

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA**



RODRIGO LIRA CANGUILHEM

Una propuesta poética inconclusa en tiempos de desolación

Autor: Marcelo Ismael Gatica Bravo

Directora: D^a Carmen Ruiz Barrionuevo

2015

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

DOCTORADO EN LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

*VANGUARDIA Y POSVANGUARDIA EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA. TRADICIÓN Y
RUPTURAS EN LA LITERATURA HISPÁNICA*



RODRIGO LIRA CANGUILHEM

Una propuesta poética inconclusa en tiempos de desolación

TESIS DOCTORAL

Presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana para la obtención del título de Doctor por Don Marcelo Ismael Gatica Bravo y bajo la dirección de la Doctora Carmen Ruiz Barrionuevo.

Vº Bº

La Directora de la tesis

El autor

Fdo.: Carmen Ruiz Barrionuevo

Fdo.: Marcelo Ismael Gatica Bravo

A Helina Aulis (*minu eesti lill*) y al tiempo que me han regalado mis dos hijos, Lukas y el pequeño Benjamín. Una mención especial a mi hermana, Karen Gatica Bravo que me envió material valioso desde Chile, y a la señora Elisa Canguilhem Construcci, que me abrió su casa y compartió material inédito de su hijo.

Además, un agradecimiento muy sentido a la Dra Carmen Ruiz Barrionuevo, por su valioso carácter ético y profesional, lo cual ha dejado una huella en mi formación profesional.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN /11

CAPÍTULO I: ANTECEDENTES BIO-BIBLIOGRÁFICOS: UN “C.V.” DE UN PROYECTO INCONCLUSO /25

I.1. Postal biográfica de un felino a la intemperie /26

I.2. La recepción de una obra sin publicación: Entre Macul el nicho ecológico y el inicio del mito (1978-1981) /35

I.3. Lira autoeditor: Editorial Chamico, y La Empresa inconclusa del *Pulgarcito Publicitario* /42

I.4. Lira habitante de revistas desiertas y concursos desolados /50

I.5. Parto y recepción de *Proyecto de Obras Completas* /57

|

I.6. Distancias malditas: *Primera Documentación*, Lira re-fotocopiado, y encapsulado en una sala de espera para su re-edición (dos décadas) /67

I.7. Lira fracturado por una memoria doblemente maldita: Un documental inconcluso y su reedición (2003) /82

I.8. La súper canonización del poeta del “Olimpo alterno”: Desde *Declaración Jurada* (2006) hasta los tiempos de *Google* /90

CAPÍTULO II: LIRA SITUADO Y SITIADO EN TIEMPOS DE DESOLACIÓN /101

II.1. La revolución de la cultura autoritaria /102

II.1.1. Coordenadas de la cultura oficial: La fractura postgolpe y el Proyecto Refundacional /102

II.1.2. La Hegemonía de la cultura oficial en los medios masivos /114

II.1.3. Fractura cultural: Refundación de la difusión literaria y el reordenamiento de los referentes culturales del Régimen /141

II.2. Mapa estético o *Desolación* de la poesía contemporánea en tiempos de Dictadura /160

II.2.1. Coordenadas de exilio: Un corpus disperso /160

II.2.2. Las nuevas coordenadas poéticas en Dictadura: Entre la tradición y la Neovanguardia /168

CAPÍTULO III: INQUIETUDES POP-POÉTICAS EN TIEMPOS DE DESOLACIÓN O UNA PROPUESTA EPICODÉRMICA /177

III.1. La maquinaria textual de Lira /178

III.1.1. La condición rizomática del poema lireana /178

III.1.2. Punto de fuga político: Lira entre la revista *Cabrochico* (Unidad Popular) y *el no pesco* a Pinochet /196

III.1.3. Una propuesta *épico-dérmica*: “Tres cientos sesenta y cinco y un 366 de onces”, un poema encriptado sobre la Dictadura /203

III.2. Lira instala su *máquina de guerra* dentro de los discursos oficiales de poder dictatorial /216

III.2.1. Declaración Jurada: Los comunicados de Lira /216

III.2.2. *La revolución silenciosa* se apropia de la calle San Diego /229

III.2.3. Un poema-explosivo en el centro del neoliberalismo propagandista de *El Mercurio* /249

III.3. Lira metaliterario: Experimentos en vida-arte /259

III.3.1. Las carencias de la biografía (identidad líquida) como soporte escritural /259

III.3.2. Actos performativos: ¿Cuánto vale un show poético? /270

CAPÍTULO IV: RODRIGO LIRA, EL ANARCOFRANCOTIRADOR DEL CANON MODERNO DE POESÍA CHILENA O LA ILIMITACIÓN INTERTEXTUAL /287

IV.1. Lira instala un agujero negro en *La ansiedad de la influencia*, y crea una onda expansiva del mapa de los naufragos /288

IV.2. El reinado inconcluso de Mistral: íbamos a ser reinas y la muerte de los grandes de la palabra /297

IV.3. Poemas chinos en español: Lira sin paracaídas viaja al centro de un Altazor desolado /307

IV.4. Lira el anarkofrancotirador frente a Papá Parra (el francotirador en proceso de retirada) /320

IV.5. Lira frente a Lihn Ca-carrasco, su hermano-padre /347

IV.6. Lira y Zurita disputándose el epicentro del Purgatorio de los ochenta /361

V. CONCLUSIONES /372

VI. BIBLIOGRAFÍA /382

VII. ANEXOS /405

INTRODUCCIÓN

Mi primer contacto con la obra de Rodrigo Lira Canguilhem fue en 1999, a través de Jaime Blume, mi profesor de estética, quien había tenido como alumno al poeta a mediados de la década del setenta. Se refirió al valor rupturista y experimental de su propuesta poética que nacía dentro del contexto universitario en plena Dictadura militar. El joven poeta interrumpía la cotidianidad en la hora del almuerzo subiéndose arriba de las mesas en el casino universitario, donde declamaba sus poemas y luego lanzaba por los aires las copias que él mismo diseñaba. Al parecer a Rodrigo Lira no le importaba la intervención de los militares en el sistema educacional, en cuyo período las universidades públicas eran dirigidas por comandantes y en los campus universitarios pululaban alumnos infiltrados por el ejército.

Paralelamente, en un curso de literatura chilena, en el que debía realizar un trabajo sobre nuestra literatura del siglo XX, por influjo de Blume mi elección fue el joven poeta de los setenta. Sin embargo, en la biblioteca de la universidad sólo encontré una referencia en la antología *Poesía chilena contemporánea* (1984). La investigación me condujo a la Biblioteca Nacional donde sólo encontré un ejemplar de *Proyecto de Obras Completas* (1984), la única edición de su poesía hasta ese año, que había sido patrocinada por su familia y diseñada por un grupo de amigos después de su suicidio; una reseña académica “Rodrigo Lira, poeta postmoderno”¹ de Jaime Blume, y una referencia en la antología *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)* de Teresa Calderón, Lila Calderón y Tomás Harris².

¹ Jaime Blume: “Rodrigo Lira, poeta post-moderno” en *Literatura y lingüística* / Instituto Profesional de Estudios Superiores Blas Cañas. L y L. Santiago (1994) VII, 7, pp. 145-159.

² Teresa Calderón forma parte de la *Generación del ochenta*, ha publicado una amplia variedad de cuentos, poemas, novelas y antologías. Ha sido galardonada con importantes premios del mundo literario nacional. Su poesía está recogida en *Algunos poetas jóvenes* (1979), *Mujeres del mundo: uníos* (1983), *Causas perdidas* con prólogo de Floridor Pérez (1984), *Género femenino* (1989), *Imágenes rotas* (1995), *Aplausos para la memoria* (1999), *El poeta y otras maravillas* (2000), *Obra poética* (2003). El poemario *Elefante* (2008) ganó el *Premio Altazor* (2009). Como novelista destacamos sus historias para niños: *Aventuras de Súper Inti y Analfabruja* (2000), *El tesoro de la bruma* (2002), *Esa mañana llovía a cántaros azules* (2002), *Súper Inti y el misterio del espejo* (2002), *Súper Inti y Serena atrapados en un portal* (2012). Para mayor información de su obra véase <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3714.html> [8-8-2012]

Lila Calderón es poeta, narradora, guionista y profesora universitaria, también está imbuida en la *Generación del ochenta*. Ha publicado los libros de poemas *Balance de blanco en el ángel triste de Durero* (1993), *In Memoriam* (1995), y *Por suerte había otra vida y Piel de maniquí* (1999). Durante el año 2002 publicó dos libros de cuentos: *Animalia* y *La gran fuga* y la novela infantil *La ciudad de los temblores*.

Se puede establecer que hasta finales de los noventa, la obra de Lira era prácticamente desconocida. Su proyecto poético se había articulado en un reducido circuito universitario que incluía territorios periféricos dentro de la cultura autoritaria dominante. El instituto Goethe, el café Ulm, la sala La Capilla y la biblioteca del museo Vicuña Mackenna fueron los escenarios de sus actos poéticos³. En las participaciones en recitales se preocupaba de diseñar sus textos de manera experimental, intercalando imágenes de periódicos en los poemas que reproducía mediante el uso de fotocopias que regalaba después de cada presentación. No obstante, nunca vio a la luz un libro con sus poemas, dato que de alguna manera problematiza la recepción de su propuesta. Al mismo tiempo, el valor de su obra está revestido de un aura marginal que se desplaza de manera inherente con el factor biográfico que tiende a obstaculizar o tensionar el proyecto poético, dado que existe la inclinación de subordinar el ejercicio teórico literario a la atracción que genera su vida. Este hecho se debe en cierta forma a su condición esquizofrénica y a su suicidio.

Por los antecedentes antes mencionados, nuestra investigación tiene por objetivo angular develar la importancia de la escritura del poeta Rodrigo Lira Canguilhem (Santiago de Chile, 1949-1981) dentro del proceso de transformaciones estéticas y de ruptura con el canon moderno de poesía chilena en el complejo período de la Dictadura del General Augusto Pinochet Ugarte (1973-1990).

Para conseguir este propósito hemos trazado un mapa con los siguientes objetivos secundarios:

- a) Registrar el valor histórico de la obra de Lira como documento historiográfico de la transformación política cultural que experimentó el país en Dictadura.
- b) Situar la propuesta de Lira en el canon poético chileno dentro del esquema de “tradición de la ruptura”.

Tomas Harris es uno de los poetas más representativos de la *Generación del ochenta*. Comenzó a escribir en 1979, tres años más tarde publicó su primer poemario: *La vida a veces toma la forma de los muros* (1983). En 1981 fundó, junto a Carlos Decap, Roberto Henríquez y Jeremy Jacobson la revista literaria universitaria *Postdata*. Ha publicado una gran cantidad de poemarios y ha obtenido varios premios nacionales e internacionales. Entre sus publicaciones destacamos *Zonas de peligro* (1985), *Diario de navegación* (1986), *El último viaje* (1987), *Alguien que sueña*, *Madame* (1988), *Cipango Noche de brujas y otros hechos de sangre* (1993), poemario con el que fue finalista del *Premio Casa de las Américas* (1992), *Los 7 naufragos* (1995) *Crónicas maravillosas*, poemario con el que ganó el *Premio Casa de las Américas* (1996), *Itaca* (2001), *Encuentros con hombres oscuros* (2001), *Tridente* (2005), *Lobo* (2007), *Las dunas del deseo* (2009), y *Perdiendo la batalla del Ebr (i) o* (2013). Para mayor información de su obra véase <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3715.html#documentos> [8-8-2012]

³ Maura Brescia: “Homenaje a Rodrigo Lira realizado en la SECH” en *La época*, (1988) II, 589, p. 34.

- c) Contextualizar la obra de Lira y develar el valor literario de una obra poética contaminada por el culto a la biografía del poeta.
- d) Estudiar la propuesta poética de Lira: temas, técnicas, estéticas y procedimientos poéticos en la obra con especial énfasis en la experimentalidad.
- e) Contribuir con material inédito a la recepción crítica de la obra poética de Lira.

Cabe precisar que nuestra investigación se circunscribirá a los límites estrictamente literarios y consideraremos la coordenada biográfica sólo en conexión con la experimentalidad de su propuesta estética. Enrique Lihn, en el Prólogo de *Proyecto de Obras Completas* (1984) reconoce la dificultad para abordar teóricamente la obra de Lira en relación al estrecho límite entre vida-arte: “Empiezo a declarar que ahora no estoy en las mejores condiciones para distinguir la vida de la obra y viceversa. Y no porque el personaje que habla en los escritos de Lira y el que vivió detrás del escritor se me aparezcan consustancializados y, por lo tanto, igualmente verdaderos: quizás ninguno de los dos era lo que parecía”⁴. Otra coordenada fundamental para el estudio de su propuesta estética radica en la función contextualizadora de la época, puesto que la escritura de Lira se inserta en el complejo período social de una Dictadura militar, en cuyo ámbito cultural se produce el exilio de una gran cantidad de escritores chilenos, la llamada *generación dispersa*⁵. La ausencia de referentes culturales, la instalación de la censura y la completa hegemonía de los medios masivos de difusión producen el llamado *apagón cultural*⁶ que afecta directamente los mecanismos de producción y difusión de autores dentro del país. Por ende, la lectura del poeta se sitúa como un

⁴ Rodrigo Lira: *Proyecto de Obras Completas*, Santiago de Chile, Edición Minga-Camaleón, 1984, p. 16.

⁵ Soledad Bianchi en *Entre la lluvia y el arco iris (Antología de jóvenes poetas chilenos)*, (Barcelona-Rotterdam, Ediciones del Instituto para el nuevo Chile, 1983) describe los problemas que existen para establecer un canon poético en la época dictatorial, donde la particularidad fundamental es la dispersión: “En cualquier lugar que se sitúe el antologador sólo podrá dar una visión muy general del disgregado quehacer literario chileno debido a la dispersión de sus autores y a las lejanías y distancias geográficas que van de uno a otro, tanto dentro de Chile como desde el país hasta el exilio” (p. 5).

⁶ El apagón cultural se transformó en un territorio intrincado. Si bien la mayoría de los escritores chilenos no tenía el sustento del Estado Benefactor, no quiere decir que haya habido un corte en la actividad poética, muchos siguieron escribiendo. Paradojalmente fue un período de nacimiento de diversas propuestas escriturales. Soledad Bianchi se refiere a este punto: “Hoy se asiste en Chile a una efervescencia de la actividad cultural y literaria. Es evidente que no es la junta la que promueve estas iniciativas, es la población que se organiza para hablar, decir o escribir con sutileza lo que no se puede manifestar con evidencia. Además todos se ven enfrentados a crear nuevas formas. La necesidad de expresión no ha podido detenerse ni con prohibiciones ni con separaciones geográficas impuestas ni con miedo” (*Ibid.* p. 18).

valioso documento historiográfico en el cruce de dos proyectos (metarrelatos) que sacudieron el país: la Unidad Popular, gobierno de ideología socialista de Salvador Allende Gossens (1970-1973), y El Golpe de Estado y la posterior Dictadura militar que instauró el Proyecto de Refundación Nacional, bajo la instalación del modelo neoliberal. El Golpe de Estado provoca la derrota del proyecto de Salvador Allende, lo que se manifiesta en el campo de las representaciones, conformando un espacio en que el sujeto moderno simbolizado desde la perspectiva emancipadora, libertaria, y legitimada a partir del pueblo, desaparece en el olvido, puesto que se cancela su proyecto.

Lyotard elabora su teoría sobre la postmodernidad para la reflexión en el mundo occidental desarrollado. Uno de sus planteamientos expresa que la incredulidad en los metarrelatos se evidencia cuando el saber narrativo (sustentado en el pueblo) pierde los mecanismos de legitimación, y la universidad pública que actúa como el otro garante de la modernidad, a través del saber especulativo es desplazada por una visión economicista externa⁷. Para el pensador chileno Patricio Marchant, la reflexión sobre la crisis de la modernidad también incluiría las clases dirigentes de los países subdesarrollados: “clases, ellas económicamente desarrolladas⁸.” Desde esta perspectiva, en el caso chileno el héroe de conocimiento forjado desde la universidad y el héroe de la libertad legitimado por el pueblo son anulados por el acontecimiento del Golpe. Marchant establece cierto punto de contacto con la teoría de Lyotard, tomando en cuenta el Golpe y sus efectos en la crisis del metarrelato chileno:

Para Lyotard la “Totalidad Negativa” que constituye Auschwitz pone fin al meta-relato especulativo. Para nosotros, “Totalidades Negativas” como “Auschwitz” o “Chile” *paralizan* todos los metarrelatos. Dejemos Auschwitz a los europeos. ¿Cuáles son las consecuencias del “efecto total” “Chile”? Esto es ¿cuál es, en qué consiste el deber del “intelectual negativo” chileno? Ciertamente iniciar un *comentario* de la catástrofe nacional. ¿En qué consiste esa catástrofe y qué significa iniciar su *comentario*? [...] La derrota del proyecto ejemplar latinoamericano. La Unidad Popular fue cancelada como ejemplo, es decir, se canceló esa posibilidad a nivel de la totalidad de Latinoamérica. Con el Golpe, Chile, entró -

⁷ Jean Francois Lyotard en *La condición Posmoderna*, (Madrid, Editions de Minuit Ediciones Cátedra S.A. 1987) nos presenta dos ejes en que se sustenta la validez de los metarrelatos: “El modo de legitimación que reintroduce el relato como validez del saber, puede tomar así dos direcciones, según represente al sujeto del relato como cognitivo o como práctico: como un héroe del conocimiento o como un héroe de la libertad. Y, en razón de esta alternativa, no sólo la legitimación no tiene siempre el mismo sentido, sino que el propio relato aparece ya como insuficiente para dar una versión completa.” p. 27.

⁸ Patricio Marchant *Pe Eme: Escritura y Temblor*: Santiago de Chile, Editorial Cuarto, 2000, p. 219.

sigue, y no se conoce un proyecto alternativo, en el camino hacia la barbarie de la tecnocracia neoliberal⁹.

Desde este modo, el acontecimiento del Golpe de estado opera a partir de un estado de excepción, donde la voluntad jurídica se ejecuta desde el Proyecto de Refundación Nacional que establece los mecanismos para legitimar la implementación del mercado, lo cual complejiza aún más el nuevo campo de representaciones, puesto que también manifiesta un giro de época que se constituye a través del período post-golpe, acontecimiento que no resulta aislado dentro del contexto latinoamericano. Idelber Avelar en su estudio literario titulado *Alegorías de la derrota: ficción postdictatorial y el trabajo de duelo* (2000) otorga gran importancia a la derrota que se produce tanto en la historia nacional como en la producción literaria de Latinoamérica, estudiando específicamente las obras publicadas en el Cono Sur, y advierte que las transformaciones implementadas en las dictaduras coinciden con el ingreso de Latinoamérica a la posmodernidad cuya contradicción es no haber experimentado plenamente la modernidad¹⁰.

Esta coordenada se enmarca dentro de un nuevo eje para el estudio de la obra de Lira, puesto que la escena de escritura expresará dicha tensión o reconversión del acontecimiento del Golpe como sustituto del proyecto moderno que se manifiesta en tópicos como la nostalgia de la utopía del proyecto político de Salvador Allende, o el paraíso perdido, que aluden a la construcción de un sujeto popular que se reconoce en la ruina a través de la alegoría de un duelo. Marchant, uno de los principales pensadores de esta época se refiere al Golpe como pérdida de la palabra:

Un día, de golpe, tantos de nosotros perdimos la palabra, perdimos totalmente la palabra. Otros en cambio -fuerza o debilidad- (se) perdieron esa pérdida: pudieron seguir hablando, escribiendo, y, si cambio de contenido, sin embargo, ningún cambio de ritmo en su hablar, en su escritura. Destino, esa pérdida total fue nuestra única posibilidad, nuestra única oportunidad. Así, y dejando a un lado ese concepto tan limitado de generación, ausencia de pensamiento, pues es necesario aquí hablar con rigor, la realidad produjo una nueva escena

⁹ *Ibíd.* pp. 222-223.

¹⁰ Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota: ficción postdictatorial y el trabajo de duelo* (Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000) describe las transformaciones representacionales acontecidas en el Conosur de América postdictatorial. Para ello confronta la producción literaria del período dictatorial con el boom de los sesenta: “La coincidencia histórica entre posmodernidad y postdictadura en gran parte de América Latina no sería, desde luego, gratuita o accidental. La posmodernidad latinoamericana es postdictatorial - la transición continental al horizonte posmoderno la llevan a cabo las dictaduras - porque los estados modernos latinoamericanos, nacional-populistas o nacional-liberales, no podían - o no pudieron - abrir el camino a la tercera fase del capital; eran, ellos mismos, sus futuras víctimas. Sólo la tecnocracia militar estaba cualificada, a ojos de las clases gobernantes locales, para purgar el cuerpo social de todos los elementos resistentes a esta reconfiguración” (p. 66).

de escritura. Escena que teóricamente así se define: abandono de la problemática del sujeto, trabajo en la cuestión de los nombres; y porque escena, ningún logos, doctrina o razón -o peor: una "personalidad"- que la domine; toda diferencia en las voces de la escena, cuestión sólo de ritmo, de fuerza¹¹.

La pérdida de la palabra estaría habitada por la *desolación mistraliana*, esto es, una escritura quebrada, fracturada, donde la única posibilidad se constituye desde el fragmento como pliegue testimonial, escritura que se recrea en zonas fronterizas del margen. Para Marchant esta idea sobre la escritura de Mistral en la tradición poética chilena no sólo ocuparía un lugar fundacional en el campo de la lírica sino que se transformaría en la posibilidad de pensar en propia lengua¹²; para ello toma como matriz el poemario *Desolación* (1922): "Si Mistral tomó la palabra *desolación* para entenderla, toda la enormidad de las relaciones conceptuales que ella implica, como descubrimiento o imposición, después de la muerte de un anterior Dios y el silencio de escritura que a esa muerte sigue, otro Dios, vale decir, otra escritura"¹³. Por tanto, la *desolación* se constituye como la condición del nuevo escenario histórico post-golpe militar, contexto donde está clausurada la palabra e intervenido el espacio público que incide en una nueva escena escritural. De este modo, el Golpe y la Dictadura actúan como totalidad en un contexto fracturado, es decir, la totalidad del Golpe reconvierte y resignifica todas las incisiones, como lo plantea el profesor Willy Thayer: "Es el Golpe y no el arte el que desarma los sobreentendimientos de la cotidianeidad en cualquier ámbito: el Golpe y no la universidad, lo que traerá la reforma de la subjetividad y del pensamiento; es el Golpe el que cambia el arte, la universidad, la política y la subjetividad"¹⁴. De esta forma, el acontecimiento del Golpe fractura el ámbito de creación literaria, teniendo como efecto un nuevo mapa surgido del estallido representacional; por tanto, el desarrollo de producción poética se desarrolla desde múltiples localizaciones: escritura de exilio, escritura de resistencia, escritura tipo panfleto, que tienen como coordenada matriz una escritura fundamentalmente testimonial. Sin

¹¹ Patricio Marchant: *Sobre árboles y madres*. Santiago de Chile, Gato Murr, 1984, p. 12.

¹² Patricio Marchant en *Pe Eme...* (*op. cit.*) se refiere a la posibilidad de pensar la escritura latinoamericana desde una escritura mestiza, esto es, una escritura de la Muerte del Padre (Europa) y de la Muerte de la Madre (visión latinoamericana) para lo cual toma como coordenada la definición de raza de Mistral: "la raza latinoamericana se constituye al constituirse como escritura. Raza, escritura como *diferencial* (en el sentido derridiano de *differentia*) poder político". p. 223.

¹³ *Ibid.*, p. 317.

¹⁴ Willy Thayer: *El fragmento repetido: Escritos en un estado de excepción*, Editorial Metales Pesados, 2006, pp. 24-25.

embargo, luego del período de mayor represión que va desde el 1973-1979, se produce una escritura experimental que transforma la cartografía lírica chilena, puesto que el aporte estético se constituye más allá del discurso político, dado por la contingencia nacional. Tanto el Golpe como la Dictadura se articulan como totalidad y todo circuito cultural estaría ligado a la *desolación mistraliana*, en que lo subterráneo dominará el paisaje. Como ilustración, Lihn en el final del prólogo de la primera edición de *Proyecto de Obras Completas* sitúa a Lira dentro de este territorio tensionado y marcado por la *desolación*: “Si el objeto de la poesía no fuera el de consolarnos y hacernos soñar, sino el de desconsolarnos, manteniéndonos desvelados, Rodrigo Lira tendría un lugar que le reservamos en el Olimpo subterráneo de la poesía chilena.”¹⁵ Así, la *desolación* habita transversalmente el Olimpo (espacio de creación literaria de la poesía chilena en tiempos de Dictadura) compartido por la propuesta estética de Lira que da cuenta de una generación de poetas que ha sido adjetivada desde la necesidad, desde lo presunto, de lo anónimo, desde los fragmentos no identificados de la historia chilena pero que al mismo tiempo se despliegan como posibilidad de pensar la pérdida de palabra dentro de un contexto fracturado.

Asimismo, la escritura de una tesis sobre poesía en Dictadura presenta ciertas restricciones desde el punto de vista de la obra que se ubica dentro de la circulación del mercado, pero tal condición abre ciertos puntos de fuga que permiten una exégesis consustancial, dada cierta opacidad en la obra de arte en su singularidad referencial y de recepción, paradoja aumentada en un contexto de censura dictatorial que produce cierta invisibilidad, cierto ocultamiento o desdoblamiento, en donde la obra poética tiene por condición transitar como residuo marginal dentro de la circulación editorial (estudio académico, mercado literario, subsidios de Estado). Dentro de esta ecuación del mercado editorial dictatorial, la condición de la obra poética se desliza con cierta soltura, cuya condición marginal incrementa su singularidad que tiende a su invisibilidad dentro de la circulación, condición amplificadora en el caso de la propuesta poética de Lira. En este pliegue se constituye la *desolación* como posibilidad de escritura propia, donde la obra se sitúa en un eje complejo, dado

¹⁵ Rodrigo Lira: *Proyecto de Obras... op. cit.* p. 21.

que surge en un contexto intervenido por una cultura autoritaria que reconvierte cualquier proyecto poético literario dentro de una síntesis tediosa expresada a partir del binomio marginalidad-institución¹⁶, dos caras de la misma moneda. De hecho, la propuesta de Lira adquiere cierta extrañeza, cierta novedad, puesto que se ubica en un cruce o un intersticio carente de todo empate dialéctico, espacio inefable como un *herpes*, figura definida por Willy Thayer como el lugar situado: “En una turbulencia tópica que imposibilita las locaciones, el centramiento y la estabilización¹⁷. En este sentido, la unicidad de la obra de Lira radica en la articulación de su propuesta dentro del exiguo mercado editorial chileno, su proyecto se desplazó desde la zona biográfica, especialmente por el valor *performativo*, factor relacionado estrechamente con la función ritual de la obra artística que le otorga cierta autenticidad¹⁸ y al mismo tiempo evidencia el valor exhibidor de su obra.

El trabajo que presentamos tratará de contribuir a llenar el vacío crítico en torno a la significación de su obra poética dentro del canon de poesía chilena durante la Dictadura (1973-1990). Aunque hay abundantes reseñas periodísticas y alusiones en el ámbito académico, existe la necesidad de un estudio sistemático de su obra que ha sido abordado parcialmente, puesto que se ha visto reducido al ámbito biográfico y al análisis de elementos intertextuales¹⁹. Del mismo modo, es pertinente registrar secuencialmente la recepción estética de la obra lireana y su valor literario que le permite integrarse a la tradición literaria chilena. Es fundamental examinar la tensión o vacío en la recepción de la obra del poeta, por ejemplo, la distancia existente entre la primera y la segunda

¹⁶ Jaques Derrida en *Escritura y diferencia* (Barcelona, Antropos, 1989) hace mención a esta intrínseca relación “No hay que olvidar que las críticas representacionales y frontales dejan siempre que se les de vuelta y se les reapropie en la misma máquina que se le crítica” (p. 41). Un caso emblemático de la síntesis margen-institución es el caso de Raúl Zurita, poeta comprometido con la izquierda, que fue torturado y perseguido por la dictadura pero al mismo tiempo canonizado por la cultura autoritaria, por medio del crítico Ignacio Valente desde su primer libro *Purgatorio* (1979). Nelly Richard en *Márgenes e Instituciones* (Santiago de Chile, Edición Metales Pesados, 2007) explica dicha tensión dialéctica: “Lo que hizo Valente fue aprovecharse de la ambigüedad de la doble lectura que, de cierto modo, tensiona el discurso de Zurita- una lectura dividida entre el idealismo cristiano de los significados y el materialismo crítico de los significantes”. (p. 33).

¹⁷ Willy, Thayer: *El fragmento repetido... op. cit.* p. 267.

¹⁸ Walter Benjamín en *Discursos Interrumpidos* (Buenos Aires, Editorial Taurus, 1989) se refiere al valor de la obra de arte en cuanto a su valor ritual: “el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil” (p. 26).

¹⁹ Roberto Merino en “La Llamada Elíptica” (en revista *Apsi* (1988) CCLXXXI, 12.) se refiere al análisis sesgado de la poética de Lira: “la tendencia a reducir a Lira a sus efectos paródicos parece estar dirigida a neutralizarlo” (p. 5).

edición de *Proyecto de Obras Completas* (1984) que se extiende por casi veinte años. Es de total conocimiento que durante este período fue casi imposible conseguir el texto de Lira. Salvo en algunos círculos universitarios y de izquierda, se poseía un incipiente conocimiento del poeta. Su poesía circulaba sólo a través de fotocopias. Como anécdota era un rumor a voces que en la Biblioteca Nacional había un sólo ejemplar que de tanto fotocopiarlo tenía la tapa y algunas de sus hojas en mal estado. En la actualidad dicho texto está forrado por una cubierta de cuero dado su deterioro.

Nuestra investigación abarcará la totalidad del corpus poético formado por los dos libros que se han publicado hasta el momento: *Proyecto de Obras Completas* (1984) y su reedición por Editorial Universitaria (2003), poemario que consta de 43 poemas estructurados en dos capítulos, y *Declaración Jurada* (2006), conjunto de seis poemas. También incluiremos material no publicado que está constituido por un cuaderno de poemas titulado *Buelos Barios*, y por algunas carpetas que contienen poemas originales. El proyecto estético de Lira lo abordaremos epistemológicamente desde una estructura rizomática, propuesta por Deleuze y Guattari en su estudio sobre capitalismo, en donde describen la flexibilidad teórica de la figura rizomática:

El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. [...] Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga²⁰.

La estructura rizomática nos permite abordar la obra con cierta flexibilidad teórica desde diversos territorios, pero en nuestro caso siempre tendremos como coordenada matriz la noción de *desolación mistraliana*. Esta decisión se fundamenta en la condición fractal de la propuesta poética de Lira, que se ve alimentada por cierta voluntad ética descritas en sus textos como: “Intento de arquitecturar una estructura viciosa intentándose, la eventual eti-estética de una poética épicoepidérmica”²¹, en la que yuxtapone una función estética y ética a la poesía pero al mismo

²⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Rizoma: Introducción a Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia* (Editorial Anagrama, Barcelona, 1980), p. 26.

²¹ Rodrigo Lira: *Proyecto de Obras... op. cit.* p. 54.

esta posición se encuentra tensionada por una tradición épica que estaría liquidada en el período dictatorial.

El rizoma nos permite registrar los múltiples pliegues presentes en su propuesta poética, cuyo espíritu experimental se evidencia en el diseño de los poemas integrados por elementos visuales (fotografías, recortes de periódicos, dibujos, etc.) que se aproximan al *collage*. Para nuestro análisis hemos de incluir el valor *performativo* de su escritura que presenta cierta vocación teatral. Lihn se refiere a este último punto: “Lira quería devolverle literalmente la palabra escenario, acercarla a la acción a través de la actuación.”²² La estética *performativa* lireana estaba relacionada con la acción poética como totalidad vital donde experimenta ciertas tensiones, puesto que no se considera poeta, como se lo confesaría Lihn, sino “un diestro manipulador del lenguaje con facilidad en los idiomas”²³. Su vocación performativa funciona en oposición a la imposibilidad o la precaria distribución editorial y a la censura pública, él mismo diseñaba las invitaciones para sus lecturas y organizaba sus presentaciones en que la actuación jugaba un rol clave dentro de su obra.

La investigación se dividirá en cuatro unidades estructurales, tituladas: a) “Antecedentes Bio-bliográficos: “C.V. de un proyecto inconcluso”; b) “Lira situado y sitiado en tiempos de Desolación”; c) “Inquietudes pop-poéticas de Lira en tiempos de Desolación o una propuesta épicoepidémica” y d) Rodrigo Lira, el anarkofrancotirador del canon poético chileno o ilimitación intertextual”.

En la primera unidad, Antecedentes Bio-bliográficos: “C.V. para un proyecto inconcluso en tiempos de Desolación”, examinaremos los antecedentes bio-bliográficos de Rodrigo Lira Canguilhem a través de material inédito compartido por su madre Elisa Canguilhem, y por los antecedentes que el mismo poeta difundió en sus acciones poéticas, como por ejemplo el poema “Curriculum vitae” o los datos personales que aparecen en la revista *La Bicicleta* del año 1979. También nos aproximaremos a su trayectoria universitaria, pues corresponde a su etapa de mayor producción creativa, pese a que se desplazaba en un territorio marginal que estaba envuelto en un

²² *Ibíd.* p. 16.

²³ *Ibíd.* p. 18.

contexto donde los circuitos de difusión eran precarios y estaban intervenidos por la cultura autoritaria. Y por último, abordaremos la evolución en la recepción de *Proyecto de Obras Completas* (1984) hasta *Declaración Jurada* (2006) que tiene como objetivo registrar secuencialmente sobre la base de la teoría de la recepción y del efecto estético, que nos permite observar el valor literario de la obra lírica en perspectiva histórica, y su proceso de integración al canon poético de Chile. Analizaremos la articulación de los procesos de difusión literaria en tiempos de Dictadura, y cómo operó su trágica muerte en la proyección de su obra; para este propósito nos centraremos en la recepción de su poemario *Proyecto de Obras Completas* (1984), libro publicado tres años después de su muerte.

La segunda unidad estructural “Lira situado y sitiado en tiempos de Desolación” tiene por objetivo ubicar al poeta dentro del complejo giro de época que vive el país. Indagaremos el complejo contexto de producción dictatorial y las transformaciones estéticas que confluyen en la década del ochenta en Chile. Por eso examinaremos los efectos representacionales de la Dictadura que inciden en el sistema cultural, político y social. Estudiaremos las transformaciones desde un marco teórico fundamentado sobre la crítica cultural chilena que se articula y posiciona como referente académico y que se desarrolla fundamentalmente en la década del ochenta y se extiende durante *la transición a la democracia* (década del noventa). La crítica cultural chilena inaugura una plataforma que genera una fértil discusión en el ámbito universitario entre los principales exponentes destacan (Patricio Marchant, Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Willy Thayer, Martín Hopenhayn, José Joaquín Brunner, entre otros) cuya bibliografía crítica posee un carácter testimonial fundamental para aproximarnos a las coordenadas socio-culturales y artísticas que emergen en el transcurso de la Dictadura.

En otro pliegue abordaremos la hegemonía de los medios masivos de la cultura oficial y la Refundacional de la Dictadura militar sustentadas en un estado de sitio que en el plano jurídico permitió transformar el rol de los medios de comunicación de masas, a partir del control, la censura y la regulación. Examinaremos el incipiente pero valioso trabajo sociológico realizado en la época

dictatorial por la revista *Flacso*²⁴, y la importancia de la *re-escritura* en la memoria histórica, fundamentalmente en un lento proceso de canonización de la voz disidente en el nuevo período de la llamada *transición a la democracia* que está signada por cierto escepticismo, período en que tomaremos como soporte teórico la perspectiva sociológica del historiador Gabriel Salazar. También nos aproximaremos a la difusión literaria de los referentes culturales del Régimen y el proceso de desarticulación del espacio intelectual chileno, mediante el masivo exilio de escritores y profesores universitarios. A su vez, tomaremos en cuenta el proceso de transformación de la obra de Neruda y de Gabriela Mistral en el imaginario colectivo. Asimismo También indagaremos en la ineficacia del Régimen para establecer un movimiento artístico, como ejemplo ilustraremos la polémica sobre la entrega del Premio Nacional de Literatura dentro de este período.

Para completar los efectos de la Refundación nacional a través de la cultura autoritaria, examinaremos las transformaciones estéticas en la poesía que se manifiestan durante la Dictadura, coordinada que dará cuenta sintéticamente de las líneas poéticas que se desarrollan en Chile hasta el Golpe militar, así como una mención a los poetas del exilio y la resistencia cultural nacida en el exterior, para lo cual registraremos las iniciativas que permitieron la difusión de la literatura chilena en el exilio, que contiene la presencia de revistas, pequeñas editoriales y antologías. También nos aproximaremos a las nuevas coordenadas poéticas en Dictadura, como la aparición de la Neovanguardia al final de la década del setenta e inicios del ochenta. Incluirá la llamada *generación del ochenta*, cuya condición es la complejidad en la aplicación teórica de la noción generacional desde el punto de vista tradicional. Igualmente, enunciaremos los diversos territorios poéticos, pero nos centraremos especialmente en la neovanguardia, estética más cercana a la propuesta poética de Lira.

Una vez establecido el marco teórico socio-cultural y las transformaciones estéticas que se

²⁴ La Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Chile fue creada en Santiago de Chile en 1957 como una iniciativa de la UNESCO y algunos gobiernos de la región con el principal objetivo de promover las ciencias sociales en América Latina y el Caribe. Es un organismo autónomo, regional, de carácter académico e interdisciplinario en una mirada amplia y crítica de las ciencias sociales. FLACSO es un centro de pensamiento latinoamericano orientado a promover el desarrollo económico de la sociedad, la reducción de la desigualdad, el fortalecimiento integral de la democracia y el libre intercambio de ideas y visiones críticas de la realidad. Véase en <http://www.flacsochile.org/> [18-10-2010]

manifiestan en la Dictadura, nos adentramos en la obra de Lira, desde la tercera unidad estructural “Inquietudes pop-poéticas de Lira en tiempos de Desolación o una propuesta épicoepidérmica”. Para ello se constituirán diversos pliegues que nos permiten profundizar en la propuesta poética de Lira a partir de nuestro camino rizomático que integra la intrincada visión ecléctica del poeta. En primer lugar, nos centraremos en su propuesta escritural desde la zona biográfica como un ejemplo testimonial, demostración de las transformaciones del período y las tensiones que experimenta el país en el campo representacional, y cómo su escritura devela la contingencia socio-cultural que experimenta Chile. Asimismo indagaremos una entrada en la que el poeta manifiesta su escepticismo a los discursos de poder, y cómo los anula integrando dentro de su estructura poética el discurso militar dictatorial de *los bandos* (leyes militares). Abordaremos la estructuración poética y los mecanismos lingüísticos que forman parte fundamental dentro de la estética rupturista lireana. Todo poema es una ventana que intercala diversos tipos de registros formales e informales (refranes populares, discursos políticos, avisos económicos, chistes, poemas, noticias, crónicas, etc...) en que cada verso abre una nueva ventana en la que asoman una cantidad de juegos lingüísticos. En algunos casos, como lo señala Lihn: “caen en la verborrea que hacen sentido con los rituales de la sátira, con la exigencia de la fealdad”²⁵.

Para finalizar nuestra investigación, en la cuarta unidad “Lira, el anarkofrancotirador del canon o la interrogación al canon moderno de la poesía chilena”, nos aproximaremos a una de las principales claves poéticas de la propuesta de Lira. El poeta deja de manifiesto la inutilidad del oficio poético de la tradición de la poesía moderna chilena en un tiempo de *desolación*. El poeta despliega todo su conocimiento del canon lírico chileno del siglo XX para deconstruirlo mediante la parodia, el humor negro y la banalización. Como eje teórico utilizaremos la teoría de la ansiedad de la influencia propuesta por Harold Bloom, y observaremos cómo esta se manifiesta en un horizonte fracturado por la Dictadura.

Para registrar una obra dentro de una tradición es necesario que esté definida históricamente,

²⁵ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 14.

y que se pueda examinar a partir de los proyectos literarios familiares, para lo cual profundizaremos en el enfrentamiento con los poetas fundacionales de la tradición poética chilena, en las que destacan autores fundacionales (Mistral, Neruda y Huidobro), pero también nos aproximaremos a la confrontación con su propia huella estética (Parra y Lihn) en donde se evidencia el Lira más descarnado. Asimismo examinaremos la lectura crítica sobre la visión estética de Raúl Zurita²⁶, uno de los compañeros de su generación más emblemáticos y más canonizados en tiempos de Dictadura.

²⁶ Raúl Zurita (1951-) es uno de los poetas más importantes de la *Generación del ochenta*. En sus inicios formó parte del emblemático grupo experimental de arte CADA (Colectivo de acciones de arte). Uno de sus principios estéticos fundamentales es el planteamiento de la vida como obra de arte. En el año 2000 obtiene el Premio Nacional de Literatura. De su vasta obra destacamos el ensayo *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)* (1983), y en poesía *Áreas verdes* (1975), *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982), *El paraíso está vacío* (1984), *Canto a su amor desaparecido* (1985), *El amor de Chile* (1987), *La vida nueva* (1994), *El día más blanco* (1999), *Poemas militantes* (2000), *INRI* (2003), *Los países muertos* (2006), *Las ciudades de agua* (2007), *In memoriam* (2008), *Cuadernos de guerra* (2009), *Zurita* (2011) y *Tu vida rompiéndose* (2015). Para mayor información véase <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3669.html#presentacion> [8-12-2012]

CAPÍTULO I: ANTECEDENTES BIO-BIBLIOGRÁFICOS: C.V. DE UN PROYECTO INCONCLUSO EN TIEMPOS DE DESOLACIÓN

Este cuaderno pertenece
a Rodrigo Lira
entrometerse en él
(el cuaderno de Rodrigo
NO ES UN PECADO GRAVE
Alá es misericordioso)
(al menos de vez en cuando):
(al menos de vez en cuando
es misericordioso)
(al menos de vez en cuando
no es un pecado grave
entrometerse en este cuaderno. Pero
el infierno existe, y nos lo solemos
ir mereciendo de vez en cuando).²⁷

Rodrigo Lira

²⁷ Fragmento encontrado en la contraportada de un cuaderno de poesía inédita. Para la fidelidad de la transcripción hemos respetado la forma del original.

I.1. Postal biográfica de un felino a la intemperie

El poeta Enrique Lihn en un recital poético realizado en el Instituto Chileno-Norteamericano a mediados de los setenta bautizó a Rodrigo Lira como uno de los seis tigres que tendría la poesía chilena para el año 2000. Tal anécdota es descrita por Roberto Bolaño (quien también conformaba la manada poética) en el cuento *Encuentro con Enrique Lihn*²⁸. El texto está escrito en clave autobiográfica, y nos muestra la precariedad del contexto en que estaban inmersos los jóvenes poetas chilenos que vivieron el período del post-golpe militar, donde tenían como referencia un mapa poético desolado, no importando la coordenada geográfica donde se encontrarán.

Desde nuestra vertiente rizomática podemos establecer que Rodrigo Lira se las arregló para construir un yo poético en un territorio devastado, donde una coordenada matriz fue el endeble límite que estableció su proyecto en el tensionado binomio obra-vida. Esto se debe al significado que le otorgaba a sus actos *performativos*, en que en muchas ocasiones el sujeto poético se articuló desde sus circunstancias precarias (falta de empleo, amoríos, falta de espacios editoriales acordes a su proyecto poético) del Rodrigo Lira, estudiante universitario. Desde esta perspectiva Lihn plantea un camino que ayuda a comprender el proyecto escritural lireano: “La escritura de Lira era su forma de intervenir la realidad, de participar en ella, tanto como una negación de lo real y una afirmación implícita de lo imposible”²⁹. Ahora bien, la intención de nuestra postal biográfica es entregar información panorámica de la vida del poeta y su contexto, en consecuencia, nos circunscribiremos a enunciar los datos biográficos sin profundizar en el itinerario psiquiátrico que ha sido amplificado por parte de cierta crónica periodística³⁰.

²⁸ Roberto Bolaño en *Putas asesinas* (Barcelona, Editorial Anagrama, 2001) describe en clave autobiográfica la precaria situación de su generación poética: “En su carta hablaba sobre lo que él creía serían los seis tigres de la poesía chilena del año 2000. Los seis tigres éramos Bertoni, Maquieira, Gonzalo Muñoz, Martínez, Rodrigo Lira y yo. Creo. Tal vez fueran siete tigres. Pero me parece que sólo eran seis. Y difícilmente hubiéramos podido los seis ser algo en el año 2000 pues por entonces Rodrigo Lira, el mejor, ya se había suicidado y llevaba varios años pudriéndose en algún cementerio o sus cenizas volando confundidas con las demás inmundicias de Santiago. Más que de tigres hubiera debido hablar de gatos.” p. 219.

²⁹ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 16.

³⁰ El paradigma de este tipo de periodismo es la antología biográfica sobre poetas suicidas de Latinoamérica titulada *Los Malditos* (Santiago de Chile, Ediciones UDP. 2011) que incluye la biografía de Lira. Leila Guerreiro en el Prólogo se desmarca de estudiar la obra de los autores, dejando en claro que su trabajo consiste en la descripción de perfiles biográficos: “Un perfil. Un perfil no es un ensayo ni una crítica ni un análisis literario. Un perfil es un perfil, es un

Rodrigo Gabriel Juan Esteban Lira Canguilhem nació en Santiago el 26 de diciembre de 1949 a las 11:30 en el seno de una familia de clase media. Su padre Juan Gabriel Lira Rembges fue Coronel y abogado de las fuerzas armadas; su madre, Elisa Carmen Canguilhem Contrucci secretaria. El poeta fue el primogénito entre cuatro hermanos. Debido al trabajo militar de su padre la familia tuvo que vivir en diferentes ciudades de Chile (Tejas Verdes, Rancagua, Iquique y Santiago). Como efecto durante su enseñanza básica transitó en una gran cantidad de establecimientos. Estudió en Tejas Verdes y Rancagua, en el Colegio Bosco de Iquique, y en Santiago estuvo en el Colegio del Verbo Divino, la Escuela Militar y el Liceo de Hombres N° 11 de Las Condes. Su madre nos cuenta que desde sus primeros años en la escuela tuvo inclinación por el área humanista. En el año 1960 cuando Rodrigo estudiaba en el Colegio del Verbo Divino obtuvo el Premio al Mérito en un concurso literario y diversos premios de artes plásticas en la conmemoración del natalicio de Bernardo O'Higgins. Desde pequeño fue criado en el ámbito religioso católico, en el Verbo Divino participó activamente a la legión misional, no obstante su creencia con los años se transforma en una búsqueda metafísica que incluye la inquietud por las prácticas religiosas de Oriente, como el yoga y la meditación trascendental, coordinada que puede ser comprobada en su poesía pero que no ha sido profundizada.



Imagen 1. Diploma Al Mérito Concurso Histórico Voto Nacional O'Higgins (1960)

perfil. Una mirada en primer plano sobre los trabajos, y los días, los maridos, y los hijos, los tíos y las bibliotecas, los armarios, los libros, los poemas, los viajes, los amantes, las manías, las píldoras y los electroshocks” (p. 11).

En este período visita Argentina por la gira de estudios del colegio que se registra como el único viaje al extranjero realizado en su vida. Como anécdota no retorna con su grupo debido a una relación de amor fugaz que habría entablado en esos días, regresando como copiloto de un camionero. Su transcurso por la enseñanza universitaria no fue muy diferente a su enseñanza escolar básica. Se le puede definir como un nómada culto, puesto que ingresa a estudiar cinco carreras del ámbito humanista entre los años 1967-1980, teniendo un paréntesis entre 1971 y 1974. Se da la peculiaridad de que no terminaría ninguna profesión universitaria. En el período comprendido entre 1967 y 1970 estudia tres carreras en la Universidad Católica de Chile, primero ingresó a estudiar psicología de la cual fue eliminado por inasistencia, luego pasó por la Escuela de Filosofía y por último entró en la Escuela de Artes de la Comunicación. Durante ese período participa activamente en el movimiento estudiantil que reclamaba mejoras al sistema democrático chileno que se enfrentó abiertamente a *El Mercurio*, periódico que representaba los valores de la derecha chilena y de la propia universidad. Todo se originó porque el diario informó que el movimiento universitario de la Universidad Católica estaba siendo manipulado por el Partido Comunista. Frente a esta situación, los estudiantes que tenían tomada la Casa Central de la universidad escriben en una gran tela que cuelgan en el frontis del edificio *El Mercurio Miente*, frase que forma parte de la historia de los movimientos universitarios chilenos.

En 1971 se retira de la universidad y comienza a trabajar en el Departamento de Publicaciones Infantiles y Educativas de la Editorial Quimantú³¹, donde se desempeñó como guionista del cómic *Panchito en el reino de la fantasía*³² que aparecía en la revista infantil *Cabro Chico*. El trabajo realizado por Lira estaba enmarcado en la línea editorial de la publicación que formaba parte del Proyecto de la Unidad Popular³³. El poeta tenía una excelente relación con los

³¹ Véase Editorial Quimantú en <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=quintaruedaquimantu> [8-12-2010]

³² La historieta tiene como protagonista a un niño del campo chileno que por casualidad descubre un mundo de fantasía, cuyos personajes están aburridos de vivir dentro de un cuento de hadas. Rodrigo Lira dividió la historieta en cinco capítulos que aparecen publicados entre el N° 6 y el N° 10 del año 1972.

³³ En la primera edición de la revista *Cabro Chico* (Editorial Quimantú, 1971) se explicita la matriz ideológica de tinte socialista y los principales objetivos de la publicación: “*Cabro Chico*, una “real” revista para los niños chilenos, nace para entregar al sector una escala de valores nuevos, cuyo ambiente se exclusivamente Chile [...] Esta nueva revista,

directores, el matrimonio Matterlart. No obstante, abruptamente decide realizar un viaje espiritual al norte de Chile, integrándose al grupo Arica, agrupación esotérica que practicaba meditación trascendental. Después de cuatro meses regresa y continúa trabajando en la misma editorial, pero por un breve período puesto que su vacante había sido ocupada. Entre noviembre y diciembre es hospitalizado, luego de varias consultas psiquiátricas el Doctor Armando Roa, un experto en psiquiatría de la época le diagnóstica esquizofrenia hebefrénica, sin embargo con el transcurrir de los años y el avance en el ámbito psiquiátrico ha variado la opinión que se tuvo en primera instancia³⁴.



Imagen 2. Portada del Primer capítulo de *Panchito en la tierra de la Fantasía* (1972)

editada por Quimantú Editora Nacional, pretende romper definitivamente con la alienación y el proceso de influencia negativa que ejerce el sistema sobre las mentes infantiles, que casi sin darse cuenta adquieren la ambición del dinero, de la flojera o la creencia que existe un mundo mágico de hadas y duendes. Basta destacar para ello algunos personajes principales que participan en las historietas que entran por nuestra frontera: el multimillonario Rico Mac-Pato, el flojo ganso de la abuela Pata, y la serie Superman, partiendo desde James Bond hasta el hada de Cenicienta. [...] La revista se trabaja con talleres populares, con niños de edades a las que va dirigida la publicación, y del mismo medio social a que pertenecen los niños que queremos que sean el público de “Cabro Chico”. Los niños desposeídos, los niños de los trabajadores chilenos”. p. 2.

³⁴ Para el poeta y profesor de psicología Eduardo Llanos hubo una mala evaluación que se debería fundamentalmente a que en esa época no existían métodos avanzados para realizar un diagnóstico certero. Por su parte, la madre nos cuenta que en realidad Rodrigo Lira padecía un trastorno bipolar, enfermedad que en momentos de euforia podía hacerlo dejar un trabajo y partir con su mochila al norte o en estados depresivos se encerraba a oscuras en su pieza por tres días.

En 1972 sigue con sus tratamientos asistiendo al Hospital diurno de la Clínica Psicología de la Universidad de Chile, paralelamente realiza cursos en la Escuela de Arte de la Universidad Católica, nuevamente como medida terapéutica lleva a cabo un viaje al norte. En diciembre de ese año participa en la organización de una feria artesanal con Carlos Kelly, uno de sus amigos que había vivido en el extranjero y que tenía conocimiento sobre *pop* norteamericano, y rock progresivo, tendencias que aún no irrumpían en el contexto chileno que estaba liderado por la trova cubana y la música con temática latinoamericana. Según Merino esta amistad marcaría ciertas claves poéticas de la poesía de Lira que estarían en los límites del *pop-art*.

En 1973, el álgido año del golpe militar trabaja en la Librería de las Ciencias Sociales, y dado su gusto por la ecología participó en el proyecto del Parque Nacional Mahuida, ubicado al interior de Santiago. Sin embargo en invierno es hospitalizado durante un breve tiempo en la Clínica Lyon. En 1974 tiene profundas inquietudes metafísicas que se ven materializadas en el estudio del siloismo³⁵ y filosofía orientales. Asimismo ingresa a un taller de psicodanza³⁶ con su creador, el psicólogo y antropólogo Rolando Toro. En noviembre realiza la P.A.A. (Prueba de Aptitud Académica), prueba de ingreso a la universidad, en la cual obtiene 813 puntos en la parte verbal y 674 pts en la parte matemática. Los buenos resultados le permiten tener una nueva oportunidad en la universidad.

En 1975 ingresa a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, y dada su afinidad por la botánica se inscribió en un curso del Departamento de Biología. Sin embargo, nuevamente sus estudios son interrumpidos por nuevas hospitalizaciones en la Clínica de la Universidad de Chile y la Clínica del Carmen. El Dr. Arístides Rojas Ladrón de Guevara convence a la madre de la recuperabilidad del poeta, y como parte del tratamiento en junio de ese año Lira se va a vivir sólo a un departamento pagado por la familia en la calle Grecia N° 22, cercano a la Universidad. La relación del Doctor Arístides con el poeta es de cierta complicidad, el médico motiva a Rodrigo

³⁵ El siloismo es el nombre dado al movimiento místico creado por Silo, místico argentino que se considera un iluminado para los tiempos de crisis que vive el hombre moderno. Inicia sus predicaciones durante la década del sesenta. Sus principios están reunidos en *El Mensaje de Silo*, Editorial EDAF, Buenos Aires, 2008.

³⁶ Véase, los orígenes, desarrollo y modelo teórico de la psicodanza en Rolando Toro: *Biodanza*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2007.

para que desarrolle sus intereses artísticos, de hecho en la presentación que realiza el poeta en la televisión poco antes de su suicidio, lleva un sombrero que le había regalado Arístides y que antes había pertenecido a Violeta Parra.

En 1976 quiere compaginar estudios con algún trabajo, pero se ve frustrado puesto que su salud se deteriora. “Con muy escasos ingresos, en un período nacional y mundial de “estagnación” y restricciones en el mercado ocupacional”³⁷, como él mismo señala en el poema “Curriculum vitae”. Su salud nuevamente se ve afectada y es internado en la Clínica Valdivia y posteriormente en la Clínica del Carmen. Al final de ese año toma terapia personal, realiza sesiones de yoga en el Instituto Cultural de Ñuñoa con el profesor Cristián Castro. Durante el año 1977 se produce un período profundo de crisis, e interrumpe la terapia con el doctor Arístides y realiza viajes al norte de Chile como un a búsqueda espiritual.

En 1978 ingresa al programa de Bachillerato en Lingüística, en el campus Macul de la Universidad de Chile, recinto en que permanecerá hasta 1980. Lira define su nueva facultad como su nicho ecológico: “En este período, mis intereses se refirieron - además de a quehaceres como “poeta,” a la flora y las áreas verdes del campus Macul, sin que el desorden administrativo y la agitación estudiantil que imperaban especialmente en el 1980 permitieran que me insertara activamente en este terreno”³⁸. Para tener más conocimientos sobre ecología, a comienzos de 1979 estudió un curso en el Centro de Jardinería y Horticultura del INACAP que dejó por no tener recursos económicos.

El campus Macul se convirtió en el centro de sus operaciones artísticas. En este recinto desarrollará una gran cantidad de presentaciones poéticas, lo que le otorgará cierta visibilidad para desarrollar su propuesta en el campo cultural universitario. Roberto Merino³⁹ sabía de la fama del

³⁷ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 34.

³⁸ *Ibíd.* pp. 34-35.

³⁹ Roberto Merino (1961-) es poeta, periodista y académico de la Universidad Diego Portales. Ha publicado dos libros de poesía: *Transmigración* (1987), y *Melancolía artificial* (1997). Pero desde los noventa se ha consolidado como uno de los cronistas más conocidos del ambiente literario santiaguino. Entre sus obras destacamos *Santiago de Memoria* (1997), *Horas perdidas en las calles de Santiago* (2000), *En busca del Loro atrofiado* (2005) *Barrio República. Una crónica* (2013) y *Pista resbaladiza* (2014). Roberto Merino ha sido uno de los más fervientes impulsores de la obra de su amigo, pues ha colaborado en todas las publicaciones, además de incluirlo en *Luces de reconocimiento* (2008) una

poeta antes de ser su amigo. Nos cuenta que el solo hecho de escuchar el nombre de Rodrigo Lira en la universidad era un tema de conversación: “En la facultad se había convertido en un ser con una aura de loco y poeta, sobre el cual convergían las miradas cuando en asambleas interrumpía con preguntas tal vez de excesivo sentido común”⁴⁰.

En 1981 se dedica casi exclusivamente a ordenar lo que denomina textos poéticos-literarios escritos en los años anteriores. Participa con el seudónimo de Lira Destemplada sin buena acogida en una serie de concursos poéticos. Desafortunadamente, en el Concurso Literario Gabriela Mistral había puesto todas sus esperanzas, pero no fue seleccionado, lo cual le significó un duro revés. Sin embargo, como buen autodidacta estudió técnicas de vocalización de la voz con dos objetivos: desarrollar mayor profesionalismo sus recitales poéticos y optar a un trabajo de locutor publicitario, radiofónico o también como modelo para *spots* publicitarios.

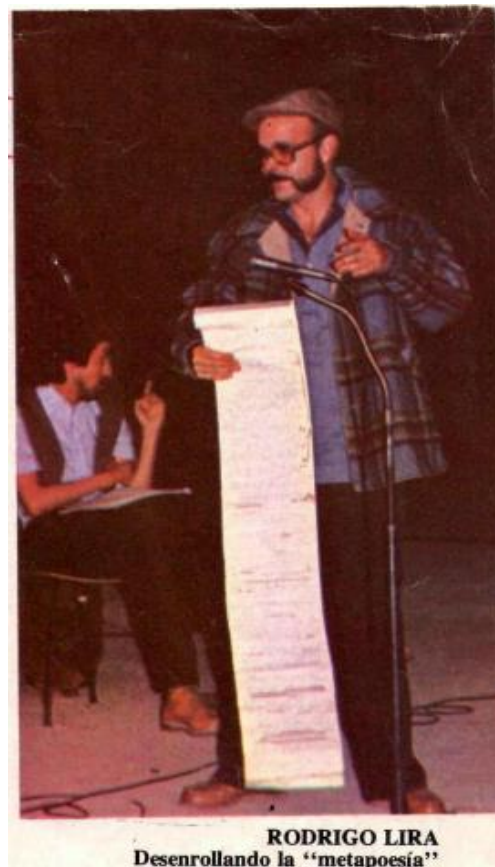


Imagen 3. Lira en el Encuentro de poetas Jóvenes (1979)

selección de sus crónicas literarias. Para mayor información véase en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93104.html> [15-07-2010]

⁴⁰ Renato Castelli: “La asfixia de Rodrigo Lira” en *Las Últimas Noticias*, (2000) L, 18250, p. 10-11.

La precariedad del trabajo en esos años, sumado a las recaídas por su enfermedad, la falta de lo que el poeta Eduardo Llanos⁴¹, uno de sus amigos llama “dosis de normalidad”, es decir, trabajo y familia, habrían generado un panorama desolador en el poeta. Los primeros días de diciembre concursaba en *¿Cuánto vale el show?*, programa de televisión emitido al mediodía, donde participaban cantantes aficionados, payasos, humoristas y cualquier persona que estuviera dispuesta a presentar un show por una pequeña suma de dinero. Los miembros del jurado festinaban con los concursantes, uno de ellos era el escritor Enrique Lafourcade⁴² que tenía la función más irónica del jurado. Lira en primera instancia se presentó como editor, luego rectificó y dijo que era un poeta profesional. Declamó con un tono de voz muy grave un fragmento de *Otelo* (Shakespeare) que aparece como ejercicio en el *Manual del actor* de Constantin Stanislavsky, sorprendiendo al jurado. No ganó, pero recibió 8700 pesos (200 euros de la época) y con el dinero se compró una bicicleta. Lira quería cambiar su situación económica, y para ello buscaba trabajo regularmente en los avisos económicos del diario *El Mercurio*, situación que da origen a su poema “Curriculum Vitae”⁴³. No obstante, no encontraba ninguna ocupación acorde a su perfil. Había hablado de sus frustraciones con Eduardo Llanos que le recomendó una cita con el psicólogo y dramaturgo Marco Antonio de la Parra para el día 29 de diciembre. Pero para el 26 de diciembre, el día de cumpleaños se quita la vida presumiblemente a las 11.30 de la mañana, misma hora de su nacimiento. Dejó a su madre una carta en que aludía a sus escritos: “Con respecto a mis textos y manuscritos, no sé si podrá hacer algo. Durante mucho tiempo les tuve mucho cariño y les atribuí importancia. Ahora las cosas han

⁴¹ Eduardo Llanos Melussa (1956-) es poeta, psicólogo y profesor de psicología en la Universidad Diego Portales. Ha publicado *Contradiccionario* (1983), *Desidencia en la tierra*, y *Antología Presunta* (2004). También ha trabajado la crítica literaria. Para mayor información sobre su obra en <http://www.letras.s5.com/archivollanos.htm> [7-10-2010]

⁴² Enrique Lafourcade (1927-) es escritor y crítico literario, y uno de los más prolíficos narradores nacionales del siglo XX, perteneciente a la *Generación del 50*, integrada por Jorge Edwards. Dentro de sus obras destacamos *El libro de Karen* (1950), *Pena de muerte* (1952), *La muerte del rey Acab* (1959), *El príncipe y las ovejas* (1961) y *Novela de Navidad* (1965). No obstante, su mayor éxito editorial fue *Palomita blanca* (1971), que alcanzó el millón de ejemplares vendidos, lo que la convirtió en uno de los *best-sellers* chilenos, y que fue llevado al cine por el cineasta Raúl Ruiz; *Salvador Allende* (1973) que le valió el alejamiento de algunos escritores. En 1984 vive un corto exilio temporal en Buenos Aires por la publicación de *El Gran taimado*, una novela crítica de la Dictadura, por el cual recibe el Premio María Luisa Bombal, y Gabriela Mistral de ese año. Tres novelas suyas han sido finalistas en el Concurso de Novela Planeta: *Mano Bendita* (1993), *Cristianas viejas y limpias* (1998) y *Otro baile en París* (2000). Ha sido varias veces presentado al Premio Nacional de Literatura, pero el galardón le ha sido esquivo. Para mayor información véase <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3407.html#presentacion> [13-10-2010]

⁴³ La madre nos cuenta que un día domingo luego de leer los avisos económicos de *El Mercurio*, Lira le pidió que trajera su máquina de escribir porque necesitaba escribir su C.V. La madre se transformó en la secretaria de un proceso creativo que se extendió hasta altas horas de la noche.

cambiado, pero de todas maneras sentiría que se destruyeran así no más”⁴⁴. La única mención a su fallecimiento apareció en las páginas policiales del diario *La Tercera* del 27 de diciembre de 1981 que titula: “Un poeta y un obrero se quitaron la vida.” Unos días antes había dejado una caja que contenía sus dibujos en la puerta de la casa del pintor Óscar Gacitúa⁴⁵, quien cuando fue a felicitar a Rodrigo por su cumpleaños vio el letrero que había en la puerta del edificio que anunciaba el horario de la misa de su amigo. En primera instancia había pensado que era parte del humor negro de Lira.

Si bien el poeta no había terminado ninguna carrera universitaria, en el ámbito literario tuvo el reconocimiento de los poetas más prestigiosos que había en Chile en ese momento, como Enrique Lihn y Nicanor Parra. La familia poco a poco fue asimilando la necesidad de publicar los poemas de su hijo. Para ello contó con la ayuda de sus amigos Eduardo Llanos, Roberto Merino, Alejandro Pérez⁴⁶ y Óscar Gacitúa.

⁴⁴ Rodrigo Lira: “*Proyecto de ... op. cit.* p. 23.

⁴⁵ Óscar Gacitúa (1953-) es pintor y artista plástico, su obra está profundamente marcada por la música y la poesía chilena. Uno de los amigos de Lira que participó activamente en la publicación de *Proyecto de Obras Completas*. Para mayor información véase en <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/658/w3-article-39652.html> [15-07-2010]

⁴⁶ Alejandro Pérez (1954-) es poeta perteneciente a la *Generación del ochenta*. Uno de los amigos más cercanos a Lira y comparte con él una escritura desmitificadora, irónica y desoladora. Ha publicado dos libros: *Desencanto general* (1988) y *Expediente sumario* (1999).

I.2. La recepción de una obra sin publicación: Entre Macul y el inicio del mito (1978–1981)

¿Qué tiempo, qué editorial, qué presupuesto puede financiar “toda una vida” absorta en resignificar unas cuantas palabras? ¿Qué presupuesto puede financiar el presupuesto de esa escritura, de esa memoria literaria?⁴⁷

Willy Thayer

Después de una breve aproximación biográfica, los siguientes apartados del primer capítulo tienen por finalidad rastrear el trayecto de la propuesta poética de Lira. Nuestro objetivo será establecer un registro del proceso evolutivo de su obra y la valoración estética que le permite incorporarse a la tradición literaria chilena. Tomaremos como coordenada teórica la noción de concreción de Roman Ingarden, uno de los exponentes de la teoría de la recepción estética. En su planteamiento destaca que “la obra de arte como cualquier obra literaria en general se distingue de sus concreciones que surgen de lecturas individuales de la obra”⁴⁸. En este sentido estudiar la recepción estética de la obra de Lira significa registrar la vida de su obra, sus concreciones evidenciadas por exigua crítica literaria desarrollada durante la Dictadura, y la atmósfera cultural en la que se origina. A su vez indagaremos sobre los medios en que materializó su propuesta poética, para lo cual nos centraremos en cuatro coordenadas que están estrechamente relacionadas: los recitales poéticos, el diseño experimental de sus poemas y su reproducción mediante el uso de fotocopias, la aparición de algunos poemas en revistas de carácter marginal, y los concursos de poesía. Pero tendremos como antecedente matriz que pese a los esfuerzos personales para dar a conocer su poesía, no consiguió ver la publicación de un poemario completo en vida.

En este apartado abordaremos los antecedentes bibliográficos existentes antes de su muerte (1981), para ello nos situaremos temporalmente en su período universitario, daremos énfasis a su estadía en el Campus Macul de la Universidad de Chile (1978-1981) que corresponde a su aparición en recitales poéticos y a su etapa de mayor producción experimental.

Para introducirnos en el horizonte contextual de Lira es pertinente adentrarnos en el ámbito

⁴⁷ Thayer, Willy: *Publicación sin obra: inscripciones sin acontecimiento. La nueva narrativa, el testimonio*. Véase en www.philosophia.cl Escuela de Filosofía Universidad Arcis [8-10-2012]

⁴⁸ Rainer Warning: *Estética de la recepción*, Madrid, Gráficas Rogar, 1989, p. 36.

universitario que estaba siendo intervenido por la Dictadura. La educación superior estaba siendo sometida a una reforma educacional⁴⁹ que integraba las universidades estatales al régimen de mercado, esto implicaba el fin de la gratuidad de la enseñanza universitaria y la entrada del crédito fiscal para sostener su gasto. Específicamente en el Campus Macul hubo protestas, expulsiones de alumnos, algunos pasaron a la lista de los desaparecidos y asesinados por la maquinaria militar de la Dictadura⁵⁰. Había profesores delatores de estudiantes opositores al Régimen. Incluso existieron alumnos infiltrados pertenecientes al Ejército de Chile. La mayoría de las humanidades se estudiaba en el Campus Macul de la Universidad de Chile, recinto que también era conocido como *Piedragógico*⁵¹. Este recinto se transformó en símbolo de las protestas debido a que era un territorio de resistencia al Régimen donde se desarrollaba una aguda discusión política y artística. Con el propósito de menguar el movimiento universitario surgido en este Campus, la Dictadura a partir de su proyecto Refundacional intervino en 1981 a través de la junta de gobierno promulgando el DFL (Decreto con fuerza de ley) N° 7 publicado en el diario oficial⁵². En consecuencia, el Campus Macul quedó separado de la Universidad de Chile y fue rebautizado como Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Santiago⁵³. Las transformaciones producidas en la universidad quedaron reflejadas en la prensa chilena publicada en el exilio:

No era un día común como otro cualquiera. Era muy diferente. El 25 de febrero de 1981

⁴⁹ Augusto Pinochet en *Mensaje presidencial: 11 de septiembre 1980-11 de septiembre 1981* (Impreso, Ministerio del Interior del Estado de Chile, 1981) establece los nuevos lineamientos de la Educación Superior: “Destaco, además, uno de los aspectos fundamentales en la modernización del sector, representado por las nuevas normas que se han dictado para la educación superior, y la racionalización que de este nivel se ha originado. La ley se encarga de definir diversos conceptos y precisar el alcance de la autonomía académica, estableciendo un marco que asegura que las instituciones de educación superior no desvirtuarán sus objetivos [...] Consecuente con esta legislación, el país ha sido testigo de la creación en corto tiempo, de nuevas Universidades Regionales e Institutos Profesionales que se han derivado de las Universidades existentes, así como del interés de sectores privados por crear nuevos centros de educación superior”. (p. 14). Para un análisis más exhaustivo del marco jurídico autoritario y el proceso de transformaciones políticas en el ámbito educacional, véase la *Nueva Legislación Universitaria Chilena* (Secretaría General del Consejo de Rectores, 1981) particularmente, “El Capítulo IX, Declaración del Ministerio del Interior sobre Nueva Ley de Financiamiento Universitario” (pp. 49-56).

⁵⁰ La República de Chile en el *Informe de la Comisión Nacional Sobre Prisión Política y Tortura y Respuestas Institucionales* (Estudios Públicos, 2005) concluye que el 15% de las víctimas de persecución política y tortura corresponde al segmento integrado por estudiantes. Véase el *Capítulo VII: Perfil de las víctimas*. pp. 469-485.

⁵¹ Neologismo reconocido en el contexto chileno, formado por la fusión de la palabra Pedagógico (Las mayoría de las carreras del recinto eran las pedagogías) y la palabra piedra (elemento usado en las protestas contra la represión policial).

⁵² Ley publicada en el *Diario Oficial de la República de Chile* (1981) CIV. 159.975. pp. 1-16.

⁵³ Posteriormente se decidió un nuevo cambio de nombre pasando a llamarse Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (U.M.C.E) por la Ley N°. 18433 de 1985.

regresábamos a trabajar después de casi un mes de vacaciones. [...] Macul 774. Rejas abiertas ¿Y las credenciales para entrar? ¿Ya habíamos dejado de ser “peligrosos”? Sonreí. Dos pasos más allá comprendí esta libertad aparente. Uniformes militares llenaban los jardines y se paseaban como Pedro por su casa. Por primera vez vivía lo que era una Universidad “tomada”, ya no intervenida (Otros vivieron la experiencia, es cierto, en el 73 o el 74, pero yo personalmente no). [...] Seguí caminando y había más uniformes⁵⁴.

Rodrigo Lira era consciente del cambio de paradigma que experimentaba la universidad, y deja constancia en su poema “Curriculum vitae.”, en donde irónicamente se refiere a la presión existente sobre los alumnos de su universidad. “ a) No me molestó en aprobar ninguno de los cursos en que me inscribo [...] c) tampoco figura mi nombre en ninguna de las listas de alumnos sumariados y sancionados”⁵⁵. Podemos sostener que en algunas ocasiones las acciones del poeta eran desestabilizadoras frente al contexto. Roberto Merino señala que en una oportunidad Lira se dirigió a la oficina de la administración universitaria con una propuesta bastante osada:

Atribulado por el descuido que observaba en los jardines del Pedagógico... propuso que a los numerosos agentes que deambulan por el recinto – familiarmente “sapos” –, se les pusiera a regar el pasto. De este modo, mientras espían, podían hacer un servicio a la comunidad universitaria. El funcionario con el que habló le dijo simplemente: “Joven, no sé si usted sabe que estamos en Dictadura”⁵⁶.

Lo cierto es que el Campus Macul fue la plataforma para llevar a cabo sus propuestas poéticas, y al mismo tiempo sería un lugar que le permitiría formar una red de contactos, por la cual se vinculó a una camada de jóvenes poetas⁵⁷ como Eduardo Llanos, Alejandro Pérez, Juan Cameron, Eric Polhammer y el propio Roberto Merino. En este contexto se manifiesta una notable paradoja, dado que aunque las universidades estaban siendo constantemente intervenidas, por el contrario se habían transformado en espacios para que los poetas y artistas emergentes establecieran

⁵⁴ A.A.: “Cartas de Chile: Testimonios sobre la “Nueva” Universidad” en revista *Araucaria* (1981) III, 14, p. 14.

⁵⁵ Rodrigo Lira: *Declaración... op. cit.* p. 34.

⁵⁶ Roberto Merino: “En el país de los postes” en revista *El Grifo* (2003) I, 1, p. 4.

⁵⁷ Erick Swen Pohlhammer (1955-) es poeta y profesor de castellano. Es un autor que se enmarca dentro de los poetas emergentes de la década del ochenta. Entre sus obras destacamos *Espístolas iluminadas entre parejas disueltas* (1975), *Tiempos difíciles* (1975), *Es mi segundo set de poemas* (1985), *Gracias por la atención dispensada* (1986) y *Virgenes de Chile* (1988, 2007), libro que aparece después de 21 años de ausencia en el mercado editorial. En 1993 el poeta recibe el Premio de poesía Pablo Neruda.

Juan Claudio Cameron Zamorano, más conocido como Juan Cameron (1947-) es poeta y periodista. Formó parte del rupturista grupo Café Cinema de Valparaíso. Entre sus obra destacamos: *Las manos enlazadas* (1971), *Una vieja joven muerte* (1972), *Perro de circo* (1979), *Apuntes* (1981), *Poesía dispersa* (1985), *Cámara oscura* (1985), *Video Clip* (1989), *Como un ave migratoria en la jaula de Fénix* (1992), *Visión de los ciclistas y otros textos* (1998), *Jugar con la palabra, Antología 1971-2000* (2000), *Versos atribuidos al joven Francisco María Arouet y otros textos desclasificados* (2000), *Canción* (2002), *Treinta poemas para leer antes del próximo jueves* (2005), *El bolero de los ángeles* (2006) *Crónicas suecas. Beethoven, el yogurt y nuestros años felices* (2013), *Bitácora y otras cuestiones* (2014), y *Fragmentos de un cuaderno con vista al mar* (2015). Véase en <http://www.letras.s5.com/archivocameron.htm> [19-09-2010]

una convivencia que les permitió territorialmente experimentar ciertas libertades editoriales. Para este movimiento cultural marginal se abrió un circuito de universidades, particularmente en las ciudades de Arica, Santiago, Valparaíso, Concepción y Valdivia. En Santiago, el Campus Macul, era uno de los epicentros principales, junto algunos centros culturales, y bares de la comuna de Ñuñoa. Roberto Merino nos cuenta que la estadía de Lira en la universidad era una excusa para tener contactos y visibilidad para desarrollar su proyecto poético.

En este contexto universitario conoce a Enrique Lihn, uno de los principales críticos literarios chilenos de esa época, el cual tuvo una estrecha relación con los jóvenes poetas surgidos de las aulas de la Universidad de Chile. Fue uno de sus principales promotores en el precario mundo literario en la Dictadura⁵⁸. Para ejemplificar esta idea existe un registro audiovisual de uno de estos encuentros que realizaban en su casa, al que asistieron varios jóvenes artistas y poetas que estaban emergiendo generacionalmente como Eduardo Llanos, David Turkeltaub⁵⁹, Gregory Cohen⁶⁰, Diego Maqueira⁶¹, y Óscar Gacitúa. Lihn había sido invitado a Nueva York y pretendía llevar una muestra audiovisual de la nueva camada de noveles poetas. Lira se transformó en el centro de la reunión, personificó a Pompier el protagonista de *La Orquesta de Cristal* (1976) novela publicada por Lihn: “Cortinas cerradas, ambiente de conspiración. Lira se robó la película, como queriendo dejar

⁵⁸ Roberto Bolaño en *Putas...* (*op.cit.*) reconoce la labor de Enrique Lihn, con la nueva generación de poetas: “Todos le pedían a Lihn alguna opinión sobre las ocurrencias más peregrinas, y entonces mi desdén por los entusiastas se evaporaba de golpe pues comprendía que ese grupo era como había sido yo, jóvenes poetas sin nada en que apoyarse, jóvenes que estaban proscritos por el nuevo gobierno chileno y que no gozaban de ningún apoyo ni de ningún mecenazgo, sólo tenían a Lihn”. p. 211.

⁵⁹ David Turkeltaub (1936-2008) fue poeta y creador de la Editorial Ganymides, y un ferviente promotor de la poesía nacional, publicando a Nicanor Parra, Enrique Lihn, Gonzalo Rojas, Óscar Hahn, y una edición para jóvenes poetas entre los cuales estaba Rodrigo Lira. Publicó cuatro libros de su poesía: *Hombrecito verde* (1979) *Los arrepentimientos* (1984), *La guerra de los poemas de amor* (1985) y *Por amor de la muerte* (1988).

⁶⁰ Gregory Cohen (1953-) es actor, dramaturgo, cineasta y académico. Entre sus obras de teatro destacamos *Lili yo te quiero* (1980), *Adivina la comedia* (1981), *Bienvenidos todos* (1989) *A fuego lento* (1997). En cine ha dirigido *La mujer en la cama* (1995), y *El hombre que imaginaba* (1998).

⁶¹ Diego Maqueira Astaburuaga (1951-) es poeta y artista plástico. Es considerado uno de los poetas más representativos de la renovación del canon en la década del ochenta. Entre su obra destacamos: *Upsilon* (1975) *Bombardo* (1983), *La Tirana* (1986), un poemario de fuerte tono anticlerical. En 1986 publicó *Los Sea Harrier en el firmamento de eclipses*, un anticipo de 10 poemas del libro que aparecería siete años después, *Los Sea Harrier*. También es autor de *El oxígeno invisible* (1991), una antología poética sobre Vicente Huidobro. Luego de casi veinte años sin publicar, presenta su nuevo libro audiovisual, *El Annapurna* en la Bienal de San Pablo (2012), en el que aparecen más de 200 poemas visuales realizados a partir de fotocopias de fotografías intervenidas por Maqueira con textos breves escritos con lápices correctores. Patricio Hidalgo y Daniel Hopenhayn abordan la obra de Maqueira en *Give me a break, Conversaciones con Diego Maqueira* (2008) <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-585.html> [12-12-2010]

testimonio de su vida y obra en ese nuevo soporte, el video, para tiempos más amables. Sentado sobre un sillón de mimbre a lo Julio Iglesias, con levita y sombrero comenzó su lectura en que habla de la reacción con retórica desfachatez⁶².

La habilidad actoral de Lira se posicionó como una virtud para la presentación de sus recitales, y para dar a conocer su propuesta poética que estaba escrita con vocación dramática. En relación a este punto Roberto Merino nos otorga una clave para comprender este ángulo del proyecto lireano:

Pudo haber sido la pobreza del negocio editorial lo que en esos días llevó a Lira a pensar en las artes de la representación como un modo de divulgar sus poemas, que, por lo demás, dudaba en calificar de poemas [...] Sus textos fueron de modo alterados casi como libretos de lecturas con público, y en la universidad, en las actividades nocturnas conocidas como peñas, la presencia de Lira se hizo frecuente⁶³.

La difusión de su poesía a través de sus recitales iniciados en el Campus Macul, posteriormente trascendió a otros recintos como el Instituto Goethe, y el Centro Cultural de las Condes, y el circuito universitario como el Campus Oriente de la Universidad Católica, y la Universidad Católica de Valparaíso. En la mayoría de sus presentaciones se presentaba con un rollo de papel, que se iba extendiendo hacia el suelo a medida que leía. En más de alguna ocasión utilizaría papel higiénico. El mismo Lira reconoce que el trabajo dramático-performativo obedecía a la falta de apertura editorial:

En manera de transcurrir de los quehaceres poéticos en Chile durante los últimos años, en que hay relativa facilidad para conseguir lugares – escenarios – en donde leer (o *actuar*), pero es en cambio difícil encontrar dónde y cómo publicar, ha significado – al menos para mí – la necesidad de trascender la palabra escrita e introducirme en el campo de las Artes de la Representación [...] también he estado ensayando por mi cuenta en otros espectáculos que ya están más claramente en el ámbito del *teatro*. Como es de esperar, topo en la *falta de medios* para la producción de esos espectáculos, que por otra parte no están maduros⁶⁴.

El poeta fija el año 1977 como el inicio de sus presentaciones poéticas en Campus Macul,⁶⁵ pero hay que precisar que de acuerdo al material inédito su obra se venía construyendo desde mucho antes, pues hay constancia de un documento titulado *Marginalia* fechado entre los años 1972 y 1977.

⁶² Rentao Castelli: “La asfixia...” *loc. cit.* p. 10-11.

⁶³ Roberto Merino: “En el país de los...” *loc. cit.* p. 5.

⁶⁴ Rodrigo Lira: “Declaración...” *op. cit.* p. 39.

⁶⁵ *Ibíd.* p. 39.

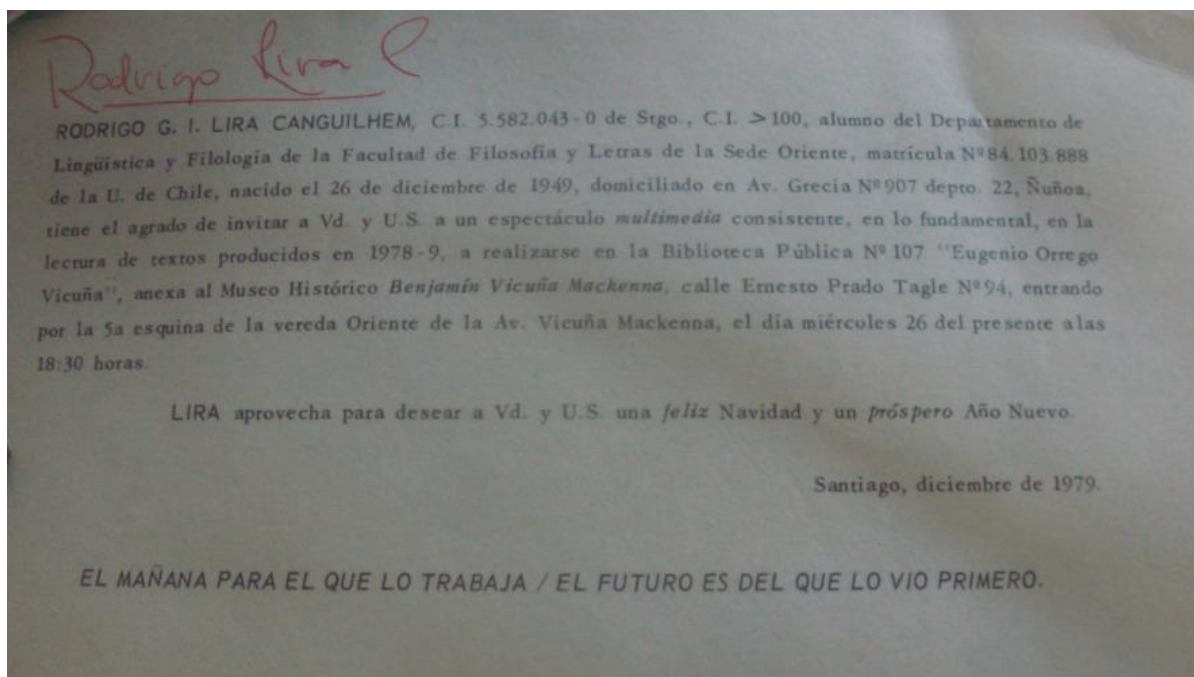


Imagen 4. Invitación diseñada por Lira para el recital que presentó en la Biblioteca Pública N° 107

La revista *La Bicicleta* fue el primer medio que registró el trabajo poético de Lira en el Pedagógico, llamando *jápenings* a sus recitales. La atmósfera del Campus Macul fue reflejada en una breve nota: “El programa incluyó la lectura de un “Oratorio fluvial y reaccionario” frente a la Coordinación Administrativa del Campus, e inmersión posterior en el mundo de los protozoos”⁶⁶. Roberto Merino destaca que el recital más extenso de Lira fue realizado para el día de su cumpleaños del año 1979 en la Biblioteca N° 107 Eugenio Orrego Vicuña, anexa al Museo Vicuña Mackenna. Ambientó el escenario como si fuera una oficina y utilizó al grupo norteamericano de jazz-fusión *Wheater Report* como música de fondo. Según Merino: “Los textos resultaban cautivantes por el involucramiento de las aliteraciones y por la proximidad de las referencias [...] Como corolario del recital sintonizó un aparato de tubos el noticiero de radio Nacional, la emisora oficialista que en ese momento transmitía, según aclaró Lira excelentes noticias”⁶⁷.

Cabe precisar que el trabajo *performativo* de Lira siempre producía un efecto en sus receptores. Merino plantea que su propuesta producía algunos detractores: “No gozaba, por cierto, de todo el crédito de los organizadores, ni siquiera de los parroquianos. Esto, por la heterodoxia de

⁶⁶ Editorial: “Poesía joven de Chile: La generación de una generación” en revista *La Bicicleta* (1981) XII, 3, p. 7.

⁶⁷ Roberto Merino: “En el país de los...” *op. cit.* p. 5.

sus textos y de la puesta en escena. Más de una vez sus intervenciones redundaron en que el público se dividiera a favor o en contra”⁶⁸. De hecho la única entrevista que existe del poeta es la realizada por Maura Brescia afuera del Instituto Cultural de Las Condes, donde se estaba desarrollando el Encuentro de Escritores Jóvenes (1980) del cual Lira había sido excluido. Leonor Varela había calificado de circense la presentación que había hecho el poeta en el Encuentro anterior, lo que habría sido registrado por la revista *Ercilla*⁶⁹. El poeta Jaime Quezada⁷⁰ que también trabajaba en la revista era el organizador del Encuentro y no consideró al joven poeta dentro del Programa. Dentro del material inédito encontramos corregido el folleto del Programa del Encuentro donde Lira marca algunos signos de interrogación y subraya algunas frases de *Poesía y Testimonio*, texto introductorio de Jaime Quezada que evidencia la desazón del joven poeta.

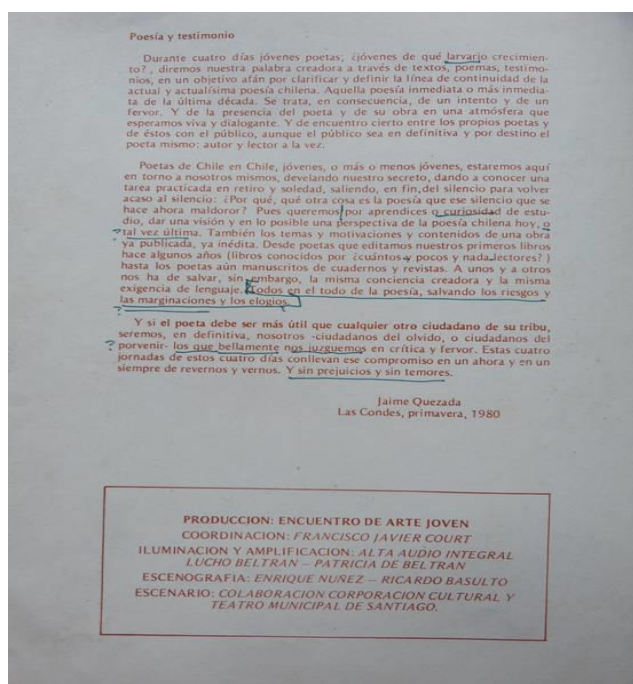


Imagen 5. Anotaciones de Lira en el Programa del Encuentro de jóvenes poetas de 1980.

⁶⁸ *Ibíd.* p. 5.

⁶⁹ Rodrigo Lira en *Carta relativamente abierta a Raúl Zurita* (la versión original se encuentra en la sala de Estudios Críticos de la Biblioteca Nacional) menciona las causas de su exclusión en el II Encuentro Nacional de Arte Joven (pp. 5-6).

⁷⁰ Jaime Quezada Ruíz (1942-) es poeta chileno, ensayista y crítico literario, miembro de la llamada generación literaria de 1960. Además es uno de los principales investigadores y difusores del legado de la vida y la obra de Gabriela Mistral. Dentro de su obra poética destacamos *Astrolabio* (1976), *Pájaro de cuentas* (1982), *Huerfanías* (1985), y *Un viaje por Solentiname* (1987). Asimismo, su valiosa mirada en un ensayo dedicado a la poesía del último cuarto de siglo titulada Jaime Quezada: *Literatura chilena, apuntes de un tiempo (1970-1995)*. Para mayor información véase <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3466.html> [8-12-2010]

I.3. Lira autoeditor: Editorial Chamico, y La Empresa inconclusa del *Pulgarcito Publicitario*

Rodrigo Lira se convirtió en el propio gestor de su poesía, se consideró asimismo poeta-editor; de este modo, aprovechó sus conocimientos de las técnicas tipográficas, sus estudios adquiridos en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y la experiencia obtenida en la Editorial Quimantú. El poeta diseñaba sus poemas, la publicidad y algunas invitaciones a partir de un rudimentario sistema de fotocopias. En la colección de dibujos de Lira se conserva el diseño original de un recital dado en el Instituto Goethe que muestra sus habilidades publicitarias.



Imagen 6. Publicidad para el recital realizado en el Goethe Institut

Eduardo Llanos se refiere a las limitadas condiciones editoriales en que se encontraban los jóvenes poetas para publicar o para autoeditarse: “Nuestros libros son artesanales, nos olvidamos de la editorial y hemos asumido nuestra propia marginalidad”⁷¹. Este horizonte era común a la generación de Lira, y él mismo asumió lúdicamente esta realidad. Desde esta perspectiva presenta su poesía por medio de fotocopias que repartía al final de algunos recitales y que regalaba a sus

⁷¹ Carlos Cornejo y Pamela Pequeño: “Poetas jóvenes: De pequeños dioses a simples mortales” en revista *Apsi* (1984) VIII, 73, p. 48.

amigos, bajo el nombre de dos sellos editoriales: Ediciones Rodrigo Lira y Ediciones Chamico. A través de su primer sello Lira publicó mediante fotocopias 50 ejemplares de *Una carta relativamente-abierta a Raúl Zurita* (1980)⁷², el poeta explica que los originales los había diseñado en una máquina Underwood 16⁷³.

En el año 1981 bajo el mismo sistema de fotocopias presenta 100 ejemplares de *Una carta abierta al director de Artes y Letras*, texto que también sería añadido a *Declaración Jurada* (2006). En este segundo trabajo realiza una crítica al artículo titulado “Los jóvenes orfeos” del escritor y crítico de Enrique Lafourcade, uno de los pocos intelectuales que en ese momento tenía tribuna en el diario *El Mercurio*. Lira hace gala de su conocimiento de la generación de poetas jóvenes que estaban emergiendo en Chile, y que contrasta con la información entregada por el crítico. De alguna manera, el contenido de la carta adquiere el tono de una reseña literaria organizada en nueve puntos, cuyo análisis abarca tópicos como la corrección tipográfica sobre el apellido europeo de Juan Cameron, un poeta chileno o la defensa sobre el derecho de autor de algunos jóvenes poetas incluidos en el artículo⁷⁴.

El minucioso desmenuzamiento del texto de Lafourcade evidencia la capacidad del poeta en el área de la corrección editorial. Sin embargo, Lira tiene como segundo objetivo ofrecer sus textos poéticos y cartas al periódico, con el fin de tener una remuneración: “Solicito que, eventualmente, se tenga a bien solicitar mi autorización previa para imprimir textos poéticos o epistolares firmados por mí, la cual obviamente estoy concediendo para con la presente, la que, evidentemente, podrá ser abreviada o reducida, impresa y – *last but not least* – remunerada por “artes y letras” en la forma que estime conveniente⁷⁵. No es la primera vez que realizaba este tipo acciones en que mediante el uso de un texto paródico buscaba que su receptor codificara un segundo mensaje. No obstante su intención era ilegible dentro del discurso paródico, en consecuencia, era prácticamente imposible considerar su mensaje de forma concreta. Fue lo que le ocurrió al poeta Enrique Lihn. En una

⁷² La carta sería integrada veintinueve años después en *Declaración Jurada* (2006).

⁷³ Rodrigo Lira: *Declaración... op. cit.* p. 38.

⁷⁴ *Ibíd.* pp. 77-81.

⁷⁵ *Ibíd.* p. 80.

ocasión Lira llegó a su casa con la novela *La orquesta de Cristal* (1976)⁷⁶, reeditada milimétricamente. Lihn nunca hubiera sospechado que el objetivo de Lira era transformarse en su secretario-editor.

El joven poeta también promocionó su obra a través de la Editorial Chamico, repartiendo en algunas presentaciones 200 ejemplares del *collage* titulado *Un documento del grupo Chamico*. En el poema “Curriculum.Vitae.” nos entrega una clave del significado de su agrupación: “Este grupo es bastante informal, que yo no soy el único componente, y que sin embargo soy el único responsable de la confección de este documento, un tanto esotérico para los que no pertenecen al gremio de los escritores”⁷⁷. El documento tenía por objetivo intervenir la conferencia dada por algunos poetas pertenecientes al emblemático grupo la Mandrágora⁷⁸.

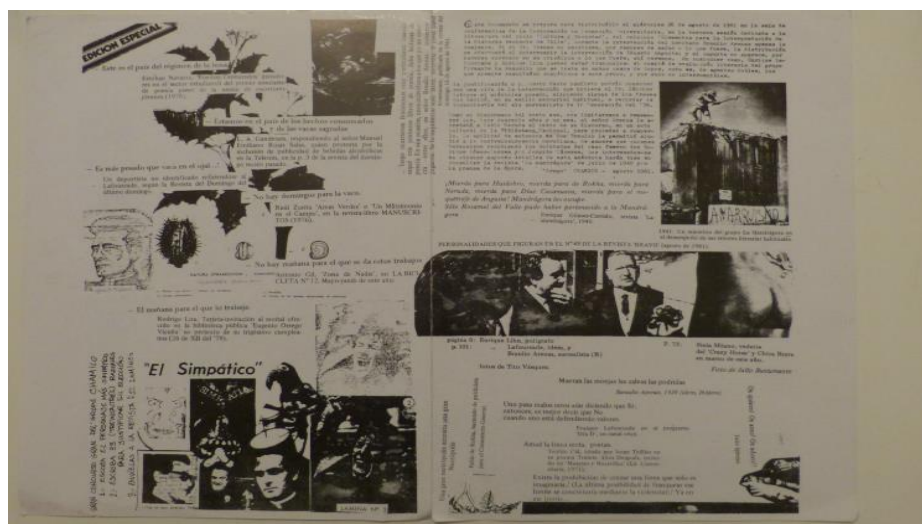


Imagen 7. Collage titulado *Documento del Grupo Chamico* (1981)

La justificación del texto tuvo la finalidad de evocar paródicamente la intervención

⁷⁶ En el Prólogo de *Proyecto de ...* (*op. cit.*) Lihn se refiere a este hecho de manera detallada: “Una tarde llegó a General Salvo con una sorpresa: su ejemplar de mi novela *La orquesta de cristal* corregida, más bien reeditada por él. Para operar con mayor comodidad había desencuadernado *La orquesta de cristal*, haciéndole poner un lomo de espiral de plástico; así le sumó páginas en blanco que de inundaron de enmiendas, inserciones o eliminaciones y sustituciones a que había sometido mi novela, a partir del solvente trabajo de corrector [...] La correctiva incluía un retoque humorístico de la portada del libro. El reeditor espontáneo de *La orquesta* me aseguró que mi libro no había llegado a su merecido público, debido a la forma indebida en que lo había publicado la editorial Sudamericana. Le pedí a Lira el ejemplar de la novela para revisarlo, interesado en conservar esa curiosidad, pero no me pareció que se tratara de una propuesta realista ni me detuve a considerar qué se ocultaba detrás de ella, cuál podía ser la meta propuesta [...] Rodrigo salió furioso conmigo de esa visita. Según le confidenció a Cacho Gacitúa, había esperado que contratara sus servicios como secretario editor, corrector de pruebas, y de estilo; algo que a mí no se me pasó por la cabeza pese a mi necesidad de que se me ayude a pasar en limpio mis resmas de papel escrito con esfuerzo y descuido”. p. 15.

⁷⁷ Rodrigo Lira: *Declaración...* *op. cit.* p. 38.

⁷⁸ Para introducir historiográficamente al grupo la Mandrágora. Véase el trabajo de Luis de G Mussy: *Madrágora: La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, Editorial Finis Terrae, Santiago de Chile, 2001.

rupturista del poeta Braulio Arenas⁷⁹ en un acto cultural en homenaje a Neruda en la Biblioteca Nacional en 1940. Cuando el Nobel se disponía a leer su discurso Braulio Arenas, se lo arrebató rompiéndolo en pedazos.

Lira se empeñó en construir una obra desde las ruinas del ámbito producción editorial cruzado por un complejo Proyecto de refundación nacional de la cultura autoritaria que estaba marcado bajo el binomio asfixiante: Dictadura- oposición. En esta ecuación la función escritural del artista para una facción de la izquierda tenía la obligación moral de enfrentarse a la Dictadura⁸⁰. Eduardo Llanos se refiere a la incomodidad que sentía su amigo poeta en este esquema: “Lira percibía una excesiva identificación de la actividad contracultural de la época con la militancia en partidos de izquierda, condición que el poeta no estaba dispuesto a aceptar por su carácter libertario, convirtiéndose así en un “un anarquista de la literatura,” con todos los riesgos que eso conlleva”⁸¹.

En otra coordenada del proceso de receptivo de las concreciones de su obra nos encontramos con rastros que nos posibilitan una comprensión de lo que Lira entendía por una obra publicada. Su poema “Curriculum Vitae” nos otorga una clave dado que desde su mirada la invitación al recital de poesía presentado en la Biblioteca Pública, la fotocopia del *collage* contra los surrealistas chilenos, y la carta a Zurita eran parte esencial de su obra, pese a que no habían sido registradas en ninguna publicación convencional. De este modo, emerge una concepción metapoética en que la poesía podría habitar transversalmente todo tipo de textos, coordinada en que el poeta se sentía cómodo, pues se considera a sí mismo un diestro manipulador del lenguaje. Destacamos que se autodenomina metapoeta⁸², y en más de un concurso esta marca la utilizó como seudónimo⁸³.

⁷⁹ Braulio Arenas (1913-1988) fue poeta, novelista y dramaturgo. Influenciado por todas estas nuevas corrientes europeas, y junto a otros poetas funda el grupo La mandrágora en 1938. Es considerado un escritor para escritores. Entre su vasta obra destacamos *El mundo y su doble* (1940), *La mujer mnemotécnica* (1941) y *Ancud, Castro y Achao* (1963), *Una mansión absolutamente espejo deambula por una mansión absolutamente imagen* (1978). Obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1984. Para mayor información véase <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-563.html> [13-01-2011]

⁸⁰ Para ilustrar esta idea aludimos a el Editorial del primer número de la revista *Barco de papel* (Distribuida en Francia y Chile en 1980): “Poesía parida y domiciliada en el pueblo, escrita por quienes creen – como dice uno de los poemas – que el lápiz es un arma militante e insurrecto verbo [...] Esperamos colectivizar también estos poemas en un próximo número de este “barco de papel” que, desde ya, está abierto a todos los chilenos y latinoamericanos que desean colaborar y apoyar esta iniciativa. Bienvenido a Bordo”. p. 2.

⁸¹ Rodrigo Castillo: “La tragedia del arte” en revista *Hoy* (1998) XIX, 1078, p. 52.

⁸² A. A.: “Arte Joven: Estado de Situación” en revista *Ercilla* (1979) XLVI, 2308, p. 36.

Dentro de los planes editoriales de Lira existe un proyecto experimental llamado “El Pulgarcito Publicitario: Libro-helicóptero”⁸⁴, encontrado dentro del material inédito que estaba en proceso de edición, el cual sería publicado bajo un sistema de fotocopias en marzo de 1981, pero el trabajo nunca vio la luz. Hemos comprobado que el título no se encuentra dentro de los textos que Lira integró en el apartado de sus publicaciones en el poema “Curriculum vitae”. No obstante, si existe una mención a esta publicación registrada por Lihn en el Prólogo de *Proyecto de Obras Completas* que llevaría un título similar “El helicóptero publicitario”⁸⁵.

De algún modo, este proyecto editorial se ubicaría en un intersticio en el que confluye una vertiente experimental por la cual difundiría su poesía en un formato situado entre un libro y una revista. Por otra parte, buscaba generar ingresos que le permitieran una autoedición, con lo cual pensaba con cierta ingenuidad que podría hacer frente a la cesantía. Lira buscaba profesionalizar su oficio poético y adquirir los recursos que le proporcionaran el desarrollar su propuesta poética, y que esta le posibilitara integrarse al mercado laboral. La idea inicial del proyecto era la publicación de su poesía y que esta circulara dentro del país, para esta primera edición tendría como restricción la cantidad de 600 copias, las cuales podían ser requeridas por medio de una suscripción.

La forma de poner en circulación su proyecto no era ajeno a las transformaciones que estaba experimentando la sociedad chilena, dado que desde la Dictadura se reorganizaba el modelo económico, a partir de las ideas neoliberales de Milton Friedman, quien regularmente impartía conferencias para explicar las cualidades de su paradigma⁸⁶. En Chile uno de sus principales seguidores fue Joaquín Lavín, quien recoge las transformaciones político-económicas desarrolladas por la Dictadura en *La revolución silenciosa* (1987). Lavín enumera lo provechoso del nuevo modelo económico en el que cada chileno dentro de la libertad otorgada por el mercado podría

⁸³ Seudónimo encontrado en Material Inédito.

⁸⁴ Hay que considerar que Lira durante el año 1981 organizó sus poemas en varios proyectos. Dentro del Sumario de *Pulgarcito Publicitario* encontramos un apartado que se titula *Arte de la paráfrasis y otras parodias*. El material inédito nos permite concluir que el último proyecto de Lira tenía éste nombre dado que hemos constatado un poema sin título fechado en noviembre de 1981, un mes antes de su muerte.

⁸⁵ Rodrigo Lira: *Declaración... op. cit.* p. 17.

⁸⁶ Véase el trabajo de la Fundación de Estudios Económicos BHC que recopila los discursos dados por Friedman en el Edificio Diego Portales en la publicación *Milton Friedman en Chile: Base para un desarrollo económico*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1975.

transformarse en un empresario. Asigna gran importancia a las nuevas tecnologías, ejemplificando la ventaja que tiene la dueña de casa en hacer el pedido de compra del supermercado por teléfono, o los espacios que se abren a profesores y médicos para convertirse en empresarios⁸⁷. Lira es consciente de estas transformaciones llevadas a cabo en Chile, de esta forma registra el lenguaje neoliberal y lo reconvierte para su propuesta de distribución poética:

Las posibilidades que ofrecen los medios tecnológicos disponibles, tanto en lo que respecta a la producción material como a la distribución del producto en el mercado de la economía social, por no mencionar lo que por ahí denominan “escritura” (producción del texto) y “lectura” (consumo del mismo). Tales procedimientos, modernísimos o no, permiten, entre otras cosas, que no todos los ejemplares sean iguales entre sí o tengan al menos la misma cantidad de páginas [...] Material que sería conveniente incluir al dorso del ante-colofón Disposiciones constituciones legales que rigen la Distribución de textos en la República de Chile. La discutible calidad de impresos de las fotocopias. La calidad pública de una publicación distribuida. Por la tecnología de marketing conocida como “venta directa”⁸⁸.

Este fragmento es titulado como “El ante-calefon”, y está situado en una página adjunta a *El Pulgarcito Publicitario Libro-helicóptero*. El texto funciona como su marco editorial, donde el poeta establece su posición frente a la realidad jurídica en torno a los mecanismos de edición y publicación. Para lo cual utiliza una fina parodia que evidencia la soledad editorial dentro de un contexto fracturado y alimentado inexorablemente por la Dictadura. Si bien la propuesta poética de Lira se aleja de la política partidista, podemos detectar, quizás muy a pesar del poeta, su lucidez en este ámbito, puesto que enfatiza otros dos temas sensibles en la opinión pública de su época como lo fueron la libertad expresión y la nueva Constitución⁸⁹:

Esto es una publicación de carácter experimental. El material adjunto escrito por Rodrigo Lira no ha sido inscrito en el registro de propiedad intelectual ni el departamento del pequeño derecho de autor, y, por lo tanto, su reproducción en otras publicaciones experimentales o tradicionales no viola derechos que Rodrigo Lira pudiera tener, indicados por una letra c encerrada en un circulito, correspondiendo a la primera letra de la palabra “copyright” ni una r en otro, significando, presumo, la palabra “registred.” El material adjunto escrito por otras personas se publica sin la autorización de sus autores, ni solicitud a los herederos o representantes legales de éstos. Realizase todo lo anteriores con el basamento de la existencia ontológica del derecho a la libre expresión, considerando previo y superior al de propiedad, y a los fundamentos materiales de las disposiciones jurídicas que existan al respecto en las constituciones o cuerpos legales vigentes en las naciones de la

⁸⁷ Joaquín Lavín en *La Revolución silenciosa* (Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1987). Véase del Capítulo VIII: Clientización de la economía, los apartados “Comprar es un paseo”, “Feliz cumpleaños consumidor”, y “La compras del mes por teléfono” (pp. 115-120) y del Capítulo IX: Los nuevos negocios del sector privado, los apartados “Planes de salud a la medida”, “Médicos-empresarios”, y “Profesores-empresarios” (pp. 133-138).

⁸⁸ *El Pulgarcito Publicitario Libro-helicóptero*. Material inédito otorgado por la señora Elisa Canguilhem de Lira.

⁸⁹ En 1980 la Dictadura reemplaza la Constitución de la República del 1825.

civilización occidental y cristiana, en este mundo y/o el otro. [...] Sería conveniente indicar aquí los modernísimos procedimientos empleados para su impresión o, mejor dicho, para la re/producción de sus placas originales, lo cual demostraría ciertas incompatibilidades que pudiesen existir entre ciertas disposiciones legales vigentes en la república de Chile y disposiciones de la nueva constitución de la misma⁹⁰.

El pensamiento punzante de Lira sitúa los derechos de autor y la propiedad intelectual bajo el concepto de libre expresión. En este punto cuestiona el plano jurídico en que se constituyen las leyes y alude al nuevo marco constitucional impuesto autoritariamente en Chile. El discurso paródico es completado con la alusión a su padre como su representante legal, y si alguien lo demandara constituiría un nuevo material para sus manipulaciones lingüísticas: “En todo caso, si alguien desea tomara la molestia de introducir a Rodrigo Lira en el incómodo mundo procesal, puede contactarse con su señor padre, Don Juan Gabriel Lira Rembges, coronel de ejército (r), inscrito en el Colegio de Abogados N°.....y domiciliado en la calle General Alberto Decombe”⁹¹.

Para completar este proyecto experimental el poeta había planeado la promoción de su publicación mediante el concurso “¿Qué es el Pulgarcito Publicitario?”, en donde sus suscriptores tendrían que adivinar el origen del nombre de la publicación. Para este propósito había diseñado seis alternativas donde parodiaba a los poetas Raúl Zurita y Eric Polhmanner y a sí mismo. Los ganadores del concurso ingresarían a un sorteo que otorgaría un premio que consistiría en una hamburguesa tomate-mayo y una bebida gaseosa a elección en el quiosco “El Gitano” de Pedro Segundo Contreras Chingas.

⁹⁰ Rodrigo Lira: *El pulgarcito... op. cit.* p. 2.

⁹¹ *Ibíd.* p. 2.

libro-helicoptero
 libro-helicoptero
 libro-helicoptero
 libro-helicoptero

empresa literaria:
 -previado en marcha-

Rodrigo Lira, treintauno y cuarto
 (ver el reverso)

EL PULGARITO

11.º PULGARITO libro
 11.º PULGARITO libro
 11.º PULGARITO libro

libro-helicoptero
 libro-helicoptero
 libro-helicoptero

(publicación experimental de circulación restringidísima: 600 ejemplares numerados y firmados)

sumario:

amor y muerte, sarpullidos/chirigotas
 arte de la paráfrasis & otras parodias
 epigrama de turkeltaub al rodrigo lira
 caricaturescrita: omnibus 6/gamynedes
 carta abierta a surita - prosas varias
 trabajos de arte: registro fotográfico
 el poemancion y
 los sacramentos, pergaminos y traumas.

-quizá aparezca el 26 de marzo
 en todas las mejores librerías

...lenguaje sutiloso y fluido, que hace correr el verso endecasílabo con tanta naturalidad como si no lo fuera, y en su transcurso engendra las hábiles aliteraciones -observe, en este caso, todas las que giran en torno a la letra r- ignacio valente¹, treinta de noviembre de 1980.

¿endecasílabos? observe, cuente, amor:
 y muerte, sarpullidos, chirigotas/ arte de la paráfrasis et otras/ parodias, epigrama de turkeltaub/ caricaturescrita omnibus seis/ carta abierta a surita, prosas varias/ sacramentos, pergaminos y traumas/ quizá aparezca el veintiséis de marzo/ seiscientos ejemplares numerados/ en todas las mejores librerías/ rodrigo lira, treintauno y cuarto

suscripción (venta directa con pago anticipado): \$ 19822
 (ídem honoraria (para lectores pudientes y generosos): \$ 500
 exterior: U. S. \$ 10 y \$ 20, respectivamente
 (ver al dorso del extremo superior).

¹ Reseña del libro de poesía póstuma de Neruda "Jardín de invierno", Seix Barral, 1980, en el Suplemento Artes y Letras del diario el MERCURIO

Imagen 8. Diseño Original del Pulgarito Publicitario

I.4. Lira habitante de revistas desiertas y concursos desolados

La situación de precariedad editorial en el período dictatorial fue amortiguada por pequeños espacios que emergieron básicamente al margen del circuito oficial, como la proliferación de una gran cantidad de pequeñas revistas, (algunas promovieron concursos literarios que se transformaron en salvavidas para la generación emergente) y folletos de carácter cultural. Lira aprovecharía estos medios para dar a conocer su proyecto poético; fundamentalmente este tipo de revistas fueron diseñadas en las universidades o por alguna asociación cultural de jóvenes escritores que en ciertos casos no publicaron más de un par de ediciones. En este ámbito de producción literaria registramos “Ese Te Pe” como el primer poema publicado de Lira en la revista *Letras* N° 3 (1978), impreso por la Organización de Estudiantes de la Universidad de Chile. Al año siguiente con motivo del Primer Encuentro de Arte Joven se publica *Cuaderno de Poesía*, en el que aparece “Poema – u oratorio – fluvial y reak-sionario”. En 1980 aparecen sus poemas en el N°1 de la revista *Cactus*, promovida por los alumnos de la Escuela de Sociología de la Universidad de Chile y en el N° 4 de la revista *Cuadernos Marginales*. Sin embargo lo que otorgará visibilidad al proyecto poético de Lira será su participación en el “Encuentro de Arte Joven 1979”, lo que tendrá como resultado su aparición en medios de carácter nacional como las revistas *Bravo*, *Ercilla* y *La Bicicleta*, una de las principales revistas de carácter cultural alternativo al sistema oficial que irrumpió durante la Dictadura. La revista contaba con colaboradores en el extranjero, algunos de los cuales estaban exiliados por causas políticas⁹². En 1981 *La Bicicleta* se transforma en la primera publicación que sitúa a Lira dentro de una taxonomía poética generacional al publicar un artículo que se opone a la columna⁹³ del crítico literario Ignacio Valente, quien se habría referido a la escasa calidad de los poetas jóvenes emergentes de los ochenta:

⁹² *La Bicicleta* tenía una estrecha relación con *Araucaría*, una de las principales revistas chilenas publicadas en el exilio, que la surtía con artículos de destacados colaboradores extranjeros como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar. En este ángulo destacamos la colaboración del escritor, Mario Vargas Llosa, que en 1981 visita Chile como corresponsal de un medio de la televisión peruano, y entrevista a algunos cantautores chilenos y a los encargados de *La Bicicleta*. Existe un registro visual del encuentro que fue realizado en la casa Eduardo Yentzen, uno de los directores de la revista. Véase en http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=JDETSEj2jXU [5-8-2012]. Entre los pocos asistentes se encontraba Rodrigo Lira que era amigo del poeta Antonio de la Fuente, quien cumplía la función de redactor de la publicación.

⁹³ Ignacio Valente: “Los nuevos orfeos” en *El Mercurio* (1981) LXXXI, 29.769, p. 23.

La poesía joven de Chile es una breve institución que sale a relucir en contadas ocasiones. La opinión vertida en un reportaje más o menos dominical del diario *El Mercurio* gasta sin embargo, siete frases para desahuciarla. Los presuntos poetas jóvenes así son extinguidos de golpe y porrazo existen, por el contrario, y las más de las veces están convencidos del sentido o la locura de sus obras. [...] La poesía joven busca, entonces, otros canales de acceso a lo público: se autoconvoca en agrupaciones y se difunde en audiciones y pequeños impresos; éstos son los medios más usuales. Pero también se tensa hacia otros modos experimentales, tira a salirse de madre: Proyecto Zurita, los trabajos del Colectivo Acciones de Arte, los poetas de la Unión de Escritores Jóvenes en el Caupolicán y la calle en la época de la actividad del a UEJ, los *jápening* de Rodrigo Lira en el Pedagógico. [...] Intentamos de reunir poetas menores de 33 años bajo el apelativo de generación del setenta, década en que comenzaron a hacer público su trabajo⁹⁴.

El Editorial presenta una muestra de los poemas de Rodrigo Lira junto a algunos poetas emergentes de esa época como Raúl Zurita, Diego Maquieira, y Eric Polhammer, Claudio Bertoni⁹⁵. *La Bicicleta* había publicado anteriormente el poema “El poema 4 tres cientos setenta y cinco y uno 366 de onces”⁹⁶ con motivo del primer lugar que obtuvo el poeta en el concurso de poesía que organizaba la misma revista. Lo cierto es que Rodrigo Lira tenía una estrecha relación con los encargados de *La Bicicleta*, lo que se ve reflejado en una página de homenaje tras su muerte:

En este escritorio fuimos acumulando sus Obras incompletas, que metódicamente nos traía según iba escribiendo, recortando parafraseando, autoeditándose con todas las técnicas baratas a mano [...] Aquí tenemos su obra. Nosotros fuimos sus amigos, los testigos ¿Seremos capaces de sus biógrafos, los editores que no tuvo? ¿Estaremos a la altura? Vamos ahora a decir. Salud, Rodrigo, donde quiera que te encuentres, en cualquiera de las noches. Vamos ahora a leerlo, es lo que hay que hacer⁹⁷.

Bravo fue otra revista de circulación nacional que registró la propuesta poética de Lira durante el “Encuentro de Arte joven” 1979, distinguiendo su participación como uno de los proyectos poéticos más reveladores: “En el campo poético, destacó la presencia de dos jóvenes poetas: Paulo Jolly⁹⁸ y Rodrigo Lira. Sus poemas son lo más original y novedoso que se leyó en las

⁹⁴ Editorial: “Poesía Joven de...” *op. cit.* p. 7.

⁹⁵ Claudio Bertoni (1946-) es uno de los poetas más representativos de la *Generación del ochenta*. Su obra posee una fuerte vertiente antipoética. De su amplia obra destacamos *El cansador intrabajable* (1973), *El cansador intrabajable II* (1986), *Sentado en la cuneta* (1990), *Ni yo* (1996), *De vez en cuando* (1998), *Jóvenes buenas mozas* (2002), *Harakiri* (2005), *Dicho sea de paso* (2006), *En qué quedamos* (2007), *Rápido antes de llorar: Cuadernos 1976-1977*(2007), *Piden sangre por las puras* (2009), *El tamaño de la verdad* (2008), *¿A quién matamos ahora? Cuadernos 1972-1973* (2011) y *No queda otra* (2014). Para mayor información véase en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3338.html> [23-09-2011]

⁹⁶ Editorial: “Poesía 1º Premio Rodrigo Lira” en revista *La Bicicleta* (1979) II, 6, pp. 13-14

⁹⁷ Editorial: “Trinitariamente Pergeñado al infinito” en revista *La Bicicleta* (1982) V, 19, p. 36.

⁹⁸ Paulo de Jolly (1952-) es poeta de la *Generación del ochenta*. Se transformó en un poeta de culto dada su excéntrica propuesta poética que estaba inspirada en la corte del monarca Luis XIV. De alguna forma, reclamaba la falta de un poeta que encarnara los valores de la monarquía francesa. De su obra destacamos *Luis XVI* (1982) y *Príncipes, duques y mariscales de Francia* (2003, y 2006). Para mayor información véase en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100865.html> [12-09-2011]

Condes”⁹⁹. En la misma coordenada la revista *Ercilla* se suma a los elogios del trabajo poético de Lira, donde incluso aparece una de las fotos de su presentación, dado que el poeta tenía, como ya se dijo, un dominio escénico para los recitales, cuyas lecturas eran verdaderas actuaciones teatrales. Incluso en una breve descripción donde Lira es bautizado como metapoeta y asimismo se da cuenta del tono desolador de su propuesta poética, y de la escabrosa tarea de categorizar su obra:

De la treintena de vates anunciados en el cuaderno de poesía joven que acompañó el encuentro, la cifra rellenoó con algunos recitadores improvisadores y hasta un narrador, Rodrigo Lira, que *desenrolló* en su circense estilo, un largo pergamino que contenía agudos trozos de metapoesía, bastante crítica, humorística y a veces amarga, sobre la realidad actual y del oficio de hacer poesía¹⁰⁰.

Otro ámbito donde fue recogida su poesía fueron los concursos literarios, en los que en medio del material inédito encontramos algunos poemarios que estaban hechos para participar en concursos de la época, y también en notas sueltas de periódicos que anunciaban concursos de poesía. Se observa que fundamentalmente participó en concursos de ámbito universitario y en los que promovían algunas revistas de la época. En 1976 obtuvo la cuarta mención honrosa en el concurso Alerce de la Sociedad de Escritores de Chile y en 1978 con el poema “Ela, Elle, Ella, She, Lei, Sie” obtuvo el segundo premio en el concurso Palabras para el Nombre de la Agrupación Cultural Universitaria. Durante el año 1979 obtiene, con la participación de “Poemas ecológicos”, la segunda mención honrosa en poesía en el concurso literario organizado por la Vicerrectoría de la Universidad de Chile, que sería publicado por la misma Universidad. El crítico literario, Ignacio Valente registra la aparición de la publicación refiriéndose a ella como una obra desigual en cuanto a la selección poética, pero al mismo tiempo destacaba el lenguaje directo y el humor de los poetas emergentes¹⁰¹. No obstante, los poemas de Lira no convencieron del todo al crítico quien subrayó la debilidad del entramado poético sostenido frágilmente por la matriz irónica: “Los poemas ecológicos de Rodrigo Lira desarrollan con cierta gracia discontinúa el tópico de la contaminación ambiental; su mejor parte es la defensa del Museo Vicuña Mackenna; es una vez más, el humor lo

⁹⁹ A.A.: “Formas: Encuentro de Arte Joven” en revista *Bravo* (1979) III, 27, p. 105.

¹⁰⁰ A.A.: “Arte Joven: Estado de Situación” en revista *Ercilla* (1979) XLVI, 2308, pp. 36-37.

¹⁰¹ Ignacio Valente: “Más poetas jóvenes” en *El Mercurio* (1981) LXXXI, 29.199, p. 26.

que salva ciertos versos que serían sin él, demasiado obvios”¹⁰².



Imagen 9. Portada del Libro *Premios concurso creación artística 1979*

Por el contrario, la obtención del primer lugar con el poema “4 tres cientos setenta y cinco y uno 366 de onces” en el concurso de poesía “Residencias en la tierra”, organizado por revista *La Bicicleta*, otorgará mayor visibilidad al joven poeta en el circuito alternativo, y con el transcurso de los años le proporcionará mayor relevancia dentro de esta generación cruzada por la Dictadura. El jurado estuvo compuesto por seis escritores, entre los cuales se encontraba Enrique Lihn, quien fue decisivo en la elección del ganador, en el prólogo de *Proyecto de Obras Completas* reconoce que inclinó la balanza a favor de Lira¹⁰³. Aunque Lira no publicó bajo un sello editorial ningún poemario en vida, su inquietud por desarrollar el oficio poético ha sido constatada en el recorrido previo a su publicación póstuma. En el material inédito nos ha develado valiosa información sobre búsqueda de múltiples formas para hacer pública su obra, sea mediante sus actos performativos, el trabajo de autoedición mediante el uso de fotocopias, los envíos a concursos que no tienen respuesta, el contacto con pequeñas y grandes revistas. Naín Nómez¹⁰⁴ nos cuenta como anécdota,

¹⁰² *Ibíd.* p. 26.

¹⁰³ Rodrigo Lira: *Proyecto de Obras... op. cit.* p. 13.

¹⁰⁴ Naín Nómez (1944-) es poeta, ensayista y profesor de literatura de la Universidad de Santiago. Perteneciente a la

que en una ocasión, antes de que viajara a Canadá, Rodrigo le pasó unas copias de sus poemas para ver la posibilidad de su publicación en alguna revista chilena de exilio. Si bien no tuvo éxito en esa empresa, su poema “Paseo de las Flores” apareció en la antología *Panorámica de la poesía chilena Actual* (1980) publicada por la pequeña Editorial Ganymedes que tenía como uno de sus objetivos registrar la continuidad de la tradición lírica chilena durante la Dictadura¹⁰⁵. Cabe agregar que la inclusión de Lira se debe a la sugerencia hecha por Lihn al poeta David Turkeltaub, que era el compilador¹⁰⁶.

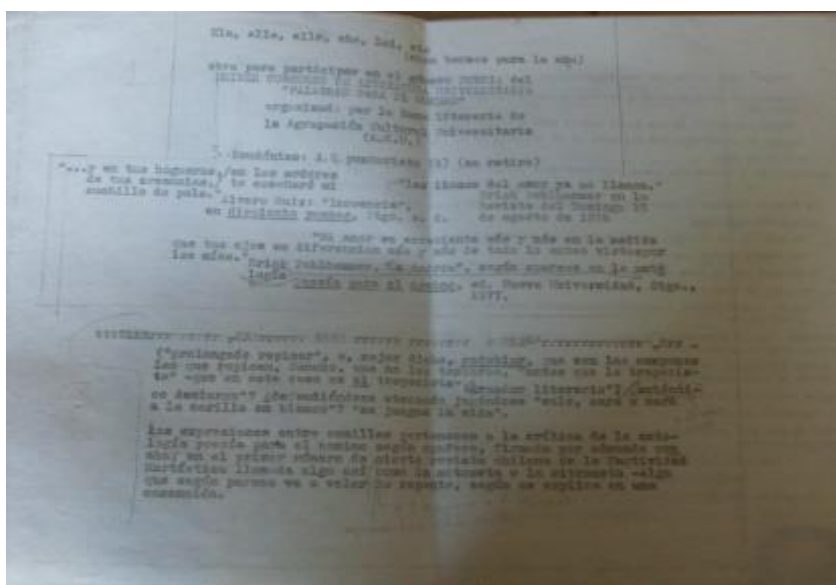


Imagen 10. Original del poema “Ela, Elle, Ella, She, Lei, Sie”, enviado al Concurso Palabras para el Nombre ”

Como matriz donde confluyen las concreciones de la recepción lireana consideramos pertinente la reflexión del pensador chileno Willy Thayer sobre la obra de arte, que adquiere un

llamada *Generación del sesenta*. Tras estudiar Filosofía en la Universidad de Chile, hizo luego sus estudios de posgrado en la Carleton University (M.A.) y en la Universidad de Toronto (Ph. D). Como crítico literario destacamos *Antología bilingüe de Poesía y cuento: Literatura Chilena en Canadá* (1982), la colección de antología crítica de poesía chilena Tomo I (1996), Tomo II (1998), y Tomo III (2003). En tanto en poesía ha publicado *El movimiento de las salamandras* (1999) y *Ejercicios en la cocina* (1999).

¹⁰⁵ David Turkeltaub en el prólogo de *Panorámica de la poesía chilena actual* (Editorial Ganymedes, Santiago, 1980) declara el objetivo fundamental de la Editorial: “A fines del 1978, al nacer este sello editorial, nos sorprendía la escasez de publicaciones de poesía: apenas cinco títulos en el último lustro. Las revistas y los juegos brillaban igualmente por su ausencia. Durante el solo año 1979, en cambio, aparecieron una decena de libros, varias que pasaron del segundo número, y se celebraron concursos que premiaron poemas notables de los jóvenes. [...] Creemos no equivocarnos al sostener que la poesía chilena moderna es uno de los hechos literarios más importantes del mundo de habla hispana, y que la actual situación del país ha estimulado en ella un desarrollo imprevisto y aguzado su creatividad. Nuestra editorial, que nació como una necesidad de documentar esta proposición, se enorgullece de ver confirmada en este volumen su línea de trabajo”. pp. 8-9.

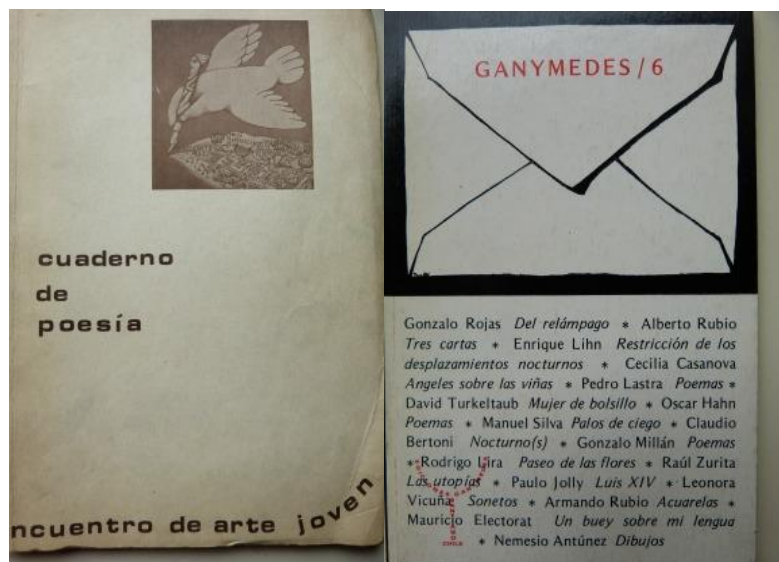
¹⁰⁶ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 14.

mayor matiz en un contexto postdictatorial que evidencia la pérdida de aura, donde un eje vector es el cuestionamiento de los mecanismos que funcionan en el proceso de la producción editorial: “Las imágenes y lo impreso son la realidad. Sólo lo que circula es verdadero. De modo que si el escritor no publica está falto de obra. Y si lo hace (se) vende, el dividendo editorial es referido literalmente a un valor de obra. Aunque el tiempo, la fidelidad a una obra, es inconmensurable con el tiempo y la fidelidad de una publicación”¹⁰⁷. Thayer pone de manifiesto una tensión en la definición de obra de arte: “la publicación sin obra”, frente a “la obra sin publicación.” Consideramos que dicha tensión se amplifica en un ámbito sometido al control creativo como lo fue la Dictadura. En consecuencia, en este territorio la propuesta poética lireana adquiere el aura de una obra sin publicación, caracterizada por una envoltura ética, de no publicar bajo un nuboso Régimen dictatorial, y a su vez, porque su proyecto estuvo lo suficientemente alejado de las conexiones editoriales de la oposición que se articulaba desde dos posiciones: una abiertamente de resistencia que utilizaba un lenguaje confrontacionalmente político; y la otra ubicada en una zona de experimentación, encarnada por los exponentes de la neovanguardia. La obra de Lira adquiere una considerable fuerza de atracción porque transita en un tercer espacio, un lugar movable, entre el margen y la institución; un margen bastante opaco por las conexiones editoriales que hubiera podido disponer. El propio Merino nos cuenta que la publicación del proyecto poético de Lira era una cuestión de tiempo, pero que tal vez el poeta no alcanzó advertir.

En suma, la singularidad de la propuesta lireana radica en que pese a no tener un libro publicado, es conocido en el circuito universitario como un poeta que busca posicionar una obra rupturista desde el punto de vista de la reformulación del lenguaje, y al mismo tiempo reflexiva, en tanto permite la revisión de la función del poeta en un contexto desolado, esquivando los binarismos políticos pero que al mismo tiempo transformándola en una obra crítica de la realidad chilena. Posición que es señalada por Roberto Bolaño: “Rodrigo Lira no pretende ser Dante sino

¹⁰⁷ Willy Thayer: *Publicación sin obra: inscripciones sin acontecimiento. La nueva narrativa, el testimonio* en www.philosophia.cl Escuela de Filosofía Universidad Arcis [8-10-2012]

Condorito¹⁰⁸. No pretende entrar en la Casa de Becas (que durante tanto tiempo fue la Casa de los Poetas) sino en la casa de la Destrucción”¹⁰⁹. Por esta razón, el conocimiento de su obra no publicada irá creciendo poco a poco, también durante la década del ochenta, hasta su publicación póstuma.



Imágenes 11 y 12. Portada de *Cuaderno de poesía: Encuentro de arte joven* (1979) y Portada de *Panorámica de poesía chilena actual* (1980)

¹⁰⁸ Condorito es una historieta cómica creada en 1949 por el dibujante René Ríos Boettiger (Pepo), con los años se convirtió en el más popular cómic chileno, habiendo sido distribuido además en toda Hispanoamérica. Condorito es el personaje principal y está inspirado en el cóndor de los Andes.

¹⁰⁹ Roberto Bolaño: *Entre paréntesis*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2004, p. 89.

I.5. Parto y recepción de *Proyecto de Obras Completas*

La poesía de Lira será redescubierta y tendrá mucha importancia en los próximos años¹¹⁰.

Nicanor Parra

Luego de la muerte del joven poeta, y antes de la publicación de *Proyecto de Obras Completas* (1984), transcurren casi tres años, en los cuales registramos algunos homenajes que dieron a conocer su poesía prácticamente inédita. A sólo un mes de su fallecimiento número 19 de la revista *La Bicicleta* es la primera publicación que le rinde un homenaje, dejando constancia de la amistad que mantenían con Lira. Se incluye un fragmento del poema “Testimonio de Circunstancias”. En tanto en el número 20 de la revista publicaron una muestra de su poesía en la sección de *Creación* junto a la poesía de Nicanor Parra y Violeta Parra. Y en el número 21 registramos el primer poema dedicado al poeta, titulado “365 Erre Eles” de un lector que firma como Manuel Ra de Pudahuel, quien agrega que conoció la vitalísima poesía de Lira gracias a la revista¹¹¹. En el ámbito de los homenajes destacamos el trabajo artesanal llevado a cabo por Ediciones Gráfica Marginal¹¹², que publicó el poema “Ela, Elle, Ella, She, Lei, Sie” (1982) con el cual Lira en el 1978 había obtenido el 2º Premio del concurso de literatura “Palabras para el hombre” de la Agrupación Cultural Universitaria (A. C. U.).

Otra publicación que reconoció la obra de Lira fue *La Castaña* (1983), una pequeña revista dedicada a la poesía, la gráfica y el humor que era editada por Jorge Montealegre¹¹³, conocidos del poeta, quienes presentaron una muestra de cinco poemas y diseñaron dos caricaturas del rostro de Lira. También se hace eco de los homenajes *La Araucaria*, revista del exilio chileno que tenía como colaboradores a poetas que estaban involucrados en las revistas editadas dentro de Chile. Se publicó

¹¹⁰ Hernán Miranda: “La joven poesía chilena” en *Buen Domingo de La Tercera* (1983) XXXIII, 11.927, p. 5.

¹¹¹ Cabe agregar que avanzado el tiempo la lista de poemas dedicados a Lira crece vertiginosamente, una muestra de ellos es reunida en *Rodrigo Lira. Primera Documentación* (1993).

¹¹² Editorial Gráfica Marginal realizaba trabajos pequeños, se especializaba en trópticos. En el mismo año bajo el mismo sistema de edición se publica *Ecopoemas* de Nicanor Parra.

¹¹³ Jorge Montealegre (1954-) es periodista y poeta. Entre sus libros de poesía destacamos *Huiros* (1979), *Título de dominio* (1986) y *Bien común* (1995). También ha investigado sobre la historia del humor gráfico, la historieta y la música popular chilena, publicando *Prehistorieta de Chile (del arte rupestre al primer periódico de caricaturas)*(2003), *Rostros y rastros de un canto* (1997), y subrayamos la importancia de reeditar la historieta de Lira *Panchito en la tierra de fantasía* a través de la publicación *Rodrigo Lira en la tierra del cómic* (2014). Para mayor información véase en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96860.html> [8-12-2012]

el poema “Comunicado” de profundo contenido social en el número 23 de 1983, tomando como referencia la publicación del poema en las revistas *La Bicicleta* y *La Castaña*.



Imagen 13 y 14. Portada de la publicación del poema “Ela, Elle, Ella, She, Lei, Sie” (1982) y el poema “Comunicado” en revista *La Castaña* que dedica una edición especial a Rodrigo Lira (1983)

Las revistas mencionadas exceptuando *La Bicicleta*, eran de poco impacto masivo, en síntesis eran publicaciones cercanas al círculo de amigos del poeta. No obstante, constatamos un par de apariciones en *La Tercera de la Hora*, periódico de tiraje nacional que realiza un reportaje sobre la nueva poesía chilena, situando a Lira junto como una de las revelaciones en la nueva camada de poesía chilena, y que estaría bajo las influencia de generación *beatniks* norteamericana. Se recalca la leyenda que empieza a difundirse a partir de su muerte realizando el símil con la del poeta Armando Rubio¹¹⁴: “Lira ha provocado una serie de poemas de homenaje, como también ocurrió después que el 6 de diciembre de 1980 muriera a los 25 años una de las más promisorias figuras de la generación juvenil Armando Rubio. A Lira se le notaba corrosivamente irónico”¹¹⁵. En el mismo diario nuevamente aparece una mención al poeta en un reportaje especial del suplemento del domingo titulado “Hombres y mujeres para el futuro de Chile: Los rostros de la década”.

¹¹⁴ Armando Rubio (1955-1980) fue un poeta de la *Generación del ochenta*. Su prematura muerte estuvo envuelta en una polémica, dado que la familia declaró su caída del sexto piso como un accidente, mientras algunos cercanos piensan que el poeta se suicidó. Al igual que Lira se publicaron de manera póstuma sus poemas en *Ciudadano* (1983), y *Poesía completa* (2015) Para mayor información véase en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3304.html> [8-12-2004]

¹¹⁵ Hernán Miranda: “La joven” *loc. cit.* p. 5.



Imagen 15. Foto de Rodrigo leyendo en un recital poético en *La Tercera de la Hora* (1983)

En el reportaje se entrevista a las personas más destacadas de los diferentes ámbitos de la cultura nacional, es el caso de Ignacio Valente, el crítico literario más conocido durante el período dictatorial y Nicanor Parra, ambos se refieren positivamente a la figura del poeta:

Ignacio Valente: “Por desgracia algunos poetas jóvenes que se divisaban bastante promisorios han muerto de forma atrozmente prematura. Es el caso de Armando Rubio (hijo) y Rodrigo Lira. [...] Nicanor Parra no contestó directamente el cuestionario pero su opinión coincide con la de Ignacio Valente “Viendo el caso de Zurita y de otros se pude que la poesía chilena hoy está en muy buen pie. Parra cree que también la poesía de Rodrigo Lira será redescubierta, y tendrá mucha importancia con los años”¹¹⁶.

En la línea de la remembranza aparece un artículo de Carlos Ruiz Tagle titulado “Recuerdos de Rodrigo Lira”, quien desde un tono anecdótico se refiere a la vertiente ecológica y a la personalidad observadora del poeta: “Intercambiaba ideas ecológicas con la bibliotecaria de ese plantel, la siempre amable señora Amelia Cozzi. Y quizás si ella empezó a interesarse por la ecología fue debido a este joven alto. Sus poemas ecológicos, tan apreciados por Nicanor Parra, que parece haber hecho de la ecología una religión”¹¹⁷. Tagle trabajaba en el museo Vicuña Mackenna y Lira era un asiduo visitante, de hecho llevó a cabo uno de sus principales recitales poéticos en dicho recinto. Obviando la información sobre los actos suicidas en períodos de navidad, la crónica está escrita desde un punto de vista de alguien cercano al poeta cuyo afán era homenajearlo. De este modo, las reseñas aludidas fueron develando la necesidad de reunir su poesía, cuya mayor parte fue

¹¹⁶ A.A.: “Narradores y poetas” en *La Tercera* (1983) XXXIII, 11.947, p. 14.

¹¹⁷ Carlos Ruiz- Tagle: “Recuerdos de Rodrigo Lira” en *La Tercera* (1984) XXXIV, 12.295, p. 11.

escrita entre 1977 y 1981. El parto de la obra de Lira fue titulado *Proyecto de Obras Completas* (1984), texto que reúne casi la totalidad de sus poemas. La publicación fue patrocinada por la familia y en la edición participó el grupo de amigos formado por los poetas Roberto Merino, Eduardo Llanos, Alejandro Pérez y el pintor Óscar Gacitúa, sorprendido heredero de los dibujos del poeta. Sus amigos, una vez que supieron de la muerte de Lira, se encargaron de recuperar el poemario con el que había participado en el Concurso Gabriela Mistral, trabajo que no estuvo exento de circunstancias novelescas como cuenta Llanos:

Lira tenía antes de morir, la intención de que sus escritos pudieran estar en las manos de los otros. Por esto, sus amigos Eduardo Llanos, Alejandro Pérez y Roberto Merino se hicieron parte de la recolección, sui generis, por supuesto, ya que muchos de los escritos corrían el riesgo de la incineración. [...] Cuando ocurrió el suicidio, lo primero que se nos ocurrió a Alejandro Pérez, Roberto Merino y a mí, es que debíamos recolectar el material. Me puse en contacto con Alejandro y le dije que me parecía seguro que Rodrigo participó en el concurso Gabriela Mistral como nosotros y como Alejandro tenía que ir a buscar su trabajo iba a buscar los de él. El problema era que tenían seudónimo. Finalmente, encontraron sus escritos. Eso fue a fines de 1981. La urgencia era que después de quince días los trabajos se quemaban públicamente, pero pudimos rescatar las últimas versiones. Encontrarlos fue muy importante, porque eran las últimas versiones de lo que antes se tenía¹¹⁸.

El material rescatado serviría para cotejar con otras copias que estaban en manos de su madre y que constituyeron la base del contenido de la publicación. El trabajo de selección y de transcripción de los poemas no estuvo libre de complicaciones puesto que Lira era un detallista milimétrico, y corregía incansablemente sus poemas. Prueba de ello es la minuciosa forma de aproximarse a los libros y al diseño de sus poemas que refiere Antonio de La Fuente, uno de sus amigos:

Los libros que le interesaban Lira los abordaba como un carpintero entra en su taller, con lápiz en la oreja y martillo en la mano, o como jornalero o jardinero, con pala y picota. Roberto Merino tiene una edición de la *Antología de la poesía chilena contemporánea*, de Alfonso Calderón, completamente descuajaringada y anotada por Lira. Y si Lira leyó muchos libros, si fue un lector-editor, lo que produjo no fueron libros, sino cuadernos, cartapacios. Dudoso de que el libro fuera el formato apropiado para sus textos salidos de madre, se convirtió en un artesano de la auto-edición, en un pionero de la fotocopia analógica (y, como se sabe, la fotocopia mata al libro)¹¹⁹.

Asimismo había que considerar que en algunas de sus creaciones privilegiaba el verso largo, las cuales perfectamente podrían ocupar entre diez y doce páginas, que al mismo tiempo estaban

¹¹⁸ Valeria Solís: “Al rescate del metapoeta” en *La Nación* (1996) LXXXIX, 26094, pp. 28-29.

¹¹⁹ Véase en <https://www.facebook.com/pages/Rodrigo-Lira/23538491501?sk=info> [12-6-2013]

pletóricas de citas, y de transformaciones en la transcripción de las letras, lo que al final se traducía en una mayor dificultad para sus editores. En este mismo orden de ideas los amigos debían decidir entre las distintas versiones, tomando como base las copias de los concursos en que Lira había participado. En efecto, se encontraron con la dificultad en la estructura poética dado que el registro lireano incluía imágenes (recortes de poemas, fragmentos del diccionario, fotos de periódicos etc.) que eran ubicados con el mismo voltaje poético que un renglón en el entramado de la estructura como sus *collages*. Dicho aspecto se transformaba en un gran desafío para cualquier editorial. Finalmente, en esta edición se filtró la estructura original, eliminando las imágenes, lo que se debió en gran medida a la realidad de las editoriales, que en esa época no poseían la tecnología adecuada para producir con total fidelidad sus originales. Por esta razón dicha tarea está pendiente de realización debido en gran medida a lo costoso de una edición de esas características. Óscar Gacitúa fue el encargado del diseño, y en la portada del libro estampó una imagen de tintes surrealistas, como eran la mayoría de dibujos de Lira, quien como señala Antonio de La Fuente recibió la influencia de la lectura de Sigmund Freud. El lanzamiento del libro se realizó en la plaza Mulato Gil de Santiago, un 14 de noviembre de 1984. De esta manera, se rompió el silencio de una obra sin publicación que sin embargo se había estado construyendo al margen editorial durante el transcurso de la década del setenta.

El lanzamiento del libro es recogido por la sección de cultura de algunas revistas de la época. En la revista *Hoy* aparece la primera crítica literaria del libro a cargo de Ana María Foxley, quien había sido su profesora. El análisis literario se centra básicamente en prólogo realizado por Lihn al libro, destacando la influencia del *pop* en su obra. Asimismo hace referencia a la influencia tensionada de Nicanor Parra como uno de sus pilares fundamentales: “De esta cita (Parra), y de esa vertiente poética, entre otras se agarró, como de un salvavidas que al final terminaría por asfixiarlo”¹²⁰.

¹²⁰ Ana María Foxley: “Encuentros, Literatura en ebullición: Poesía y prosa convocan en torno a recitales, homenajes, y nuevas ediciones” en revista *Hoy* (1984) VII, 384, p. 49.

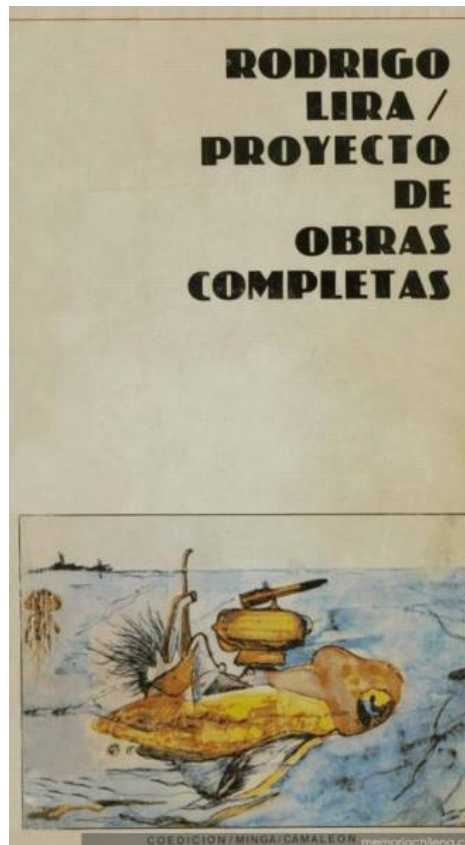


Imagen 16. Portada de *Proyecto de Obras Completas* (1984)

También aparece reseñado por María Eugenia Meza en la sección de libros de la revista *Paula* en la que se describe sucintamente su poesía y la de Armando Rubio, situándolos como los mejores poetas de su generación. Ambos proyectos poéticos los vincula a través del tópico de la muerte, realidad que fue asumida desde diferentes planos. En el caso de Rubio la muerte era construida a partir de la ausencia de lo absoluto y la nostalgia. En tanto que Lira utilizaba la estrategia de la ironía que producía un efecto provocador:

Rodrigo Lira se defendió siempre de los embates del mundo con humor. Con unos ojos que chispeaban y con una poética que también lo hacía. Picardía, diversión, gracia, encanto juguetón campearon en su obra y personalidad. Nunca dejó indiferente a nadie: se lo amaba o se lo odiaba, al igual que su obra. Simpático, genial, prestidigitador de las palabras, sus versos tendían a una crítica [...] Detrás de los juegos de palabras, de las innumerables citas, de las alusiones, de la ropa prestada que tomaba de otros poetas (ropa en sentido figurado, que no se crea...) curiosamente coincidía con Rubio en una sola obsesión: la muerte¹²¹.

De igual modo, en la revista *Clan* aparece una breve reseña en que Lira es descrito como un rebelde obstinado y en el que también se considera la muerte como coordenada matriz de su obra: “Dicen que no hay poesía sin el contacto real del hombre con su propio destino. Ella se nutre de la

¹²¹ María Eugenia Meza: “Recordando con admiración” en revista *Paula* (1984) XVII, 443, p. 13.

energía vital del autor. En este caso Rodrigo Lira también la alimentó con la oscura energía de su muerte temprana”¹²². Esta cita presenta un fragmento del poema “Testimonio de circunstancias” que trabaja el tópico de la muerte. Además es aludido en el apartado dedicado a la literatura de la revista *Providencia*, publicación del barrio del mismo nombre donde vivían sus padres. La obra es catalogada con cierta envoltura de oscuridad y es enmarcada dentro de una línea rupturista donde se destaca el uso del lenguaje: “Las oscuridades de Lira, que de vez en cuando iluminan, y que siempre bordean los límites del lenguaje: la poesía de este volumen se inscribe en la vanguardia de la vanguardia poética chilena”¹²³.

Pero quizás dentro del proceso de recepción de *Proyecto de Obras Completas* se podría haber considerado fundamental la concreción de Ignacio Valente, dado que durante la Dictadura su opinión literaria otorgaba mayor visibilización a los escritores, y en cierto modo, dentro del contexto de censura en que se vivía, su voz era percibida como una institución¹²⁴, motivo suficiente para que su figura se transformara en material paródico de los escritos de Lira¹²⁵. Ahora bien, a la luz del tiempo transcurrido podemos comprobar que la columna de Valente no resulta determinante como en el caso de otros poetas. La crítica se centra básicamente en los elementos formales del proyecto lireano, destacando la parodia como el mayor talento del joven poeta, y especialmente cuando ésta se pone en acción frente a otros poetas:

Lira sabe arrancar ciertos chispazos verbales ingeniosos, pero el mecanismo, justamente por ser un mecanismo y por reiterarse en exceso deriva en una cierta inconsistencia, en una poesía muy desarticulada, que abandona la coherencia interna de la propia intuición para entregarse al primer juego de palabras que sale al paso [...] El exceso mecánico de estos recursos se vuelve cansador. La dificultad de la lectura no siempre es compensada por su

¹²² A.A.: “Proyecto de Obras Completas de Rodrigo Lira: Creaciones definitivas de un rebelde obstinado” en *Clan* (1985) VI, 64, p. 19.

¹²³ Carlos Iturra: “Guía de Libros: Proyecto de Obras Completas” en *Providencia* (1985) V, 30, p. 9.

¹²⁴ Rodrigo Canovas en “Hacia una histórica relación sentimental de la crítica literaria en estos reinos” (*Cuadernos Hispanoamericanos: La cultura chilena durante la dictadura* N°482, Madrid, 1990) se refiere a la importancia de Ignacio Valente en el ámbito de la crítica literaria: “Dominó la escena pública periodística durante la dictadura [...] Veamos por qué. Escribe todos los domingos y desde mucho antes del golpe militar en *El Mercurio*, imperio comunicacional que no sufrió amenaza alguna: todo lo contrario, concertaba la amenaza contra todo discurso social que resistiera el proyecto de la dictadura. Valente se convirtió en el único crítico que goza de un espacio propio y seguro, donde puede proyectarse en el tiempo ante una audiencia previsible. Siendo la única vitrina estable de la crítica periodística, todos los escritores le solicitan que comente sus libros. Se establece una relación estructural de amo/esclavo, en la cual los escritores seducen o agreden para lograr la atención del crítico”. pp. 172-173.

¹²⁵ Esta idea es constatada en el poema “Crucesita de la suerte”, que no ha sido publicado pero cuyo manuscrito se encuentra en la sala de Estudios Críticos de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile.

interés formal intrínseco. [...] Que su escritura es exasperada y se define como tal es un hecho cierto. Este Proyecto lo es doblemente: en cuanto obra inconclusa y en cuanto a boceto de una poesía posible. Dejará algunos poemas conclusos a las antologías; el resto, demasiado farragoso, contiene algunos versos memorables que quedan dispersos en medio de sus desarrollos poéticos afectados en exceso por la verbosidad y la exasperación¹²⁶.

Sin embargo, su análisis se estrecha dado que se enfoca sólo en los elementos de construcción paródica que denomina *mecanismos* (el uso intencional de la falta de ortografía, el mal uso de la letra mayúscula, la imitación sonora de otros idiomas, la disposición visual de los versos y un largo, etc.). Esta concepción poética del crítico que no se arriesga a indagar en la intencionalidad de la estructuración de Lira, ni aborda otros puntos de fuga del entramado poético como la reflexión del quehacer poético en una sociedad donde impera la censura, y la falta de libertad de expresión.

Desde otro ángulo comprobamos que la publicación de *Proyecto de Obras Completas* impulsa la aparición de Lira en algunas antologías publicadas durante la década de los ochenta. Su poemas serán registrados en *Anuario el Pen Club* (1984), en *Antología Poesía Chilena Contemporánea* (1984), y en la antología bilingüe *Poets of Chile: A Bilingual Anthology, 1965-1985* (1985).

Estos primeros registros dan cuenta de una obra enmarcada dentro de una coordenada que busca la ruptura con la tradición poética chilena, donde la influencia de la obra de Nicanor Parra es enfatizada por la mayoría de la crítica literaria, pero cuya diferencia reside en el uso del lenguaje poético que es extremado hasta límites tan borrosos que lo hacen casi ininteligible, y asimismo la vida del poeta se pliega a la obra de manera que la teoría en el quehacer poético queda en entredicho. En efecto, la muerte adquiere una dimensión que excede el propio entramado del poema, donde incluso el suicidio puede ser objeto de un análisis performativo como lo señala Raúl Zurita: “Rodrigo Lira casi todo lo preparó para la muerte. [...] En el fondo Rodrigo Lira se mata para que después los demás poetas le hagan homenaje. Es una figura trágica, rupturista, desgarrada”¹²⁷.

Dentro del ámbito de la concreciones literarias podemos constatar la notable contribución de

¹²⁶ Ignacio Valente: “Proyecto de Rodrigo Lira” en *El Mercurio* (1984) CLVIII, 30.509, p. E6.

¹²⁷ Cesar Cuadra: “Zurita, la voz alucinada (una visita a la poesía chilena desde la antipoesía)” en revista electrónica *Babab* (2000) V, 1.). Véase en http://www.babab.com/no05/raul_zurita.htm [8-10-2012]

la lectura de Nicanor Parra y Enrique Lihn al proyecto lireano que le infunden un impulso situándolo en el mapa literario nacional. La opinión de estos poetas mayores de la tradición contemporánea chilena cumple una doble función en la proyección de la obra de Lira, puesto que, por un lado, se evidencia la influencia en la construcción de la estética lireana, y por otro lado, la opinión literaria de Parra y Lihn otorgan valor estético a la propuesta escritural del novel poeta.

Nicanor Parra reconoce su gusto por la obra de Lira, la habría incluido en las clases de poesía que impartía para estudiantes de ingeniería en la Universidad de Chile en la década del ochenta. Luego de la trágica muerte del poeta se habría encontrado con uno de sus hermanos que estudiaba en la facultad para motivarle en la publicación de los poemas, sugiriéndole que no esperara tanto tiempo. Asimismo, lo destaca en la revista *Buen Domingo* del diario *La Tercera*, que publicó un número especial con los rostros más importantes de la década ochenta en los diferentes ámbitos sociales. A Parra le preguntaron por los poetas que el valoraba de la década, señalando: “La poesía de Lira será redescubierta y tendrá mucha importancia en los próximos años¹²⁸. En otra entrevista, esta vez realizada por del diario *El Mercurio* al preguntarle por la obra de Raúl Zurita, respondió: “Excelente. Pero no es lo único que sucede. Hay una variedad de nombres interesantísimos: véase por ejemplo la selección incompleta pero admirable de Erwin Díaz. Mi debilidad personal está por Rodrigo Lira, que ha tenido la virtud de legitimar el método Rockhaniano”¹²⁹.

La otra concreción matriz de la obra del poeta es la lectura crítica llevada a cabo por Lihn en el prólogo que actúa como un mapa, otorgándonos puntos estratégicos para aproximarnos al proyecto poético lireano, pero al mismo tiempo presenta ciertos territorios opacos donde abundan elementos de carácter biográfico que hasta cierto punto contribuyen a la amplificación maldita del poeta. Lihn intenta dividir la presentación en dos pliegues pero en el desarrollo comprobamos que los límites no están completamente establecidos (una breve semblanza centrada en la biografía y una aproximación a la obra). La semblanza se presenta como un campo minado, un espacio oscuro

¹²⁸ A.A.: “Narradores y poetas” en revista *Buen Domingo de La Tercera* (1983) XXXIII, 11927, pp. 6-7.

¹²⁹ Cecilia Valdés: “Nicanor Parra: La verdadera seriedad es cómica” en *El Mercurio* (1989) LXXXIX, 32.083, p. E. 5.

como señala Carlos Iturra: “Lihn se encarga en esta cuidada edición del prólogo, y lo hace sesuda y un poco oscuramente”¹³⁰. Ya en las primeras líneas se hace patente la complejidad de la lectura de Lihn dada su cercanía con Lira y la incomodidad que le había causado el poeta en el ámbito de las relaciones sociales: “No se puede hablar impersonalmente de nadie. El recuerdo que tengo con Rodrigo Lira me disgusta conmigo mismo. Era alguien que ponía a prueba la capacidad para desestabilizar los códigos de comportamiento en la relación interpersonal. Di un examen mediocre”¹³¹. Lihn revela la ayuda que prestó a Lira tanto como jurado en el concurso *La Bicicleta*, como en la gestión con el poeta David Turkeltaub para que lo incluyeran en la Antología *Una panorámica de la poesía chilena actual* (1980). Enfatiza con franqueza el conflicto generacional y la dificultad de asumir ciertas acciones del poeta, señalando: “Nos gusta parodiar pero no que nos parodien”¹³². La semblanza adquiere la dimensión de una confesión con tintes que desbordan la propia estructura de una presentación biográfica: “Sólo una vez al declinar la tarde, desplazó el foco hacia su situación personal. Simplifico: sus problemas de carácter eran el resultado de su frustración erótico sentimental. No hace falta que yo memorice. Sus contrariados y crudos poemas eróticos forman parte de este libro”¹³³.

En cuanto al tratamiento de la obra reconoce lo complejo de distinguir entre la vida y la obra del poeta. Pero dicha condición resultará uno de los ejes matrices del entramado poético lireano: “Ahora, resulta claro que la escritura de Lira era su forma de intervenir la realidad, de participar en ella, como una negación de lo real, y una afirmación implícita de lo imposible. Se trata de una escritura transitiva, de una escritura exasperada”¹³⁴. Lo describe como un erudito de la contracultura, del *pop* y el *pop art*, y en lo que concierne a su influencia estética lo sitúa dentro de una generación derivada de la censura y el argot situada en la línea antipoética. En tanto en lo puramente formal se refiere a la imposibilidad de lectura de ciertos textos del proyecto poético de Lira, que funciona al mismo tiempo como otro eje matriz:

¹³⁰ Carlos Iturra: “Proyecto de Obras Completas” en revista *Providencia* (1984) V, 30, p. 9.

¹³¹ Rodrigo Lira: *Proyecto de Obras... op. cit.* p. 13.

¹³² *Ibid.* p.13.

¹³³ *Ibid.* p.15.

¹³⁴ *Ibid.* p. 17.

El texto de Lira es hiperliterario, una parodia de la literatura, o poético o poético a contrapelo. Es el balance de la quiebre, el inventario de una imposibilidad [...] 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 de una ominosa realidad colectiva, sin teorizaciones consoladoras, desechando las mitologías que cumplen con esa misma función, haciendo un contraarte de la fealdad de los hechos computados¹³⁵.

Pero quizás el mayor aporte de la lectura de Lihn fue situar el proyecto desconsolado de Lira en un canon aparentemente alterno al que el propio Lihn-poeta pertenecía, y ubicando al malogrado novel aprendiz como una de las figuras principales de la década del setenta, quien, fundamentalmente habría desarrollado su oficio poético en los bordes de un binomio inseparable en el desarrollo de la cultura durante la Dictadura: margen-institución. Aunque podríamos concluir que no existieron distinciones canónicas entre poetas mayores y menores en tiempos de Dictadura, puesto que, la condición literaria en el Chile estaba cruzada por la *desolación*, y en ese territorio el proyecto de Lira tenía un lugar canónico ya reservado.

I.6. Distancias malditas: *Primera Documentación*, Lira re-fotocopiado, y encapsulado en una sala de espera para su re-edición (dos décadas).

Que me patee Dios, hermano
Si estoy haciendo retórica con tu nombre
Así como la prensa hizo crónica roja
Con tus venas cortadas en el baño¹³⁶.

Eduardo Llanos

En este apartado rastreamos la valoración de la obra del poeta situada temporalmente entre la primera edición de *Proyecto de Obras Completas* (1984), y la gran distancia que existió hasta los planes de su reedición (2000). Sondaremos su tímida recepción en el mundo académico durante las

¹³⁵ *Ibíd.* p. 20.

¹³⁶ Rodrigo Lira: *Rodrigo Lira: Primera Documentación*, Santiago de Chile, Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas de la Universidad de Chile, 1993, p. 14.

décadas del ochenta y del noventa, e indagaremos el desarrollo del carácter maldito amplificado por el periodismo cultural. En pocos años el libro se transformó en una obra de culto lo que se debió en parte al volumen de la edición de *Proyecto de Obras Completas* que contó sólo con una edición de 500 ejemplares, los cuales fueron adquiridos por sus amigos y vendidos en ferias de literatura. Como consecuencia, al poco tiempo de la publicación no existía el libro en el circuito editorial. Para tener acceso a su poesía fue necesario fotocopiarla, de este modo se retornó a los orígenes que el poeta había utilizado para difundir su proyecto poético. Por la falta de ediciones originales en algunas librerías de ocasión se supo que el libro podía llegar a costar unos 200 euros actuales¹³⁷. Al final de los ochenta y durante la década del noventa los poemas de Lira siguieron apareciendo en algunas revistas marginales, de las cuales destacamos el homenaje realizado por la revista *Apsi*¹³⁸ que publicó el poema “Topología de un pobre topo”, y la aparición en pequeños folletines culturales como *A muro descubierto* de la Federación de Estudiantes de la Universidad de La Serena, el número 7 de la revista *El Organillo*. Una señal de integración en el canon poético por parte de sus compañeros de generación se evidencia en *Cartas al azar* (1989), un libro-baraja de cartas que incluye a 54 poetas. En una cara aparece un poema y en la otra se muestra una ilustración alusiva al poeta con su respectiva pinta y número. Este poema-objeto fue diseñado por las poetas Verónica Zóndek¹³⁹ y María Teresa Adriazola¹⁴⁰.

¹³⁷ *El Cid Campeador* es una librería especializada en libros antiguos y primeras ediciones hasta este año tuvo a la venta un original en 200 euros. Véase en <http://libroselcid.cl/resultado.php?pid=25633> [8-10-2013]

¹³⁸ Rodrigo Lira: “Rodrigo Lira Topología del pobre topo” en *Apsi* (1987) IX, 201, pp. 41-43.

¹³⁹ Verónica Zóndek (1953-) es poeta, traductora y licenciada en Historia del Arte de la Universidad Hebrea de Jerusalén. Su poesía emerge en la *Generación de los ochenta*. Entre sus publicaciones destacamos *Entrecielo* y *Entrelínea* (1984) por Ediciones Minga la misma que publicó a Rodrigo Lira. *La Sombra tras el Muro* (1985), *El Hueso de la Memoria* (1988), *Peregrina de mí* (1993) *Membranza*. (1995), *Entre Lagartas* (1999), *El Libro de los Valles* (2003), y *El Ojo Atravesado: correspondencia entre Gabriela Mistral y los escritores uruguayos* (2005) Las notas, comentarios y edición fueron hechas en conjunto con la poeta uruguaya Silvia Guerray.

¹⁴⁰ Es el seudónimo que la poeta Elvira Hernández utilizó para la publicación. Elvira Hernández (1951-) es una de las poetas más representativas de la *Generación del ochenta*. Comenzó a escribir en 1981 un diario de reflexiones poéticas sobre la realidad chilena titulado *La bandera de Chile*, que fue publicado diez años más tarde. Su poesía está recogida en varios poemarios, destacando *¡Arre! Halley ¡Arre!* (1986), *Meditaciones físicas por un hombre que se fue* (1987), *Carta de viaje*, (1989), *El orden de los días*, *Roldanillo* (1991), *Santiago Waria* (1992), *Interperie*, (2001), *Álbum de Valparaíso* (2002), *Cultivo de hojas*, (2007), y *Cuaderno de deportes* (2010). También subrayamos su participación en el libro de crítica literaria sobre la obra del poeta Juan Luis Martínez titulado *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez* (2001). Para mayor información véase en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3405.html> [8-10-2013]



Imagen 17. Homenaje a Lira de la revista *Apsi* número 201 (1987)

La década del noventa coincidió con la transformación política que vivía el país denominada *transición a la democracia*, que lentamente inicio un tenso proceso de recuperación de la memoria histórica del período dictatorial¹⁴¹. Este ciclo político ha sido complejo, básicamente porque Chile mantuvo el modelo económico neoliberal impuesto a sangre durante los diecisiete año que duró la Dictadura, y dicho ajuste en el sistema afectó la noción de ciudadanía. De esta forma el neoliberalismo actuó como una contra-revolución o una revolución silenciosa que alteró la conceptualización jurídica de los derechos de la ciudadanía por el de clientela¹⁴². A su vez, la recuperación de la memoria histórica estalló con el presente globalizador, de un Chile que se abre al mundo, y donde el fenómeno de recuperación histórica entra en conflicto, puesto que permanecen

¹⁴¹ Nelly Richard en *Crítica de la memoria* (Santiago de Chile, Ediciones UDP, 2010) enfatiza la ambigüedad y los vacíos del proceso post-dictadura en la Historia de Chile: "Podría decirse que lo este libro llama " crítica de la memoria" es una crítica negativa de aquel dispositivo de la memoria oficial de la transición chilena que buscó apaciguar el recuerdo, obliterando las luchas de sentido, y las batallas de interpretación que debían mantener vivo al pasado en discordia, para no restarle fuerza batallante en la confrontación de las lecturas de la historia. La secuencia de la memoria pública e institucional de la transición combinó fechas y conmemoraciones para fijar así los usos del recuerdo en función del ideal de reconciliatorio del consenso como modo de integración forzada de lo políticamente escindido, de lo socialmente desintegrado, a la plenitud de una sociedad dañada, y luego curada en sus heridas por la moral del perdón" (p. 17).

¹⁴² El cambio de paradigma en la noción de ciudadano por el de cliente es abordado por Tomás Mulián en *Chile: Anatomía de un mito* (Santiago, LOM ediciones, 1997) una de las obras chilenas más reconocidas de los noventa.

verdades incómodas, como centros de tortura y los llamados *detenidos desaparecidos*¹⁴³ por los organismos oficiales del Estado. En este entramado la cultura tiene su propia batalla en el proceso de recuperación de la memoria fracturada debido a la omisión que funcionó en el desarrollo de la historia oficial, y que en la creación artística se manifestó bajo la doble modalidad: censura y autocensura amplificada por el exilio.



Imagen 18. La imagen corresponde a Lira en *Cartas al azar* (1989)

A pesar de la proliferación de poetas emergentes durante la década del setenta y el ochenta, no existió un trabajo investigativo minucioso que situara las nuevas generaciones de la lírica nacional. La mayoría de las revistas chilenas de corte académico como *Revista Chilena de Literatura* y *Anales de Literatura* durante el período dictatorial se dedicaron escuetamente y aisladamente al registro de nuevos proyectos de la literatura nacional, en cambio enfatizaron artículos sobre literatura universal. Fundamentalmente el ámbito de la literatura española acaparó la mayor cantidad de artículos literarios. Si bien incluyeron a los más destacados poetas chilenos como Vicente Huidobro, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, sus obras en algunos casos fueron abordadas desde un filtro ideológico, simplificando su estudio a ciertos tópicos que no representarán problemas a la línea editorial que estaba amordazada bajo el control del Estado.

En este contexto toda antología publicada en la postdictadura se transformó en una paradoja,

¹⁴³ Término acuñado para referirse a las personas prisioneras de los organismos de represión del Estado, de las cuales hasta el día de hoy no se conoce su paradero.

en cierto modo, en un aporte inconcluso, puesto que las compilaciones nacían de forma incompleta e insuficiente dada la cantidad de años que se mantuvieron al margen del circuito oficial, tanto para los poetas chilenos residentes como para los que vivieron el exilio. Pero al mismo tiempo cada recopilación fue contribuyendo al reordenamiento de la tradición lírica nacional como punto de inicio que a la postre beneficiaría el desarrollo de estudios literarios del período dictatorial. En este horizonte Lira aparece en dos antologías de la década del noventa: *Poesía chilena de hoy de Parra a nuestros días* (Santiago: Ediciones Documentas, 1990) compilada por Erwin Díaz¹⁴⁴ que evidencia la importancia de Nicanor Parra como uno de los pilares fundamentales de la poesía chilena de la segunda parte del siglo XX en Chile, y en la controvertida antología *Veinticinco años de poesía chilena: 1970-1995* (1996)¹⁴⁵ que tiene el mérito de agregar dos poemas inéditos a la muestra de Lira. Un poema de carácter crítico a la institución religiosa titulado “C/nstrucciones”, y el otro poema sin título (fechado el año 1972) que parodia la creencia de que bajo las Islas Canarias estaría ubicada la antigua Atlántida. El trabajo de selección fue llevado a cabo por los poetas Teresa Calderón, Lila Calderón, y Tomás Harris, quienes incluyeron a poetas nacidos entre 1937 y 1962. De esta forma abarcaron representantes de la generación del sesenta y los que comenzaron a escribir durante la dictadura. Teresa Calderón se refirió a la necesidad de armar un corpus que consideraría no sólo los poetas emergentes, sino también, a los silenciados por la cultura autoritaria. La antología

¹⁴⁴ Ewin Díaz (1959-) es poeta y ensayista literario, dirigió la revista de poesía y cuento *El Organillo* y el diario de poesía *Ocio*. De su obra poética destacamos *Nieve en el fondo* (2007). En su trabajo como compilador de poesía es autor de *16 poetas chilenos* (1987) *Jorge Teillier: Los dominios perdidos* (1992) y *Poesía chilena de hoy. De Parra a nuestros días* (2005).

¹⁴⁵ Lo controversial en la selección de los poetas es la condición de cualquier antología, sin embargo desde la mirada del tiempo transcurrido podemos establecer que esta recopilación no podía cumplir el objetivo de llenar el vacío que existía en la historia de la literatura nacional del último cuarto del siglo XX, para lo cual hubiese sido necesario trabajar con la previsión de varios tomos, considerando las diferentes generaciones, e incluyendo los trabajos poéticos de las regiones. Pese a ello, cualquier trabajo que otorgara visibilidad a las creaciones originadas en Dictadura adquiere un valor incalculable para la tradición lírica nacional. Marcelo Novoa en su artículo “Una nueva tra(d)ición poética” (en revista *Reseña* (1996), XVIII, 46.) realiza una ácida crítica sobre los criterios de inclusión de los poetas, y la falta de rigor académico de los recopiladores: “Antologadores antologados y los poemas piérdete una, que pasan de una antología a otra, como jugadores a préstamo entre clubes rivales. Y lo que resulta más insufrible, son los mismos parte juez, y parte incorporados, quienes se dan a la titánica tarea de Sísifos sin sueldo [...] ¿No existen aquellos escasos profesores con altura de miras, esos académicos de tiempo completo y seguimiento de lecturas más o menos recientes? ¿O es que ya no queda quién fuera de los poetas (des) interesados, para hacerse cargo de tan cambiante corpus textual? Esto me parece grave deficiencia del circuito de recepción crítica a que nos tiene acostumbrado la universidad”.(p.26). Desde nuestra óptica podemos constatar que los antologadores descuidaron el estudio de los poetas que publicaron en el Norte de Chile, pues resulta incomprensible que no aparezca ninguna mención a la poesía que se estaba desarrollando en Arica, Iquique, Antofagasta, y La Serena por nombrar algunas capitales regionales del país.

también tuvo un carácter pedagógico que buscó aportar los vacíos existentes en la enseñanza de la historia de la literatura nacional:

En los setenta en las universidades se hacían clases de poesía chilena pero se llegaba hasta Neruda y Mistral. A veces se estudiaba a Parra. Ahora existen cursos de poesía chilena actual y no hay material para hacer clases. Nuestra idea era reunir un buen número de poemas y poetas que dieran cuenta de distintas tendencias de la poesía que los interesados pudieran leer que es lo que ha pasado en estos últimos 25 años¹⁴⁶.

Pero sin lugar a dudas dentro del proceso de recepción de la obra lireana durante la década del noventa la publicación de *Rodrigo Lira: Primera Documentación* (1993) es uno de los hechos que evidencian su entrada dentro del canon chileno, lo que se debe básicamente a que la edición fue ideada por un grupo de poetas coetáneos a Lira y el auspicio del periódico *La Nación*. De esta forma, luego de nueve años de la publicación de *Proyecto de Obras Completas* nace el primer documento con dedicación exclusiva a la poesía de Lira. El texto posee el formato de un cuadernillo de 16 páginas donde se intercalan siete artículos, una muestra de los poemas más representativos de Lira, y una parte de poemas-homenajes realizados por sus compañeros generacionales. El diseño guarda cierta reminiscencia con estilo lireano de las copias con las que difundía su poesía, en efecto, en cada página aparecen insertos imágenes inéditas realizadas por el poeta, las que fueron donadas por su madre, especialmente para esta publicación.

En el abc de la teoría de la recepción el valor de la obra conferido por las concreciones literarias de los pares que comparten obras que circulan dentro de un mismo horizonte temporal adquiere un papel fundamental en la valoración de una obra. En este caso, mediante esta publicación cuyo fondo matriz es el reconocimiento de sus compañeros de generación, le proporciona un gran impulso a su proyecto poético. De algún modo los participantes de la edición-homenaje depositaron su propia experiencia en la intemperie editorial y en las duras condiciones vividas durante la Dictadura, transformando a Lira en el paradigma desolado de su propia generación. Lo cual puede ser constatado en la mayoría de los poemas-homenajes cuyas coordenadas establecen algunas ideas matrices que se repiten como la desolación del horizonte

¹⁴⁶ A.A.: "Incluimos a los poetas más notables de dos generaciones" en *El Sur* (1996) CXXIV, 45.292, p. 19.

contextual, el aura maldita del poeta, o el naufragio de una generación cruzada por la Dictadura. Para ejemplificar estas matrices abordaremos someramente algunos de estos poemas.

El efecto del sistema como máquina de opresión contra el artista en un estado de desolación e intemperie es tratado en el poema titulado “Día de reflexión de los artistas chilenos” de Elvira Hernández, que está compuesto sólo por dos versos: “A Rodrigo Lira lo mató el sistema / A Hugo Riveras lo mandó a matar el régimen”¹⁴⁷. También el sistema oprimiría a hombres con la visión de Lira porque, la condición psiquiátrica le sitúa en un grupo de personas que no son aptas para vivir en una sociedad opresora que se escandaliza frente a la diferencia del otro. La figura del *loco* es tratada por Mauricio Redolés¹⁴⁸ desde una matriz irónica que rememora la forma de morir de Lira a manos del sistema, en este caso, representado por un microbús. Como homenaje al estilo lireano integra al texto algunos errores gráficos: “Y a mí me da miedo que un día de / estos un cabro con la fijación del / Rodrigo Lira haga una locura/ [...] Un día cualquiera me pasará / lo del loco Lira / ¿Uds. no saben qué le pasó al loco Lira? / Se rieron tanto del / que un día distraído/ lo atropelló una El Golf-Matucana / desas que por las calles / corren fuerte tras la *povresita poechía* / llenas de pingüinos acéfalos mojados / llenas de miedo chileno / Murió así el loco Lira / atropellado/ y/ no / de / otra/ forma¹⁴⁹. Incluso, el texto de Redolés altera la trágica muerte del poeta, en que el suicidio es conmutado por un atropello en la calle por un bus, lo cual podría ser leído como la violencia del sistema.

Por su parte, Paz Molina¹⁵⁰ en “A Rodrigo Lira” enfatiza la imagen del poeta lúcido

¹⁴⁷ Rodrigo Lira: *Rodrigo Lira: Primera...op. cit.* p. 14.

¹⁴⁸ Mauricio Redolés (1953-) es un destacado poeta y músico folk punk nacional. A los 19 años ingresó a la Escuela de Derecho de la Universidad Católica de Valparaíso, y fue un militante del partido comunista. En 1973, luego del golpe militar estuvo preso hasta 1975, cuando se va exiliado en Inglaterra, país en el que vivió diez años. En Londres estudió en la City University donde obtuvo un bachillerato en Sociología. En la capital británica editó sus primeras obras poéticas y su primer casete *Canciones & poemas. Poema homenaje a los caballos muertos en las cien mil batallas más importantes de la historia de los caballos*, "pequeña edición fotocopiada de no más de 30 ejemplares" (1983), *Treinta poemas guardados en la retina social y una de mí mismo* (1984), *Chilean Speech/Shilean Espich*, poesía, edición bilingüe (1986), *Tangos* (1987), *Chileno Feo* (1992) , *Chileno Feo 2: La vida sigue , brother* (1995), *Chileno Feo 3: Webeo poético* (1996), *Guitarreo Estándar* (2000). En el año 2001 es finalista del Premio Altazor con el poemario *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas Chileno Feo 4: Santiaguino* (2002), y *Los versos del subteniente o Teoría de la luz propia* (2011).

¹⁴⁹ Rodrigo Lira: *Primera... op. cit.* p. 12.

¹⁵⁰ Paz Molina (1945-) es poeta y narradora. Dentro de sus poemarios destacamos *Memorias de un pájaro asustado* (1980), *Noche Valleja* (1992), *Cantos de Ciega* (1994), *Neruda aparta de mí está sombra* (1996), *La Boca del Miedo*

pero incomprendido por su contexto: “Tanta carta inútil. Tanto menoscabar el genio / en relaciones efímeras como gatos negros cayendo en un pozo / No haberte conocido / No haber estrechado tu poesía inédita / Los ataúdes se confabularon / Tú, despierto en la noche / del gato negro / hundido para siempre”¹⁵¹.



Imagen 19. Portada y Contraportada de *Rodrigo Lira: Primera Documentación* (1993)

Por otro lado, el aura maldita es tocada entre otros por Óscar Sarmiento¹⁵² en “El último poema de Rodrigo Lira” donde otorga al suicidio un significado de acción poética: “Esta vez no fijara en el papel más poemas el loco / no cumplirá más cumpleaños / porque cortarse en la tina las venas es su último poema [...] Ya no representará a Shakespeare el loco / a todo color en la tv / no ganará más premios de poesía / porque cortarse las venas es su último poema”¹⁵³. Por su parte Bruno Vidal¹⁵⁴ realiza una interpelación maldita a Lira que sugiere con crudeza el valor de la

(2002), y *Verbosa dama Súbita* (2004).

¹⁵¹ Rodrigo Lira: *Primera...* op. cit. p. 13.

¹⁵² Óscar Sarmiento (1957-) es poeta y profesor en State University of New York at Potsdam. Colabora traduciendo poetas de habla inglesa en la revista electrónica chilena *Letras de Chile*. En su trabajo literario destacamos la publicación de *El otro Lihn. En torno a la práctica cultural de Enrique Lihn*. Oxford, Maryland, EE.UU. University Press of America (2001).

¹⁵³ Rodrigo Lira: *Primera...* op. cit. p. 13.

¹⁵⁴ Bruno Vidal (1957-) es poeta abogado y psicólogo. Su obra remeció el ambiente literario de los noventa con la publicación de *Arte Marcial* (1991) donde asume la voz de los torturadores durante la Dictadura en su poesía, luego de un silencio de más de una década publicó *Libro de guardia* (2004).

muerte en un contexto dictatorial que torturaba y hacía desaparecer a cientos de chilenos: “UN POETA MALDITO/ NO SE CORTA LAS VENAS/ SE BAÑA CON LA SANGRE DE LOS CAÍDOS”¹⁵⁵.

Por último la idea de la generación desolada es enfatizada por Felipe Moya¹⁵⁶ en su poema “Rebelde” donde etiqueta a Lira como el paradigma generacional de los poetas náufragos de la Dictadura: RODRIGO LIRA/ Fue náufrago / POP eta.-/ Le mataron/ Suicidado ´n /Stgo CITY CHILE. Antes del fin/ envió un S.o.s/ Desde canal once/ Día claro/ Komienzan los 80/ Sin editar vivió/ Muxer Ni profesión / Fue naufrago /Spesie trans/ Plantada beatnic [...] Eres una generación abortada/ Su generación”¹⁵⁷. En esta coordenada cobra fuerza la idea de una generación marginada que se visibiliza a través de uno de sus poetas más emblemáticos. Eduardo Llanos un amigo cercano a Lira toca dicho eje temático en el poema titulado “Desaparición de Rodrigo Lira”, para el cual utiliza elementos de la vertiente política del contexto, puesto que la desaparición en Dictadura era atribuida a los aparatos represivos que mediante el secuestro torturaban secretamente a los opositores del Régimen. Llanos toma la palabra de su generación para guardar silencio con el propósito de concederle visibilidad a la voz lireana: “Te escribo este adiós/ con las manos chamuscadas y torcidas/ No siento ni mi cuerpo ni mi sangre / Mi cabeza quedó dando tumbos allá en el / crematorio / Alguien viene horadando nuestras gargantas/ hace tiempo / Pero no importa / Nosotros quedamos en silencio / para que tu voz / haga vibrar entera la ciudad”¹⁵⁸.

Igualmente dentro del material presente destacamos el texto original con que se preparó para su actuación en el concurso televisivo “Cuánto vale el Show”, el trabajo de Jorge Montealegre en “Rodrigo y el Castillo de chocolate”, que rescata la inclinación de Lira hacia el mundo de las historietas, y los puntos de contacto con su obra poética como órganos que forman una totalidad. Asimismo la mirada del poeta Alejandro Pérez en el artículo “Una cierta gracia discontinúa:

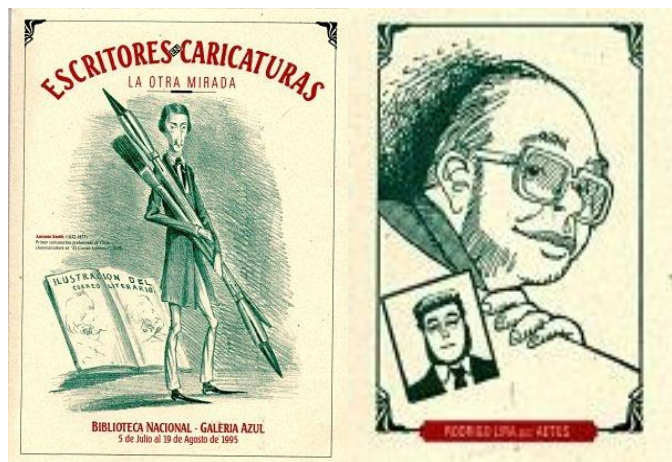
¹⁵⁵ Rodrigo Lira: *Primera.... op. cit.* p. 13.

¹⁵⁶ Felipe Moya (1955-) es poeta y músico punk que participó como vocalista y compositor de la banda post punk *Los Niños Mutantes* formada en 1985 en Santiago de Chile hasta su desaparición en 1990.

¹⁵⁷ Rodrigo Lira: *Rodrigo Lira: Primera.... op. cit.* p. 13.

¹⁵⁸ Rodrigo Lira: *Primera.... op. cit.* p. 14.

Rodrigo Lira Canguilem”¹⁵⁹ donde sugiere su particular mirada de la obra de su amigo, la cual debería ser interpretada de manera “tridimensional”, pues en cualquier publicación la condición del libro opera en dos dimensiones, las cuales no darían cuenta del soporte dramático de la obra lireana, y por tanto su proyecto a partir del libro nacería incompleto.



Imágenes 20 y 21. El afiche de promoción de la exposición *Escritores en caricaturas: La otra mirada*, y la caricatura dedicada a Lira (1995)

Otra acentuada señal de la integración de la obra de Lira en el canon chileno es su aparición en el año 1995 en una exposición titulada “Escritores en caricaturas: La otra mirada” organizada por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, tomando como soporte el trabajo investigativo en el campo del humor gráfico de Jorge Montealegre, miembro de la Fundación Guggenheim. La exposición tuvo como propósito aunar en un solo trabajo la poesía y el cómic, donde los más destacados escritores nacionales fueron retratados por la pluma de los más grandes caricaturistas chilenos. Luis Salinas, alias Aetos, destacado dibujante de humor gráfico que trabaja para *El Mercurio* fue el encargado de retratar a Lira. En esta misma onda expansiva de difusión se publica en el Quisco (un pueblo de la costa central) un pequeño folleto homenaje de seis páginas titulado *Rodrigo Lira: un poema* (1997)¹⁶⁰ que contiene el poema “4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de onces” con el cual había ganado el concurso organizado por revista *La Bicicleta*.

¹⁵⁹ Este artículo había sido expuesto en el “Encuentro de escritores jóvenes” en Viña del Mar, 1991.

¹⁶⁰ El folleto tuvo un tiraje de 100 ejemplares numerados.



Imagen 22. El folleto *Rodrigo Lira: Un poema* publicado en el Quisco (1997)

En el ámbito de la academia el proceso de recepción de su obra ha sido más lento, dado que existían muy pocos trabajos que dieran cuenta de la realidad poética nacional nacida durante la Dictadura, especialmente transcurrida la década del setenta. En este territorio estéril destacamos el trabajo del poeta Raúl Zurita titulado *Lenguaje, Literatura y Sociedad* (1978), que hace referencia a las nuevas coordenadas poéticas forjadas post-golpe militar, pero que no incluye el proyecto lireano, debido a que dentro del corpus metodológico elegido sólo estaban integrados los poetas publicados. Cabe destacar también el trabajo del profesor Iván Carrasco, quien es uno de los pocos académicos que registró las transformaciones poéticas experimentadas durante la Dictadura, y cuya labor durante esa época estaba fundamentalmente vinculada a la obra de Nicanor Parra¹⁶¹. Una de sus principales inquietudes fue rastrear la continuidad de la antipoesía como una de las principales coordenadas de la poesía chilena. En el artículo titulado “La antipoesía y la lírica moderna” encontramos una cita a Lira como ejemplo de la continuación de la vertiente antipoética¹⁶². Su investigación tuvo como objetivo cimentar el horizonte lírico de la nueva generación de poetas,

¹⁶¹ Dicho trabajo se enmarcaba en el proceso de estudios doctorales que tendrán como fruto la publicación de *Nicanor Parra: la escritura antipoética* (Santiago, Universitaria, 1990) y *Para leer a Nicanor Parra* (Santiago, Ed. Universidad Nacional Andrés Bello, 1999).

¹⁶² Iván Carrasco: “La antipoesía y la lírica moderna” en *Estudios Filológicos* (1986) X, 21, p. 83.

tomando como centro de influencia la antipoesía, y desde éste espacio buscó catalizar las transformaciones líricas experimentadas en el Chile de la Dictadura, a las que denominó neovanguardia. En este plano situará a Lira junto a un grupo de poetas coetáneos dentro de la influencia estética de Parra: “Existe una tercera (influencia), escribiendo textos antipoéticos, es decir, utilizando el código antipoético contra los propios antipoemas, como el caso ya examinado de J. Cameron, pero también de R. Lira (sobre todo) y de Sonia Caicheo”¹⁶³. En 1990 Lira también será citado por el poeta Sergio Macías¹⁶⁴ en el artículo titulado “Breve aproximación a dieciséis años de poesía chilena 1973-1989” en la que el poeta aparece dentro de un ingente listado de escritores que habrían surgido en Chile bajo el alero del desencanto y la opresión¹⁶⁵. Ese mismo año registramos la primera conferencia en la que aparece la obra de Lira realizada por Juan Zapata en New York como parte de sus estudios de literatura¹⁶⁶, en el que presenta aspectos generales de la obra del poeta.

Sin embargo tendría que pasar una década después de la publicación de *Proyecto de Obras Completas* para encontrar el primer artículo académico dedicado exclusivamente a su obra. Este trabajo titulado “Rodrigo Lira, poeta post-moderno” realizado por el profesor de estética, Jaime Blume en 1994 de la Universidad Católica, sitúa la obra de Lira como modelo del poeta postmoderno, tomando como argumento los elementos formales de su escritura:

La poesía de Rodrigo Lira es uno de los acontecimientos literarios más importantes en la poesía chilena de fin de siglo. Muerto prematuramente, no publicó ningún libro y su obra se dispersó en panfletos, hojas de poesía y una que otra presentación pública. Pese a ello su influjo en el desarrollo de la lírica chilena es fundamental [...] Frente al desafío de determinar las características postmodernas de la poesía chilena de fin siglo, trabajo que

¹⁶³ Iván Carrasco: “La antipoesía y la neovanguardia” en *Estudios Filológicos* (1988) XI, 23, p. 53.

¹⁶⁴ Sergio Macías Brevis (1938-) es poeta, y abogado. Cursó estudios de derecho en la Pontificia Universidad Católica de Chile, y se especializó en Alemania en Literatura Latinoamericana. Luego del golpe militar de 1973 no regresó a Chile y desde la década del ochenta vive en España. Su trabajo lo comparte entre publicaciones de su poesía y el trabajo literario sobre otros autores nacionales. Dentro de su poesía destacamos *Las manos del leñador* (1969), *La sangre en el bosque* (1974), *En el Tiempo de las Cosas*, publicado en Alemania, (1977) *Nos busca la esperanza* (1980), *Memoria del exilio* (1985), *Crónica de un latinoamericano sobre Bagdad y otros lugares encantados* (árabe y español) publicado en Irak (1988), y en Chile (1997), *Noche de nadie* (1988), *El manuscrito de los sueños*, *El paraíso oculto* (2000) *El hechizo de Ibn Zaydûn* (2001). De sus trabajos literarios destacamos *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo* (1978) publicado en Berlín. *Breve aproximación a los 16 años de poesía chilena*, y *Gabriela Mistral: Poesía y Justicia Social* (1998).

¹⁶⁵ Sergio Macías Brevis: “Breve aproximación a dieciséis años de poesía chilena 1973-1989” en revista *Cuadernos Hispanoamericanos* (1990) XLVII, 482, p. 183.

¹⁶⁶ El título del trabajo es “Proyecto de obras completas de Rodrigo Lira”. Véase en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-72720.html> [12-08-2012]

recién se inicia, imposible no remitirse a Rodrigo Lira, poeta que a nuestro juicio encarna como pocos dicha condición postmoderna. Los argumentos más frecuentes esgrimidos para fundamentar tal afirmación son de carácter formal. En este sentido se han estudiado los códigos que Lira utiliza, por ejemplo, en “*Angustioso caso de soltería*”, poema que inaugura su “Proyecto de Obras Completas” [...] Pero no son sólo dichos rasgos formales los que hacen de Lira un poeta postmoderno. Existe también un rasgo temático de gran importancia que apunta en la misma dirección: la sobrevaloración del yo y su simultánea degradación. Ello queda en evidencia es dos poemas referidos al Topo¹⁶⁷.

Blume, quien también habría sido su profesor, examina la construcción del discurso poético desde una entrada cosmológica-teológica que tiene como resultado la conferencia titulada “La irrupción de Dios en la poesía de Rodrigo Lira”, exposición dada en el marco de un Congreso de literatura organizado por la Universidad Católica de Chile, que lleva por nombre “Presencia y Ausencia de Dios en la Literatura” (1994). El trabajo de Blume desde una coordenada religiosa se materializará en el libro *Poesía religiosa chilena contemporánea: La fe de los que no tienen fe* (1997), donde el capítulo siete está dedicado al poeta. En el mismo año Valeria Solís publica dos artículos en *La Nación* situados en una coordenada investigativa que otorga más seriedad a la recepción de la obra lreana: “Al rescate del metapoeta,”¹⁶⁸ y “Memorias de un poeta”¹⁶⁹. En este sentido la marca de metapoeta aplicada a Lira coincide con el ensayo de Blume. Con estas contribuciones su obra respira con cierta originalidad y con un aura subterránea, cuyos principales promotores son sus compañeros de generación. También podemos colegir, que dentro de los artículos de prensa registrados desde la publicación de *Proyecto de Obras Completas* hasta el final de la década del noventa distinguimos dos formas de abordar su obra. Por un lado, se acrecienta el aura maldita del poeta desaparecido, una especie de mito viviente, que nunca público en vida. Este grupo de artículos serán considerados para nuestra investigación en la medida que nos proporcionen elementos para el análisis de su proyecto poético. Por otro lado, se sitúan en menor cantidad algunas reseñas críticas que le otorgan un tratamiento que profundiza su entramado poético, la vida de la

¹⁶⁷ Blume Sánchez, Jaime: “Rodrigo Lira...” *loc. cit.* p. 145.

¹⁶⁸ Valeria Solís en “Al rescate del metapoeta” (*La Nación* (1996) LXXIX, 26.094, pp. 28-29) aborda la biografía de Lira desde un óptica que enriquece la comprensión de su obra, para lo cuenta con una acertada entrevista a Eduardo Llanos.

¹⁶⁹ Valeria Solís en “Memorias de un poeta” (*La Nación* (1996) LXXIX, 26.125, pp. 28-29) da a conocer algunos poemas inéditos de Lira que habían aparecido en *Primera Documentación*, así como nos devela la faceta de guionista de cómic de Lira, para este propósito realiza una valiosa entrevista a Jorge Montealegre, poeta, e investigador de historietas chilenas.

obra y la articulación de su propuesta poética en el canon chileno de fin de siglo, en el que se hereda la fractura histórica de la Dictadura, y se vive un ambiguo proceso de memoria histórica donde coexisten proyectos poéticos que buscan ser recuperados, como los provenientes del exilio, y los que comienzan a escribir en los noventa, los autodenominados *poetas huérfanos*¹⁷⁰. Dentro de este ámbito destacamos los artículos de su amigo Óscar Gacitúa: “Rodrigo Lira, los aspavientos de un outsider”¹⁷¹ y “Los dibujos escritos de Rodrigo Lira”¹⁷², que nos aportan datos de la dimensión biográfica que devela la afición por la pintura del poeta. En el mismo orden de ideas se sitúa el trabajo de Álvaro Vera quien realiza un minucioso análisis de la importancia del lenguaje rupturista como extenuación de la estructura de la obra del poeta en “Rodrigo Lira y el cansancio del Lenguaje”¹⁷³.

La favorable recepción de la propuesta poética de Lira en el contexto cultural de los noventa genera la necesidad de reeditar su obra. En 1996 se planifica llevar a cabo la publicación de *Proyecto de Obras Completas*, cuyo encargado era Eduardo Llanos bajo el patrocinio de Fondo de Cultura Económica. Como una forma de homenaje al poeta, el lanzamiento del libro iría acompañado con la primera edición del “Concurso de poesía Rodrigo Lira”, en cuyas bases podría participar poetas hasta los 32 de años. La idea surgió de la propia experiencia que tuvo Lira en los concursos de su época, en los cuales los resultados eran de lo más variable, y en los que, en muchas ocasiones sólo recibió un premio simbólico. La iniciativa de los editores era crear un espacio para jóvenes poetas que se encontraran en una situación similar a la vivida por Lira. Para dicho propósito Eduardo Llanos no cobraría su trabajo en la edición del libro, en su lugar dividiría su honorario en diez partes iguales para los finalistas del concurso: “Parte del jurado trabajará gratis, como Jorge Montealegre. Será una cosa simbólica, una ecología literaria para ir desarrollando un pulmón verde

¹⁷⁰ *Los poetas naufragos* es el nombre que se otorgan algunos poetas que también cumplen funciones docentes, los cuales comienzan a escribir en los noventa. Sus poemas están reunidos en la página de la Universidad de Chile. Véase en <http://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/poetas/poetasframe.htm> [12 -10 -2013]

¹⁷¹ Óscar Gacitúa: “Rodrigo Lira, los aspavientos de un outsider” en *El Diario Austral* (1991) V, 1763, p. A6.

¹⁷² Óscar Gacitúa: “Los dibujos escritos de Rodrigo Lira” en *El Llanquihue* (1993) XCVI, 33.129, p. A8.

¹⁷³ Adolfo Vera: “Rodrigo Lira o el cansancio del lenguaje” en *Entrevista* (1999) VIII, 64, p. 7.

en esta vida polucionada de la literatura *chilensis*”¹⁷⁴. Sin embargo el proceso de edición se ve frustrado, por algunas circunstancias de lo más novelescas, pues le es robado el ordenador a Eduardo Llanos, donde se contenía el prólogo de la nueva edición¹⁷⁵. No será hasta inicios del nuevo milenio que la obra de Lira obtenga la visibilidad necesaria, y que luego de casi veinte años de circulación alternativa, rompa la distancia maldita consolidándose en el canon por medio de un insuficiente documental (2000), la reedición de su obra (2003), y la publicación de seis poemas inéditos en *Declaración Jurada* (2006). Sin embargo, la academia se sigue resistiendo a la profundización de su obra, puesto que, prácticamente no existen artículos especializados.

¹⁷⁴ Valeria Solis: “Al rescate del ...” *loc. cit.* pp. 28-29.

¹⁷⁵ Rodrigo Castillo: “La tragedia del arte” en *Hoy* (1998) XXII, 1078, pp. 52-54.

I.7. Lira fracturado por una memoria doblemente maldita: *Un documental inconcluso* y, su reedición (2003)

Topología (en video) del pobre topo se trata en cierto sentido, de un invento malogrado del también malogrado Rodrigo Lira. Lira como una ficción a documentar, un caso que explicar, un enigma para resolver. Lo chistoso es que Lira aparece tarde, mal y nunca en la cinta. Su obra es mutilada, interpretada, musicalizada sin la sutileza de fijar un sujeto¹⁷⁶.

Álvaro Bizama

El año 2000 puede ser considerado un punto de inflexión en el conocimiento de la obra de Lira y su consolidación en el canon nacional, lo cual se constata con la aparición del poema “Declaración Jurada” (2000) por la revista *Plaza Pública*¹⁷⁷. Su publicación auguró un buen precedente, asignando un gran valor a la obra lireana, lo que se debió fundamentalmente al conocimiento de nuevos textos, que han permitido ir completando la obra del poeta que no fue incluida en la edición del 84. De hecho el título del poema aportó el nombre al segundo poemario póstumo de Lira en el año 2006. En este ámbito de recuperación de los antecedentes de la obra destacamos el aporte de la periodista Maura Brescia que publica bajo el título “Un rupturista que venció a la muerte”¹⁷⁸, la única entrevista existente del poeta, que nos otorga valiosa información para el tratamiento de la compleja relación entre la vida y la obra. Asimismo, la reedición de *Proyecto de Obras Completas* es una realidad latente asumida por la Editorial Lom que al mismo tiempo patrocinará el trabajo documental de Hernán Dinamarca sobre la vida y obra de Lira, titulado *Topología del pobre topo: vida y obra de Rodrigo Lira (2000)*¹⁷⁹. El proyecto de Hernán Dinamarca, contó con todo el apoyo de la familia, al proporcionarle valioso material inédito como las imágenes de un álbum familiar, algunos dibujos, los originales de sus poemas, y las grabaciones en cassette de sus poemas más emblemáticos. El lanzamiento del documental fue recepcionado como un gran evento y se enmarcó dentro de un trabajo de memoria histórica. En la prensa algunos

¹⁷⁶ Álvaro Bizama: “Por la actitud, 2000 pesos. Yolanda Montecinos ¿Cuánto vale el show? en *La Calabaza del diablo* (2001) III, 10, p. 15.

¹⁷⁷ Editorial: “Rodrigo Lira, recuerdos de época, los años 70” en *Plaza Pública*, (2000) II, 9, s/n.

¹⁷⁸ Maura Brescia: “Un rupturista que venció la muerte” en *Paginas Chilenas* (2000) II, 5, pp. 22-25.

¹⁷⁹ Véase el documental en <https://www.youtube.com/watch?v=erwNlolrJyo> [12-12-2013]

aparecen algunos artículos periodísticos como “Lira abandona los subterráneos de la poesía”¹⁸⁰, titular que hace eco con la frase de Lihn que sitúa a Lira en un Olimpo subterráneo del canon nacional. También el lanzamiento es reseñado en “El sueño de los ochenta” reportaje que considera el lanzamiento de los documentales *Señales de Ruta* dedicado a la obra de Juan Luis Martínez, y *Topología del pobre topo* de Lira.



Imagen 23. Carátula del documental *Topología del pobre topo: vida y obra de Rodrigo Lira* (2000)

El documental profundiza el ámbito psiquiátrico dentro del contexto familiar en detrimento del rico proceso creativo del poeta, a su vez, por lo que prácticamente no se hace cargo del complejo contexto cultural de la época vivida por Lira. En este escenario la opinión de Arístides Rojas, su psiquiatra, y la entrevista a su madre aparecidas en el documental son presentadas como la clave para adentrarse en la génesis del proyecto poético lireano. En este aspecto se extraña el punto de vista de un poeta de su generación, o algún académico como sí ocurre en el documental *Señales de Ruta* en que aparece la opinión de distinguidos poetas nacionales como los Premios Nacionales de Literatura Armando Uribe¹⁸¹ y Volodia Teitelboim¹⁸². El documental está hecho en clave clínica

¹⁸⁰ Gómez, Andrés: “Lira abandona los subterráneos de la poesía” en *La Tercera* (2000) L, 32.857, p. 51.

¹⁸¹ Armando Uribe (1933-) es poeta, abogado, diplomático, y ha sido profesor de derecho en diversas universidades, como la Estatal de Michigan, Studi di Sassari (Italia), La Sorbona (París) y, la Universidad de Chile donde ha enseñado por más treinta años.. En Chile formó parte de la *Generación del 50*. Luego del golpe militar se exilia en Francia donde a modo de protesta decide estar en silencio poético hasta la vuelta de la democracia. La poesía de Uribe tiene un fuerte componente existencial, donde la muerte predomina como uno de sus ejes matrices. El reconocimiento a su vasta obra culmina con el otorgamiento del Premio Nacional de Literatura el año 2004. De la extensa obra publicada destacamos

como si se tratara de un tratamiento médico-esotérico, que tiene como efecto la fragilidad de la hipótesis, donde la falta de amor sería uno de los vectores principales de su quehacer poético, argumento que se repite en las entrevistas que concede a los medios que cubren el lanzamiento del video. El lenguaje de carácter psicoanalista se evidencia en la forma en que Dinamarca titula los capítulos con los que divide el documental.

El documental se estructuró en tres partes. La primera “Un ego hinchado y herido” – alude a la tensión que le producía su enorme autoestima frente a los logros concretos que obtuvo. La segunda “La herida incurable” busca reflejar su relación con el amor. Finalmente, “Abandonar esta residencia” aborda el tema de su muerte. [...] El documental muestra que la ausencia de amor nos debe hacer pensar en este sentimiento como una emoción fundante. Puede que sonar cliché, pero creo que esta paradoja tiene mucho sentido con su vida y obra”¹⁸³.

A pesar del sesgado trabajo realizado por Dinamarca el documental otorgará visibilidad a la obra de Rodrigo Lira, poniendo en circulación las imágenes de la participación del poeta en el concurso de televisión de *Cuánto vale el Show*, y el video que nos muestra la faceta actoral de Lira en una reunión en la casa de Lihn¹⁸⁴ donde en pocos minutos y sin guion, el poeta se transforma en el protagonista de la tertulia. Estos videos se habían mantenido inéditos, y actualmente pueden ser vistos en la página de YouTube¹⁸⁵. Si bien, Dinamarca rescata cierta voluntad creativa del poeta, rotulándolo como un hijo de su época: “Rodrigo Lira soñaba con difundir su poesía en otro formato.

Transeúnte pálido, poesía (1954), *El engañoso laúd* (1956), *Los obstáculos* (1961) *El libro negro de la intervención norteamericana en Chile* (1974), *Por ser vos quien sois*, poesía (1989), *Imágenes quebradas* (1998), *Los Ataúdes-Las Erratas* (1999), *Contra la voluntad* (2000), *El Fantasma de la sinrazón y el secreto de la poesía*, (2001), *La inquietante extrañez* (2001), *Verso bruto* (2002), *50 Años de Poesía (Cds antología oral)* (2004), *De muerte*, (2004), *Te amo y te odio* (2005), *La fe el amor la estupidez*, *De nada, diario en verso* (2006), *Apocalipsis apócrifo* (2006), *Ídem* (2008), *Hecho polvo* (2009), *Vergüenza ajena (antipática, tonta y fea)* (2010), *Baba* (2010), y *Hastío: o variaciones sobre lo mismo* (2011). Para mayor información véase en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3306.html> [8-06-2011]

¹⁸² Volodia Valentín Teitelboim Volosky (1916-2008) fue abogado, político, escritor, y Premio Nacional de Literatura 2002. En el ámbito literario se dedicó al ensayo literario, las biografías, y las memorias. En 1932 publica su primer libro en conjunto con el poeta Eduardo Anguita *Antología de la Poesía Chilena Nueva*, que es considerada una de las mejores recopilaciones de poesía de la literatura nacional. Aunque desata una fuerte polémica dado que no incluye a Gabriela Mistral. Destacamos sus ensayos dedicados a reconocidos poetas: *Gabriela Mistral, Pública y Secreta* (1991); *Huidobro, la marcha infinita* (1993) *Los Dos Borges* (1996). Así mismo, nos parecen destacables sus memorias sobre la realidad chilena del siglo XX que es abordada desde un ángulo social y político en que aparecen títulos como *Un muchacho del siglo XX* (1997), *La gran guerra de Chile y otra que nunca existió* (2000) y *Noches de radio* (2001), *Ulises Llega en Locomotora* (2002). Para mayor información véase en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7685.html> [8-06-2011]

¹⁸³ A. A.: “El sueño de los ochenta” en *El Mercurio* (2000). CI, 36149, p. 14.

¹⁸⁴ Dicha reunión también está registrada en una reseña que había estado inédita hasta la aparición del libro póstumo de Enrique Lihn *El circo en llamas: una crítica de la vida* (Santiago de Chile, Editorial Lom, 1996). p. 159.

¹⁸⁵ Véase en <http://www.youtube.com/watch?v=iyeHL50jq5w> [8-10-2013]

Él fue un erudito pop, un experimentador”¹⁸⁶. No obstante su intención queda mermada frente al tratamiento de la obra que alimentará aún más su ámbito maldito, pues su matriz para abordar la obra de Lira se redujo al entramado psiquiátrico como una forma de explicación de su obra y de su inexorable suicidio¹⁸⁷.

Pero quizás el mayor daño colateral hecho por Dinamarca en este momento fue abortar la reedición de *Proyecto de Obras Completas*, puesto que se había anunciado su lanzamiento en conjunto con el video¹⁸⁸. En efecto, el documentalista no cumplió con los herederos del poeta en cuanto al tratamiento de la vida de Lira en el documental, donde su ámbito artístico quedó desplazado, por su hoja de vida clínica, pues antes del estreno *Topología del pobre topo* debía recibir la aprobación de la familia, hecho que no se cumplió y fue estrenado sin su consentimiento. La reacción contra los herederos se hizo evidente por parte de Dinamarca en los medios de comunicación que desconocían ese preacuerdo: “Ella [su madre] le tiene temor a la obra de Rodrigo. Ella nunca entendió a su hijo poeta [...] los ecos que pueda tener el documental contribuyan para que la madre pierda sus miedos y se dé cuenta que la obra de su hijo ya camina por sí sola”¹⁸⁹.

La suma de los pocos artículos registrados sobre el lanzamiento del documental son lapidarios pues coinciden en que la obra lireana fue tratada sesgadamente y que se desperdició valioso material inédito facilitado por la familia. Así, por ejemplo lo señala Alejandro Aliaga: “Dinamarca más bien despilfarró el material con que contaba, en lugar de aprovecharlo para hacer un video que podría haberse transformado en un digno sustituto de su obra poética impresa”¹⁹⁰. En la misma línea crítica se enmarca el crítico literario Álvaro Lizama que desmantela el documental desde una vertiente irónica:

Lo que quiere hacer Hernán Dinamarca es construir la santidad de un poeta muerto por

¹⁸⁶ A. A.: “El sueño....” *loc.cit.* p. 14.

¹⁸⁷ El significado maldito en la circulación de su obra se manifiesta en la recepción de la prensa por ejemplo en el artículo de Andrés Gómez titulado “Editorial Sudamericana planea publicar todos los escritos del poeta *suicida*” en *La Tercera* (2001) LI, 18637, p. 47.

¹⁸⁸ Andrés Gómez: “Se abortó salida de Obras Completas” en *La Tercera* (2000) LI, 18.323, p. 49.

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 49.

¹⁹⁰ Alejandro Aliaga: “Muerto en Navidad.... vivo en el papel” en *El Mercurio de Calama* (2001) XXXIV, 12.060, p. 5.

medio de la transformación del mismo en un caso clínico y sin ninguna, pero ninguna, habilidad artística. Para eso se sirve de entrevistas a la madre y psiquiatra del poeta y recrea algunos textos por medio de imágenes [...] Así nos enteramos que lo suyo -su vida, su escritura- era un caso clínico, que su madre no lo abrazó cuando chico, pero se puso orgullosa una vez que lo fue a ver en vivo. Que Lira no sólo tenía cara de loco, sino que además lo estaba. Que sus relaciones con las mujeres y con el mundo en general eran traumáticas. Que tuvo que irse de su casa y vivir solo para evitar el deterioramiento de su familia. Que una vez le recomendaron electroshock. Que hacía lindos dibujitos de colores¹⁹¹.

Luego de algunas turbulencias entre las editoriales, y los herederos de la obra se llega a buen puerto en el año 2003. Roberto Merino fue la cara visible de la reedición de *Proyecto de Obras Completas* tras el intento fallido de Editorial Lom, se abrió la posibilidad de publicarlo en la colección de poesía que estaba preparando Editorial Sudamericana, en la su obra formaría parte de un catálogo junto a otros tres poetas. El criterio de selección para incluir la obra de Lira a juicio de los editores se fundamentó en el conocimiento creciente de su proyecto poético: “Son autores posteriores a Nicanor Parra, que están repercutiendo actualmente, son voces vivas, no arqueología [...] No sólo son ciudadanos no complacientes sino tipos díscolos retóricamente. Su lectura fuera de Chile puede ser muy importante, para que se vea el desarrollo, de continuidad y ruptura de la poesía chilena”¹⁹². No obstante, el nuevo intento se frustró, dado que la Editorial Sudamericana cambió de dueño, y la nueva política editorial no consideró el proyecto del catálogo de poesía en que se había estado trabajando. Sin embargo, luego de varios intentos la gestión de Roberto Merino con la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos DIBAM, y el trabajo con el historiador Manuel Vicuña otorgó seriedad y seguridad a la familia del poeta. Finalmente el libro se reeditó bajo el alero del Centro de Investigaciones Barros Arana e Editorial Universitaria Merino fija los criterios y la importancia de la reedición del proyecto lireano:

Vamos a hacer una reedición revisada del libro anterior (Editorial Minga Camaleón) y se sumará algunos textos inéditos que no fueron incluidos [...] El libro también se transformó en un mito, hay librerías que cobran hasta ciento cincuenta mil pesos¹⁹³ por él, le digo. Esa es una de las razones para realizar la reedición, así el libro estará a disposición cualquiera que lo busqué. Por otro lado es notorio el interés por la poesía de Rodrigo, algo que se detecta en las conversaciones de la gente. Nos parece necesario que su obra este nuevamente en circulación¹⁹⁴.

¹⁹¹ Álvaro Bizama: “Por la actitud, 2000....” *loc.cit.* p. 15.

¹⁹² Andrés Gómez: “Las Obras Completas de Rodrigo Lira por fin ven la luz” en *La Tercera* (2001) LI, 18637, p. 47.

¹⁹³ Aproximadamente 250 euros.

¹⁹⁴ Pablo Basadre: “La resurrección de Rodrigo Lira” en *La Nación* (2002) LXXXVI, 28383, p. 28.

La nueva edición de *Proyecto de Obras Completas*, añadió al Prólogo de Lihn una breve presentación de Roberto Merino, quien situó la obra de su amigo dentro de los libros más representativos publicados a fines de los setenta y comienzos del ochenta, emparentándolo en las mismas coordenadas de Parra, Lihn, y Zurita¹⁹⁵. Una de las objeciones que hacemos al trabajo Merino es la no inclusión de nuevos poemas que él mismo se había comprometido a difundir. Como efecto, de lo anterior el poeta Eduardo Llanos, otro de los amigos más cercanos de Lira, y voz autorizada para opinar, dado que participó en la elaboración de la primera publicación, no quedó completamente satisfecho con la reedición¹⁹⁶.

De algún modo, se cumplió con el ritual de una publicación del poeta cada 10 años. Pues en 1993 se lanzó *Primera Documentación* pero que no fue acompañada con el ruido mediático del 2003. La diferencia con las anteriores publicaciones radicaba en el aumento de la recepción por parte del periodismo cultural, por consiguiente, entre el año 2000 y el 2003 año del lanzamiento de la reedición registramos una cantidad de reseñas críticas superior a toda la recepción de la década del noventa. De hecho, la reedición de *Proyecto de Obras Completas* se agotó en poco tiempo, lo que obligó realizar una segunda edición con una tirada de 1000 copias. La poesía de Lira vuelve a circular y ocupar columnas de la crítica literaria, aunque algunos artículos evidencian el aura subalterna del poeta con títulos como “La resurrección de un mito,”¹⁹⁷ o “El ídolo de la poesía subterránea vuelve a la circulación La poesía se pone al día”¹⁹⁸.

Dentro del proceso de recepción y consolidación de su nombre en el canon chileno

¹⁹⁵ Roberto Merino en el prólogo de *Proyecto de obras... (op.cit.)* enumera una serie de obras clave de fines del setenta donde Lira pese a no publicar tendría cierta filiación: “Para la poesía chilena, fue un período particularmente significativo. Enrique Lihn publicó *París situación irregular* 1977, el mismo año apareció *La nueva novela* de Juan Luis Martínez. Dos años más tarde Raúl Zurita hizo lo propio con *Purgatorio*, y Nicanor Parra demostró una revitalización con su escritura con *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui* [...] El 79, también, Lira ganó el concurso en la revista *La Bicicleta* con su poema “4 tres cientos sesenta. y cincos y un 366 de onces”. p. 9.

¹⁹⁶ Gabriel Agosin en *El póstumo zarpazo de Rodrigo Lira en El Mostrador* (diario electrónico chileno, fecha 16 de septiembre de 2003) entrevista a Eduardo Llanos quien sin afán de polemizar le hubiera gustado la aparición de algunos poemas como uno que hace referencia a la marihuana: “No era un gran poema, pero tampoco era menor respecto a los que salieron publicados. Le di muchas vueltas a eso y sentí que lo podía desprestigiar y ser desorientador, y como no se trataba de alguno de sus 10 mejores textos, preferimos dejarlo fuera. Hace un tiempo conversé con Alejandro Pérez, a quien en su momento le causó gracia mi preocupación, y me dijo que ahora, en el contexto que la ciencia ha reivindicado a la marihuana en muchos sentidos, ese texto sería casi angelical. Le encontré razón y por eso creo que es una lástima que Roberto no lo haya incluido”.

¹⁹⁷ Ximena Ceardi: “La resurrección de un mito” en *El Mercurio* (2003) CIV. 37, 401, p. 23.

¹⁹⁸ Rodrigo Castillo: “El ídolo de la poesía subterránea vuelve a la circulación La poesía se pone al día” en *Las Últimas Noticias* (2003) CI, 33.463, p. 35.

destacamos la opinión de Roberto Bolaño, quien en algunos artículos se refirió a su gusto por la obra de Lira, considerándolo como uno de los poetas más representativos tanto de la poesía chilena como de la latinoamericana. En su particular estilo descriptivo lo sitúa como un poeta puente entre el siglo XX y el siglo XXI:

Su vida fue sin duda un alarde a la discreción, sólo que la discreción, en Rodrigo, no poseía las connotaciones que suelen tener en el resto del planeta o al menos en Latinoamérica, es donde es sinónimo de silencio y también de castración. La discreción para Rodrigo Lira, era una mezcla peligrosa de elegancia y tristeza. Una elegancia y tristeza que podrían ser extremas, que acostumbraban a ser extremas, y que en público (y supongo que también en la privacidad, que en este caso es decir: En la soledad irrestricta) aparecía armado de pies a cabeza con el humor cáustico, como si Rodrigo fuera un caballero medieval perdido en un sueño que pronto se transformó en pesadilla. Era poeta por supuesto. A veces uno está tentado de creer que fue el último poeta de Chile, uno de los últimos poetas de Latinoamérica. Nació en 1949, es decir tenía 24 años cuando ocurrió el golpe militar. Por sus textos el lector tiene a veces la impresión que su mundo, la geografía por las que se movía, estaba circunscrito a algunas facultades universitarias, y a unas pocas bibliotecas santiaguinas, ciudad de la que era originario [...] escribe y a veces, raramente, publica, pero lee sus poemas y en esto Rodrigo Lira es similar a tantos poetas latinoamericanos que en las décadas del setenta y del ochenta vagan y leen sus poemas, sólo que Rodrigo Lira, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, no es un habitante involuntario, alguien que tiene los ojos abiertos en medio de las pesadilla¹⁹⁹.

Hay que precisar que hasta cierto punto Bolaño tuvo cierta filiación con Lira, ambos poetas jóvenes del período post-golpe militar tenían como referencia un mapa poético desolado, tanto por el exilio de los principales escritores como la pérdida de Neruda como referente político. Ambos, constituyen parte de una generación poética fragmentada cuya invisibilidad fue acrecentada por el complejo escenario histórico dictatorial, no importando la coordenada geográfica donde se encontrarán.

Por otro lado, la obra de Lira se ha visto beneficiada por el auge de las redes sociales, lo que puede ser constatado en su aparición en la página de internet *Letras5*²⁰⁰, sitio dedicado a la literatura desde un punto de vista más académico. En esta página se recopila una gran cantidad de artículos periodísticos junto con el abordaje de la crítica literaria de algunas revistas más especializadas. Igualmente nos encontramos en la página del registro de tesis de la Universidad de Chile con la primera tesis de pregrado publicada en la red realizada por Luis Ramírez titulada *Una escrituración*

¹⁹⁹ Roberto Bolaño: *Entre paréntesis*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2004, pp. 95-96.

²⁰⁰ Véase en <http://www.lettras.s5.com/archivolira.htm> [8-10-2010]

*exasperada: Contratextualidad, Parodia en Rodrigo Lira poeta postmoderno*²⁰¹.

En suma la obra de Lira goza de buena salud, y en comparación con sus compañeros de generación es una de las propuestas poéticas de mayor visibilidad. De hecho, Óscar Gacitúa se refirió a la posibilidad de publicar de *Pico pal que lee*²⁰², versos de Lira a los que el pintor habría acompañado con dibujos²⁰³, y Roberto Merino inició las gestiones con Editorial UDP (Universidad Diego Portales) para la publicación de *Declaración Jurada*.

²⁰¹ Luis Ramírez en *Una escrituración exasperada: Contratextualidad, Parodia en Rodrigo Lira poeta postmoderno* aborda desde un aparato epistemológico postestructuralista entregado en el Seminario de Grado de la Universidad de Chile, Santiago de Chile. 2007. En el cual se buscó reflexionar sobre la discusión de dos paradigmas que se ensamblan en la realidad histórica nacional y latinoamericana: Modernidad Posmodernidad. En este marco conceptual la obra de Lira y las de sus coetáneos es leída como un documento discursivo que evidencia el giro de época experimentando en el Chile dictatorial: “La obra de Rodrigo Lira como respuesta artística documentalizadora del nuevo escenario social y cultural chileno, en tanto su poesía guarda íntima relación con el contexto histórico y político del país (con los tres años de socialismo utópico y 17 de libre mercado demencial y extremo, y su expresión concreta en el gobierno militar que rigió al país desde el 11 de septiembre de 1973 hasta el 11 de marzo de 1990)”. La paráfrasis y la parodia se constituyen en los procedimientos principales utilizados por Lira para realizar la desestabilización del discurso poético, de los nombres y obras más significativas de la tradición poética chilena, así como también del discurso oficial de la dictadura militar de derecha. Una vez establecidos estos criterios de análisis de los distintos grados de textualidad manejados por Lira, se intentará demostrar el carácter avizorador de las marcas culturales desprendidas de las sociedades forjadas en la lógica del capitalismo avanzado, las cuales se perpetúan como testimonios de un cambio epocal en los escritos del poeta, en tanto su obra destaca como un verdadero retrato del Chile capitalista que comenzaba a consolidarse a fines de los setenta y comienzos de los ochenta, pese a la crisis económica.” pp. 6-7.

²⁰² *Pico pal que lee* hasta la fecha aún no se ha publicado.

²⁰³ Pedro Pablo Guerrero: “Maestro de la parodia” en *El Mercurio* (2003) CIV, 37281, p. 7.

I.8. La súper canonización del poeta del “Olimpo alterno”: Desde *Declaración Jurada* (2006) hasta los tiempos de *Google*.

Me dice David Wallace que los muchachos y las muchachas estudiantes de Pregrado en literatura de la Universidad de Chile cuenta a Rodrigo Lira como uno de los suyos²⁰⁴.

Grínor Rojo en *Declaración Jurada*

Conocí a Rodrigo en 1968 en Rosario Argentina, un congreso de Psicología, éramos jóvenes estudiantes llenos de ideales. Nos escribimos y nos perdimos. Cuando el golpe pensé en él, como viviría aquellos días terribles. Siempre que charlaba con algún chileno hacia la broma, tuve un amor. Hoy después de 41 años escribí su nombre en Google y su voz, fotos y poemas me llegaron, me alegró encontrarlo, vaya ironía, enterarme que le perdí definitivamente. Norma²⁰⁵.

Blog de Thérèse Bovary

Eduardo Llanos reconoce en una descripción realizada en la revista *Calíope* la canonización maldita atribuida a su malogrado amigo: “Inquieto, inquietante. Creador. Metapoeta. Irónico e investigador de la parodia. Buscador de sentido...Perdido y descubierto. Definitivamente catalogado como poeta suicida. Chileno, un joven que contó hasta 32, y sin darse cuenta, creó un movimiento de seguidores, de literatos y poetas”²⁰⁶. Es innegable dicha etiqueta, no obstante como señala Merino hay que tratar de desmitologizar el territorio maldito amplificado por parte del periodismo, y profundizar en su obra. Es decir, su consolidación en el canon de la literatura chilena a partir de su propuesta poética, y no lo que envuelve al personaje público, cuestión que sin lugar a dudas ha contribuido al conocimiento de su obra.

La reedición de *Proyecto de Obras Completas* (2003) pese a la condición suicida del poeta le otorga un gran impulso en la recepción. En efecto su obra se va abriendo paso dentro de la crítica literaria, que valora la obra dentro de la tradición nacional. Además con el auge del uso del internet el proyecto lireano tendrá nuevos aires, especialmente en el segmento de lectores jóvenes como señalamos en el epígrafe y comprobamos en el primer número de la revista *Descontexto* patrocinada por la Universidad de Chile en la que aparece una muestra de su poesía²⁰⁷. El impacto de la

²⁰⁴ Grínor Rojo en el prólogo de *Declaración... op. cit.* p. 9.

²⁰⁵ Calderón, Teresa: “A propósito de musas y escaramusas del Holimpo” (poema inédito) en su blog Thérèse Bovary. Véase en <http://theresbovary.blogspot.lu/search?q=rodrigo+LIRA> [16-11-2009]

²⁰⁶ Eduardo Llanos: “Es difícil escribir sobre Rodrigo Lira” en *Calíope* (2002) XII, 12, p. 14.

²⁰⁷ Véase en <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/16/crea6.html> [8-10-2010]

reedición de la obra lireana libera tal energía de expectación que en los siguientes tres años se materializó la edición del CD *Lira, Lihn, Martínez: Grabaciones* (2005)²⁰⁸, y la esperada *Declaración Jurada* (2006), texto inédito de Lira, publicación integrada por seis textos, dentro de los cuales se incluye *San Diego*, poema escrito a tres manos con sus amigos Roberto Merino, y Antonio de la Fuente.

En esta ocasión el prólogo fue realizado por el académico Grínor Rojo, el cual aborda con cierto escepticismo teórico el fenómeno que envuelve el gusto de Lira para las nuevas generaciones. De algún modo el prólogo pretende filtrar el valor otorgado a Lira, distanciándose de los puntos que se ven tensionados por el binomio insufrible: obra-vida. Rojo muestra su sorpresa por la gran acogida y vigencia del proyecto poético de Lira dentro del segmento de los de estudiantes universitarios, realidad incorporada a su análisis en forma de pregunta, desafío que él mismo reconoce sesgado. Su análisis los podríamos dividir en tres partes: En primer lugar, se centra en las circunstancias contextuales que dieron origen al proyecto lireano. De este modo sitúa su obra desde una mirada historiográfica que hasta cierto punto subordina lo estrictamente poético:

Se podría especular que a los futuros estudiosos de la historia de Chile pinochetista, a los que van a hacer lo suyo en el siglo XXIII, les van a resultar mucho más valiosas las noticias que extraigan de los textos de este poeta suicida que las que aportan los documentos oficiales [...] Reviso para escribir este prólogo, *El Proyecto de Obras Completas* y me impresiona no tanto la lírica (que francamente no me impresiona demasiado) como ese sustrato testimonial²⁰⁹.

Luego de fijar el horizonte temporal, se centra en las influencias, tomando el soporte teórico de Harold Bloom, clasificando la matriz poética de Lira como heredera de Parra, Lihn, y Ginsberg, y por último, sitúa la parodia como uno de los mecanismos principales de su proyecto poético. A pesar de la falta de exhaustividad en la semblanza de Lira²¹⁰, destacamos el intento de dar respuesta a la pregunta inicial sobre la vigencia de su poesía y la identificación de las nuevas generaciones con el personaje iconoclasta que atribuyen a Lira. Rojo intenta responder comparando el contexto

²⁰⁸ El CD es editado por Cristóbal Joannon y Roberto Merino. El trabajo reúne el poema “Barro” de Lihn, “La poesía china” de Juan Luis Martínez, y un fragmento de “Es ti pi” de Rodrigo Lira. El texto de Lira véase en <http://sotoski.blogspot.com/2011/06/rodrigo-lira-stp-audio.html> [8-10-2013]

²⁰⁹ Rodrigo Lira: *Declaración...* op. cit. p.10.

²¹⁰ Grínor Rojo en *Declaración Jurada* cambia la fecha de nacimiento de Lira que fue un 26 de diciembre de 1949, y comete un doble error ya que sostiene que se suicidó en la misma fecha de su nacimiento: “Rodrigo Lira, que nació el 26 de octubre de 1949, y se suicidó el 26 de diciembre de 1981, a la misma hora de su nacimiento”. (p. 9).

dictatorial de Lira, y el de las nuevas generaciones, en el lenguaje de Bloom, desafiándoles a que se zafen de la influencia de Lira como paradigma del naufragio poético postdictatorial: “Tampoco pareciera haber en los jóvenes chilenos de estos tiempos perplejos, ni motivación, ni energía para dar un paso “hacia adelante”. Acaso porque el Padre sigue vivo, y porque esos jóvenes esperan su muerte para tener la oportunidad de crecer [...] si es que antes no les pasa lo que a Lira, o sea, que se les escurre entre los dedos la posibilidad de crecer”²¹¹. Pese al insípido prólogo de Rojo, ya señalado por Antonio de la Fuente en una entrevista²¹² podemos concluir, que esta presentación de la obra de Lira entra en sintonía con la posición de parte de la academia chilena que se resiste a situar el proyecto de Lira como uno de los paradigmas de la lírica nacional del último cuarto de siglo, por ende, el inexplicable silencio de veinte años.

Declaración Jurada seguirá su propio camino. En efecto, el poemario fue nominado al Premio Altazor de Poesía²¹³ que es concedido por los pares en diferentes categorías del arte (pintura, cine, literatura, teatro). A pesar de cierta polémica²¹⁴, el texto se consolidó como una parte importante de la obra de Lira. Con esta nominación su obra se afianzó como uno de los proyectos más representativos de los ochenta, y su consolidación en el canon de la lírica nacional se evidencia en que su obra ha sido requerida continuamente por las antologías dedicadas a la literatura chilena del siglo XX, y por algunas publicaciones situadas dentro de la crónica periodística. Lo constatamos en *Antología Chilena Desclasificada (1973 1990)* (2005) de Gonzalo Contreras²¹⁵, que realizó un

²¹¹ Rodrigo Lira: *Declaración...op. cit.* p. 18.

²¹² En una lúcida entrevista de Nicolás Folch en el blog cultural *Water-Neon.blogspot.com* & ©*Water-Neon.webnode.com*. Antonio de la Fuente da testimonio de la amistad con Lira y la voluntad creativa del poeta, aportando datos sobre el proceso escritural lireano, y sobre su participación en el grupo Chamico. Asimismo irónicamente critica el prólogo realizado por Rojo: “Ese prólogo me parece hartito malo, como decimos en Chile. Es uno de los problemas que tiene morir. Te mueres, publican tu libro póstumamente y el prólogo lo escribe un tal Grínor Rojo. (*Risas del entrevistador que es: Yo.*)”. Véase en <http://juliosuarezanturi.wordpress.com/2013/06/23/todo-en-chile-relaciona-el-golpe-y-la-dictadura/> [12-11-2013]

²¹³ El Premio Altazor fue inaugurado el año 2000.

²¹⁴ En el blog *La piojillo y el guajache* el poeta Tomas Harris realiza sus descargos por la nominación de Lira: “Uno de los motivos por los que no voté este año es por la nominación de dos poetas muertos, a pesar de que se diga que lo de Lira es una suerte de homenaje. Por eso no quise votar, me desilusionó, y me confirma que algo no está bien, aquí no hay homogeneidad en los criterios”. Véase en <http://la-piojillo-y-el-guajache.lacoctelera.net/post/2007/04/11/polemica-el-premio-altazor-sigue-farandula> [10-11-2013]

²¹⁵ Gonzalo Contreras (1958-) es uno de los narradores más representativos de la nueva narrativa chilena nacida en los años noventa. Dentro de sus obras destacamos *La danza ejecutada* (1986) *La ciudad anterior* (1991) *El nadador* (1994) *El gran mal* (1998) *Los indicados* (2000), *La ley natural* (2004) *Cuentos reunidos* (2008) y *Mecánica celeste*, Planeta, (2013) <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96329.html> [10-11-2013]

copioso trabajo de investigación, dado que es una de las pocas antologías que reúne a los poetas chilenos que publicaron dentro de Chile y los que vivieron el exilio, para lo cual filtró el tema generacional, utilizando como criterio la calidad literaria, y la fecha de la publicación. En España aparece en *Antología: La poesía del siglo XX en Chile* (2005) de Julio Espinoza Guerra²¹⁶. Asimismo cerca de la celebración del Bicentenario de Chile *Proyecto de Obras Completas* será incluido en la llamativa selección *Cien libros chilenos* (2008) del crítico literario, Álvaro Lizama, quien hace un arqueo de los libros indispensables publicados en Chile desde la época de la colonización. Desde su criterio personal su selección abarca las diversas texturas de los géneros, incluyendo desde el ensayo histórico hasta las historietas. Por otro lado, su amigo Roberto Merino, publica *Luces de Reconocimiento* (2008), una recopilación de las crónicas que escribe semanalmente en algunos diarios y revistas. Este trabajo tuvo por objetivo destacar a algunos escritores, entre los cuales aparece Lira²¹⁷. Los poemas de Lira, también aparecerán en forma de verso en la antología de carácter experimental²¹⁸ titulada *Mil versos chilenos* (2010) de Marcela Labraña y Felipe Cossen. Igualmente, formará parte del trabajo de Andrés Morales en la *Antología Poética de la Generación del 80* (2010), y en un nuevo trabajo de los poetas Teresa Calderón, Lila Calderón y Thomas Harris la segunda parte de *La Antología de poesía chilena II: La generación NN o la voz de los 80* (2013). El poder de atracción biográfico de Lira también será abordado desde

²¹⁶ Julio Espinoza Guerra (1974-) es poeta, profesor y actualmente Director de la Escuela de Escritores en Zaragoza. Ha escrito cinco libros de poesía: *Cuando la rosa aún no existía* (1996), *La soledad del encuentro* (1999), *NN* (2007) *Sintaxis Asfalto* (2010) y *La casa amarilla* (2012). En tanto en narrativa posee dos obras: *El día que fue ayer* (2006), y *La fría piel de agosto* (2012). También dirige la revista *Heterógena* que se dedica exclusivamente a la poesía, destacamos su trabajo en *Antología: La poesía del siglo XX en Chile* (2005). Para mayor información bio-bibliográfica véase en <http://escueladeescritores.com/profesores/julio-espinoza/> [10-11-2013]

²¹⁷ Es indudable que Roberto Merino es uno de los principales promotores de la obra de Lira. De *Luces de Reconocimiento* (Santiago de Chile, Ediciones UDP, 2008) destacamos la crónica titulada “Una cantinela musitada: La poesía de Rodrigo Lira” (pp. 79-81) que corresponde al prólogo que aparece en *Proyecto de Obras Completas* (2003), y la crónica titulada “Rodrigo Lira en el país de los postes” (pp. 75-77) que relata algunas anécdotas que compartió con Lira en las que se devela el sentido del humor como parte intrínseca de la personalidad de su amigo.

²¹⁸ Marcela Labraña y Felipe Cossen en *Mil versos chilenos* (Santiago de Chile, Ediciones B, 2010) se proponen realizar un antología como si fuera un collage pues en cada página se encuentran entre cuatro y cinco versos de diferentes poetas. El resultado es una obra de carácter polifónico que incluye a 199 poetas. Los antologadores requieren sólo de dos páginas para exponer sus criterios de selección: “Versos que ganan por knock out al primer asalto, fragmentos de poemas que no conseguimos olvidar, estrofas que funcionan como canciones pegajosas, versos que parecen un lema publicitario, un refrán, una frase para el bronce, un chiste, rápido, o una bagatela memorable. Versos clásicos o desconocidos, que nos persiguen el día entero, persistentes, inolvidables. Eso es *Mil versos chilenos*, un parloteo virtuoso, una conversación desordenada en la que se picotean todos los temas, un mosaico de versos, extraídos de su contexto, revelan matices impensados y conforman una secuencia que ha comenzado a convertirse en un nuevo poema. Poesía chilena como música cotidiana. Poesía de bolsillo” (pp. 9-10).

la crónica roja en *Los Malditos* (2011) una compilación biográfica de poetas suicidas de Latinoamérica.



Imágenes 24, 25, 26 y 27. *Antología Chilena Desclasificada* (1973-1990) (2005), *Maquinarias Deconstructivas: Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira, y Rodrigo Lira*, (2013) *Mil versos chilenos* (2010) *Antología Poética de la Generación del 80* (2010)

En otro orden de ideas es fundamental hacer hincapié en la función que otorga el nuevo horizonte de la redes virtuales donde el valor de una obra adquiere rápidamente nuevas concreciones, dentro de este proceso la obra de Lira ha pasado de la fotocopia a la reproducción en la red por los internautas mediante páginas dedicadas a la cultura, blogs de escritores y de seguidores de su poesía. En tan sólo algunos años sus poemas aparecen en sitios destinados sólo a poetas canónicos de Chile como el DIBAM, en su página llamada Memoria chilena²¹⁹ donde se pueden encontrar una veintena de artículos, incluso se pueden obtener de forma gratuita la edición de *Proyecto de Obras Completas* (2003), y algunas fotocopias de los poemas originales. El libro también puede ser parcialmente visto o comprado en la página de Google Books. Es una realidad irrefutable que la velocidad de las redes sociales va a un ritmo más rápido que la academia, en efecto, ya su perfil aparece en algunos sitios de escritores internacionales²²⁰, en la página de Cátedra

²¹⁹ Véase en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3693.html> [16-11-2010]

²²⁰ Véase en <http://www.escriitores.org/biografias/5127-lira-rodrigo> [16-11-2013]

de poesía hispanoamericana²²¹, o por ejemplo en un sitio dedicado a la poesía que reúne a más de 4000 poetas llamado *El poder de la palabra*²²². Su nombre también aparece dentro del programa del Ministerio de Educación de Chile como un poeta a tener en cuenta para su estudio²²³.

De alguna forma la entrada en escena de las redes virtuales establece un nuevo desafío a la hora de aplicar la teoría de la recepción, pues nos permite constatar las opiniones del receptor de forma más rápida, aunque algunas coordenadas puedan resultar ficticias, dado que la red es un territorio que tiene por condición el simulacro²²⁴. A pesar del limbo de esta realidad, nos encontramos con una multiplicidad de espacios de difusión que hasta cierto punto nos resultan relevantes para evaluar la importancia de una obra, fundamentalmente porque el valor de la poesía no está mediado por un interés de mercado sino que surge desde la voluntad de aquellos que disfrutan difundir sus preferencias poéticas. Dentro de este territorio la obra de Lira se mueve con soltura e independencia. Para ejemplificar esta realidad citaremos algunos sitios que nos parecen pertinentes como la página de un seguidor anónimo del poeta que ha hecho un minucioso trabajo de diseño gráfico y traducción al inglés de algunos poemas²²⁵. Así como el homenaje realizado por algunos estudiantes de pedagogía cuando se cumplieron los treinta años de su muerte, para lo cual organizaron un peregrinaje desde el departamento de la calle Grecia 907²²⁶ donde vivió Lira hasta la Facultad de Castellano situada en el Ex-Pedagógico, lugar que fuera testigo de sus primeros actos poéticos. Como una forma de recordar su muerte los estudiantes realizaron un acto *performativo* en pleno jardín de la facultad instalando una tina de baño llena con pintura roja, emulando la escena del suicidio del poeta²²⁷. En esta misma línea podemos encontrar una página sobre suicidios

²²¹ Véase en Cátedra poesía hispanoamericana <http://catedradepoesia.blogspot.com/2010/07/poemas-de-rodrigo-lira-chile.html> [16-11-2013]

²²² Véase en <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=3700> [16-11-2013]

²²³ Véase en <http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=61196> [17-11-2013]

²²⁴ En este ámbito registramos un sitio una página cubana que emula a Wikipedia, el diccionario electrónico más popular del mundo, que proporciona datos falsos en la descripción biográfica del poeta. Error de la red pero para lectores no informados Rodrigo Lira tendría una carrera diplomática, viviría el exilio en Alemania y España, y en México sería uno de los fundadores de la Academia Mexicana de Historia. Véase en http://www.ecured.cu/index.php/Rodrigo_Lira_Canquilhaem [10-11-2013]

²²⁵ Véase en <http://www.aeaglehurst.com/Rodrigo-Lira-Poems-1> [18-11-2013]

²²⁶ Nombre de uno poema que aparece en *Declaración Jurada* (2006).

²²⁷ Véase en <http://www.tiempodebalas.cl/a-lo-bonzo/grecia-907-homenaje-a-rodrigo-lira-a-30-anos-de-su-suicidio/> [19-11-2013]

llamada *Suicidiario del suicidio y suicidas*²²⁸ que rinde homenaje al malogrado poeta. Los blogs son otra de las vías donde emerge su poesía en la redes, para ejemplificar citaremos algunos de estos sitios como el de poesía erótica llamado *Las niñas de lira*, donde los poemas hacen eco de la influencia lireana, en efecto, es llamativa la descripción del sitio dado que se manifiesta en toda su dimensión la prosa lireana de escritura:

Somos las niñas de Rodrigo Lira y para UD. Las niñas de Lira, no las chicas, ni las señoritas, ni mucho menos las jovencitas, somos las niñas del poeta asesinado por el mismo, somos las resucitadoras de la poesía suicida al tercer día, las cuidadoras de la pompa fúnebre. Somos las hermanas, tías, hijas, putas, crías, primas, vecinas, madres, dueñas de casa, viejas feas, delirios sexuales, amigas íntimas y no tanto, fantasías eróticas o lo que sea del señor claroscuro, y para UD. Las niñas de Lira²²⁹.

También es llamativa su aparición en un sitio dedicado al arte llamado *Colectivo de brujas* cuya declaración de principios busca la circulación libre del arte, idea que entra en sintonía con la propuesta libertaria del proyecto lireano. La página en su entrada principal tiene un fragmento del poema “Testimonio de Circunstancias”:



Las imágenes 28, 29 y 30. Fotografías de la conmemoración del trigésimo aniversario de la muerte del poeta, organizada por un grupo de estudiantes del Pedagógico (2011)

De algún modo, los blogs entregan algunas claves para su conocimiento biográfico, de este modo, encontramos el sitio de Mónica Álvarez, quien conoció a Lira en el Hospital Carmen donde acudía el poeta a sus tratamientos. Rodrigo le habría regalado un dibujo autografiado²³⁰. O el blog literario *Cartas y Carteras* de Thérèse Bovary seudónimo de la poeta Teresa Calderón donde registramos un poema inédito con un título alternativo “A propósito de musas y escaramuza del Holimpo”, y algunos comentarios reveladores que aluden al entramado biográfico, como el comentario situado en el epígrafe de este apartado, que está escrito por Norma, una de las musas de

²²⁸ Véase en <http://suicidiario.bitacorras.com/archivos/2005/12/03/rodrigo-lira> [16-11-2009]

²²⁹ Véase en <http://lasninasdelira.blogspot.com/> [17-11-2009]

²³⁰ Véase en http://monicalvarez.blogspot.com/2005_10_01_archive.html [18-11-2009]

Lira que aparece en la dedicatoria del poema “ELA, ELLE, ELLA, SHE, LEI, SIE”²³¹. Otro comentario que aborda el aspecto biográfico es el realizado por su compañero de curso que firma como Mentecato, seudónimo de Hernán Ortega Parada:

Con Rodrigo fuimos compañeros de curso de Lingüística en la U de Chile. Muchas charlas tuvimos en el casino del antiguo Pedagógico. Un ser hermético, muy herido de luz, necesitado de hondos afectos, inteligentísimo, y esa inteligencia lo alejaba de los demás como una tenaz bruma²³².

Por otro lado, Lira despierta muchos admiradores dentro de los jóvenes poetas, lo que queda constatado en varios blogs que hemos registrado. En la página de Marietta Martínez, quien le dedica un extenso poema emulando el estilo lireano titulado “In memoriam a Rodrigo Lira”, o el poema “Saltimbanquis”²³³ de la fallecida Susana Moya²³⁴. O las páginas de poetas más conocidos como Bruno Vidal²³⁵ o Juan Cameron, quien le dedica el poema “Rodrigo Lira”, texto publicado en *Rodrigo Lira: Primera Documentación*²³⁶. Pero quizás dentro de este proceso de recepción en las redes lo más delirante es la parodia al parodiador por excelencia. Realidad que ocurre en Facebook, uno de los sitios de la red más visitados en el mundo, en que constatamos que Lira hasta el momento posee dos perfiles, uno²³⁷ en que tiene 1500 seguidores aproximadamente, quienes comparten información sobre su obra, publican sus poemas, videos, e información contingente sobre su obra. En este perfil, la descripción de la vida y obra de Lira está registrada por Antonio de la Fuente, uno de sus principales amigos, aunque no hay completa certeza de la identidad de los que navegan en la red. El otro perfil con su nombre funciona como parodia pues el creador del sitio habla sobre su proceso de escritura, y entrega algunos datos biográficos conocidos por los seguidores de Lira, pero comentados en tiempo presente: “Mi antipoesía está mal escrita hace que la gente dude si es una burla o un gesto de admiración. Trabajar en la Editorial Nacional Quimantú y

²³¹ Rodrigo Lira: Proyecto de Obras.....*op. cit.* p. 49.

²³² Véase en <http://poemasyliteratura.bligoo.com.ar/-1#.UtPnEPv4sn3> [16-11-2009]

²³³ Véase en <http://www.angelfire.com/nj/poesia/poereg/smoya.html> [16-11-2013]

²³⁴ Susana Moya (1957-) es poeta y Licenciada en Castellano y Filosofía. Formó parte de la *Generación del ochenta* a la cual tituló generación “dispersa” o “de pasamontañas”. Su obra ha aparecido en la *Poesía chilena contemporánea, cinco mujeres poetas de Coquimbo* y *La Serena* (2001), *Antología de la Poesía del Valle de Elqui* (2005) y en *El Burro del Diablo, Arqueo de la poesía contemporánea de la Región de Coquimbo* (2009).

²³⁵ Véase en <http://www.lanzallamas.org/blog/2007/04/%C2%BFquien-es-rodrigo-lira/> [10-11-2009]

²³⁶ Véase en <http://juancameron.blogspot.com/2005/09/rodrigo-lira.html> [10-11-2013]

²³⁷ Véase en <https://www.facebook.com/rodrigo.liracanguilhem.33?fref=ts> [16-11-2013]

en *Cabro Chico* me hizo ablandar mi corazón y volver a ser niño, al escribir cuentos infantiles e historietas²³⁸. En consecuencia, la red no es del todo confiable para situar las concreciones de una obra, salvo que se conozcan los sitios institucionales que entregan información previamente cotejada.

En tanto en el ámbito académico destacamos la mención en la revista *Anales de La Universidad de Chile*, un artículo del profesor Iván Carrasco titulado “Antipoemas de la antipoesía” (2000). Pero su difusión en el mundo universitario se debe en gran parte a investigadores más jóvenes como Nicolás Folch quien publica “Rodrigo Lira Revisitado”, en *Cyber Humanitatis*, revista electrónica de la Universidad de Chile²³⁹ y Cristian Beroiza Pereira que publica en la página de crítica cultural chilena el artículo de titulado “La crítica chilena de Lira”²⁴⁰. Asimismo su nombre comienza aparecer en encuentros de literatura en diversas latitudes²⁴¹ como en la revista electrónica *Conuco* de Puerto Rico con el artículo de Federico Irrazazy “El Huidobro de Lira: creacionismo, reescritura y parodia”²⁴². El año 2013 marcó un nuevo impulso al conocimiento de la obra lireana, pues se enmarcó dentro de la conmemoración de los 40 años del golpe militar, coincidiendo con el ritual de publicar su obra cada diez años. Su nombre incluso es citado en el diario *El País* de España como un poeta representativo del mapa literario chileno²⁴³ que tiene como contexto la Dictadura militar. Pero sin lugar a dudas el principal trabajo desde el mundo académico sobre la poesía de época es realizado por el profesor Marcelo Rioseco quien publica *Maquinarias Desconstructivas: Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira, y Rodrigo Lira* (2013), un exhaustivo trabajo de crítica literaria dedicado a tres de los autores más destacados de los ochenta. En el se destina el capítulo *Maquinarias lúdicas* a la obra de Lira. Por otro lado se publica una nueva reedición de *Proyecto de Obras Completas*, esta vez por parte de la Ediciones de la Universidad

²³⁸ Véase en <https://www.facebook.com/rodrigo.liracanguilhem.33?fref=ts> [16-11-2013]

²³⁹ Véase en <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/5926> [16-10-2010]

²⁴⁰ Véase en <http://critica.cl/literatura/la-critica-chilena-de-lira> [16-10-2010]

²⁴¹ Su poesía ha aparecido en la conferencia titulada “Rodrigo Lira en tiempos desolados (dictadura militar chilena)” en el marco de la Semana de la Cultura Hispánica realizada Universidad de Tartu, Estonia (2011) dada por mí, y en el simposio del año 2013 organizado por la Universidad de Texas con la conferencia titulada “Autorreferencialidad en la poesía dislocada de Rodrigo Lira” cuyo expositor fue Julio Aguilar.

²⁴² Véase en http://www.conucopr.org/ViewRecord.do?id=11170421&b_ind=0 [16-11-2013]

²⁴³ Véase en http://cultura.elpais.com/cultura/2013/09/10/actualidad/1378809771_751098.html [09-10-2013]

Diego Portales (UDP), la misma editorial que se encargó de publicar *Declaración Jurada*.

A modo de conclusión, luego de aplicar el proceso de recepción, mediante el tratamiento otorgado al proyecto poético lireano, y como éste fue registrado en un horizonte temporal que tuvo como marco el complejo proceso ocurrido en Chile desde la Dictadura, pasando por la llamada *transición a la democracia*, hasta la primera década del siglo XXI, el horizonte temporal ha mutado y la valoración de la obra de Lira se ha ido acrecentando. Su propuesta poética que en un inicio carecía de apoyo editorial, ha alcanzado un alto grado de visibilidad en el canon de la literatura nacional. En efecto, podemos establecer que su obra está integrada al circuito poético nacional como uno de los proyectos experimentales más originales de la época dictatorial, donde la difusión del elemento biográfico, específicamente en lo que se refiere al aura maldita ha ido dando lugar a estudios que abarcan las coordenadas estéticas de su proyecto poético.

Una forma para constatar la evolución de las concreciones literarias la encontramos en la lectura de los cuatro prólogos realizados a su obra que contemplan treinta años desde su primera publicación *post mortem*. En el primero, Lihn se dirige al contexto cultural de los setenta, pero para lectores que recibieron el libro en los ochenta, llamándoles la atención sobre un proyecto poético instalado desde el margen por un escritor que desarrolló una obra sin publicación: “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”²⁴⁴. Su obra siguió circulando en el margen durante esta década y la siguiente; luego del silencio de casi 20 años su amigo Roberto Merino en la reedición del año 2003 situó el proyecto de Lira dentro del canon junto a otros autores clave publicaron en Dictadura. Además desde su tribuna periodística refuta dos etiquetas que simplifican la matriz de la obra lireana: el carácter maldito amplificado por parte de cierta crítica, y la parodia como elemento central de su estilo.

En el tercer prólogo (2006) vemos la plena integración del canon, y la vigencia de su propuesta poética dentro de las nuevas generaciones, de ser un hijo rebelde pasa a ser una especie

²⁴⁴ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 18.

de *padre* de la nueva generación. En el último prólogo del año 2013, María Abalos, que nació en los ochenta, y leyó a Lira como estudiante de literatura en la primera década del siglo XXI, en su brevísima presentación se desmarca de todo elemento biográfico y busca profundizar en la maquinaria creativa existente tras el lenguaje lireano.

En suma su obra goza de muy buena salud, y de la escasa visibilidad que logró en vida, y el silencio en la distancia “maldita” de veinte años hasta su reedición. Todo ha sido suplido, especialmente durante el inicio del siglo XXI que coincide con el incremento en el uso de las redes sociales en internet. En efecto, para el año 2014 se proyecta el relanzamiento del cómic *Panchito en la tierra de la fantasía* (1971) del cual fue el guionista.

Quizás una de las pocas deudas que quedan con su obra después de casi 30 años de la aparición de *Proyecto de Obras Completas*, sea la publicación de una edición crítica que indague sobre el proceso de inserción de su obra en la tradición chilena, y cómo pasó a transformarse en una de las poéticas más originales de la época dictatorial, función que de alguna manera busca cumplir nuestra investigación.



Imágenes 31 y 32. Portada de *Declaración Jurada* (2006), y de la nueva edición de *Proyecto de Obras Completas* (2013)

CAPÍTULO II: LIRA SITUADO Y SITIADO EN TIEMPOS DE DESOLACIÓN

*La tradición de los oprimidos nos enseña que el Estado de excepción en el que vivimos es la regla. El enunciado tiene por sí mismo resonancias heterogéneas. Entre las resonancias más inmediatas destacamos las siguientes: 1) La prerrogativa soberana de declarar *estado de excepción* como violencia que suspende el estado de derecho para refundarlo; prerrogativa que supedita el carácter suspensivo de la *excepción* al principio concentracionario de la regla. 2)²⁴⁵.*

Willy Thayer

²⁴⁵ Willy Thayer: *El fragmento... op. cit.* p. 9.

II.1. La revolución de la cultura autoritaria

II.1.1. Coordenadas de la cultura oficial: La fractura postgolpe y el Proyecto Refundacional

Aproximarse al contexto histórico de la literatura chilena en el período de la Dictadura del General Augusto Pinochet (1973–1989) es una tarea compleja, debido a la fricción producida entre la institución cultural, la ejercitación del canon en Dictadura y la transición hacia la democracia de los años noventa que busca el rescate de obras marginadas. Además, el período se enmarca dentro de un contexto mayor de la historia, donde se manifiesta el fin de la guerra fría y el inicio de un proceso globalizante. El Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 liderado por el General Pinochet produjo una fractura en el devenir histórico de Chile, un país en el que existía una de las tradiciones democráticas más antiguas del continente. El quiebre de la institucionalidad fue violentado, generando un espacio que fragmentó las bases sociales. La velocidad con que se ejecutó el Golpe de Estado desarticuló cualquier intento de reacción. El gobierno de la Unidad Popular fue tildado metafóricamente como un caos por los militares, quienes se asignaron la función de transformar el sistema cuyo paradigma se fundamentaba en el orden. El Golpe inaugura en Chile un tipo de Dictadura Revolucionaria²⁴⁶ en el campo representacional que se sustenta en una política de seguridad nacional que avala el uso de la violencia: “La represión fue entendida por sus ejecutantes y legitimadores como el inicio de un gran proceso de reordenamiento y disciplinamiento de la sociedad. Se trataba, en breve, de matar la política”²⁴⁷. El profesor Alejandro Vial estudió la transformación de la participación ciudadana en el ámbito público durante el proceso de Refundación Nacional llevado a cabo por la Dictadura, cuyas principales estrategias operaron en detrimento del espacio político: “El éxito de esta estrategia supone tres cosas: deslegitimar ideológicamente la validez de la política, descalificar a los individuos involucrados en política, y

²⁴⁶ Tomás Moulián en *Chile actual...* (*op. cit.*) define el nuevo régimen dentro del un proceso revolucionario mediante la implementación de un modelo de carácter fundacional, cuya metáfora inicial se constituye en la destrucción del palacio de gobierno, hecho que le devuelve a la vanguardia el aura bélica. “Las dictaduras revolucionarias, que son un tipo específico y diríamos “superior” de dictaduras que nacen de la poderosa aleación entre Poder normativo y jurídico (derecho), poder sobre los cuerpos (terror); y poder sobre las mentes (saber). Pero si se analiza a fondo esta estructura, lo que tiene de peso decisivo es el terror, ya que es el fundamento de la soberanía absoluta del despotismo y es capaz de acallar la soberbia del saber” (p. 28).

²⁴⁷ José Joaquín, Brunner: *América Latina entre la cultura autoritaria y la cultura democrática: Legados y desafíos*, Santiago de Chile, Biblioteca FLACSO, 1987, p. 7.

cerrar el espacio público a la política”²⁴⁸. Para configurar el mapa cultural de la poesía chilena de la época, necesariamente hemos de remitirnos al estado político del país: el Golpe de Estado marcó una ruptura en la tradición democrática de Chile, con profundas consecuencias en su devenir histórico.

La cantidad de fracturas producidas en el Chile post-golpe afecta no sólo el cuerpo social y su textura comunitaria, sino las representaciones de la historia que el sujeto es aún capaz de manejar. No queda historia (ni concepción de una historicidad trascendente) que no esté enteramente desacreditada por la revelación de cómo sus relatos son siempre trabajados por una narrativa del engaño²⁴⁹.

Este nuevo relato se abre con el palacio la Moneda²⁵⁰ en llamas, imagen que se convierte en la metáfora fundacional de nuevo régimen, y en la derrota del proyecto de la Unidad popular de Salvador Allende. Las Fuerzas Armadas inician un período que desde la sociología se ha denominado “el período de Terror” que tuvo como primera estrategia inmovilizar a la sociedad chilena: “El terror es el arma fundamental de una revolución minoritaria en sus etapas iniciales. Sin ella la soberanía absoluta, la capacidad de refundar las instituciones y el derecho sería imposible”²⁵¹. El período de máxima aplicación de la violencia estatal va de 1973 a 1979, en el que se manifiesta la violencia institucional a partir del paradigma del Orden, que funciona como polo opuesto al gobierno de la unidad popular que se representa como metáfora del Caos²⁵².

Los militares inician un proceso llamado Refundación Nacional desde su sustrato nacionalista que estaría amparada desde la legalidad, por lo que se aplicó un estado de excepción similar a los que ocurren en casos de guerra, lo que permitió la experimentación y la aplicación del

²⁴⁸ Alejandro, Vial: *Algunos Razones ideológicas de la estrategia autoritaria en contra de la política*, Santiago de Chile, Biblioteca FLACSO, 1987, p. 4.

²⁴⁹ Nelly, Richard: *Arte en Chile desde 1973, Escena de Avanzada*, Biblioteca FLACSO, Santiago de Chile, 1987, p. 4.

²⁵⁰ La Moneda es el edificio es la casa presidencial del Gobierno de la República de Chile. Véase en <http://2010-2014.gob.cl/la-moneda/historia/palacio-de-la-moneda/> [10-12 -2010]

²⁵¹ Tomás Moulián: *Chile actual, anatomía... op. cit.* p. 41.

²⁵² Augusto Pinochet con la ayuda del historiador Genaro Garrido, en *Pinochet, Patria y Democracia* (Santiago de Chile, Andrés Bello, 1983) recopila los discursos de siete años del llamado “Régimen militar”. El Libro posee tintes propagandistas en el que se explican los motivos del “levantamiento militar” (eufemismo del Golpe militar) que se habría originado por el caos institucional del gobierno de Salvador Allende y la operación del marxismo internacional dentro de Chile: “La funesta trilogía de demagogia, estatismo y marxismo llegó a su peor extremo en nuestra patria cuando este último logró el Gobierno de la República, y en mil días de oprobio, violencia y caos generalizado, colocó al país en la guerra civil, en su propósito de llegar a establecer por la fuerza el Estado marxista, y junto a ello ceder la soberanía de Chile al imperialismo soviético” (p. 25).

modelo neoliberal²⁵³. La fractura producida desarticuló la noción de ciudadano, y la construcción de los movimientos populares asentados durante el siglo XX. El terror se adueñó de las calles, y la violencia del estado de excepción se manifestó en el exilio masivo de chilenos, y en la creación de campos de concentración a lo largo de todo Chile, incluyendo los más emblemáticos recintos deportivos como el Estadio Nacional, y el Estadio Chile (actualmente, llamado Estadio Víctor Jara).

Tal es la fuerza de las Fuerzas Armadas que sorprendió a algunos dirigentes políticos como el expresidente Patricio Aylwin, que había apoyado la intervención militar, pensando que sería un período breve, donde luego los militares entregarían el poder político, convocando a elecciones para restablecer la democracia²⁵⁴. Esta idea sólo fue un espejismo, dado que las Fuerzas Armadas y de Orden emprendieron la Refundación Nacional, equiparando la Independencia de Chile de la España Colonial con una supuesta “Independencia del marxismo internacional” a través de la derrota de Allende²⁵⁵. De este modo, la fecha del Golpe Militar fue institucionalizada como la segunda Independencia de Chile: “El 11 de septiembre será considerado como uno de los sucesos más importantes de nuestra Patria tanto como el nacimiento de Chile a la vida independiente el 18 de septiembre de 1810”²⁵⁶. A su vez el General Pinochet se asignó el papel de Libertador de la Patria,

²⁵³ Ángel Flisfisch en *El neoliberalismo chileno: Las funciones del dogmatismo* (FLACSO, Santiago de Chile, 1982) aborda la profunda condición dogmática de las doctrinas neoliberales aplicadas en Chile durante la década del setenta e inicios del ochenta: “El caso chileno es tan extremo como para representar algo cualitativamente distinto. Comparado con sus congéneres latinoamericanos, o con los Estados Unidos de Ronald Reagan o la Inglaterra de la señora Thatcher, es casi una caricatura. Un ejemplo de laboratorio, un caso químicamente puro de aplicación de doctrinas neoliberales. ¿Cómo explicar entonces esa peculiaridad nacional? [...] Sin una íntima asociación con el gobierno autoritario, el neoliberalismo jamás habría alcanzado el éxito que ha tenido” (pp. 6-7).

²⁵⁴ Patricio Aylwin en “Posición del Partido Demócrata Cristiano” (*La Tercera* (1973) XXIV, 8541) manifiesta su apoyo al Golpe de estado: “Los antecedentes demuestran que las Fuerzas Armadas y Carabineros no buscaron el Poder; sus tradiciones institucionales y la historia republicana de nuestra Patria inspiran la confianza de que tan pronto sean cumplidas las tareas que ellas han asumido para evitar graves peligros de destrucción y totalitarismo que amenazaban a la Nación chilena devolverán el Poder al pueblo soberano para que libre y soberanamente decidan el destino patrio”. (p. 14).

²⁵⁵ Gabriel Salazar en *Historia Contemporánea de Chile I. Estado, Legitimidad, ciudadanía* (Santiago de Chile, Lom, 1999) analiza en perspectiva histórica los puntos de contacto que se manifiestan en la implementación del Estado neoliberal en Chile con la primera independencia de Chile: “Se puede decir, pues, que la instalación del modelo neoliberal en Chile se perpetuó a través de una convulsión histórica de nivel superlativo, sólo comparable con la que se instaló, entre 1810 y 1830, el primer Estado Nacional. Algunos entusiastas han dicho que el año 1973 es el nuevo 1810. Lo cual es cierto, al menos en cuanto a la magnitud de la convulsión histórica provocada. Y quizás por esta misma imagen macro-convulsiva que se ha acuñado otro conveniente apelativo: se trataría, también, de una “revolución”. Una suerte de “segunda independencia” con entrada libre al “primer mundo”, y esa cima suprema que es el desarrollo capitalista. Un salto memorable que dejó atrás, por fin, el subdesarrollo, la dependencia, el ideologismo y, sobre todo, el desorden provocado por el comunismo. Un tiempo-eje que divide la historia en un “antes de” y un “después de”. Un tiempo, un quiebre, y un héroe: Pinochet”. (p. 99).

²⁵⁶ Augusto Pinochet: *Pinochet, Patria... op. cit.* p. 25.

encarnando cierto mesianismo²⁵⁷ propio de regímenes totalitarios: “El 23 de agosto de 1973 fue la fecha que el destino me entregó las manos de la Institución [...] La providencia ponía en mis manos el instrumento que me facultaba detener por las armas la descomposición a que se llevaba a Chile para su ruina total”²⁵⁸. En la línea de la emancipación mesiánica, y el borrado de la estética del gobierno anterior, la fecha del 11 de septiembre, y la figura de un ángel que personifica la Libertad se acuñó en las monedas de 5 y 10 pesos. A su vez, la frase del escudo patrio *Por la razón o fuerza*, adquirió un valor literal: “Los llamados vencidos no traten de alterar el orden ni de crear problemas en el desarrollo normal de la vida ciudadana [...] en tal condición serán castigados”. En este mismo tono aparecen titulares beligerantes como la declaración del General Óscar Bonilla, Ministro Interior: “O nos destruían o los destruíamos”²⁵⁹. O como en un aviso publicitario en *La Tercera* del 13 de septiembre: “Argentina fusilará a toda persona armada que cruce frontera con Chile”.



Imagen 33. La moneda que recuerda la fecha del 11 de septiembre de 1973 como un día de liberación nacional.

En el nuevo marco ideológico se ensalzan las figuras militares como guardianes de la patria. Así lo expresa el General Pinochet en el discurso del día de las glorias del ejército: “Soldados son ejemplo de sacrificio”, registrado en la portada del periódico *La Prensa* el 20 de septiembre. En este ámbito se amplifican las figuras militares o civiles de fuerte personalismo de la historia de Chile

²⁵⁷ Humberto Lagos Schuffeneger en *El general Pinochet y el mesianismo político* (Santiago de Chile. Lom, 2001) nos ofrece una definición del mesianismo aplicado en las dictaduras: “Al referirnos al término mesianismo, lo asumimos como parte de un entorno político-social, que nutrido de significaciones metasociales, espera “un enviado de Dios” que restablecerá el orden y la justicia según el modelo de gobierno que el grupo específico propone y añora (teocracia política). El líder mesiánico es un ser especial, al que se le debe la obediencia e incondicionalidad y que se instala en el poder a partir de premisas de origen indiscutible, pues provienen del campo de lo divino” (p. 9). Un buen ejemplo de la construcción mesiánica de Augusto Pinochet se puede ver en el documental producido por Marcela Said *I love Pinochet* (2002). Véase en http://www.documaniatv.com/politica/i-love-pinochet-video_88f9f81c4.html [12-01-10]

²⁵⁸ Augusto Pinochet: *Pinochet, Patria... op. cit.* p. 35.

²⁵⁹ Portada del periódico *La Tercera* (1973) XXIV, 8543, p. 1

para legitimar simbólicamente el nuevo proceso refundacional en la memoria de la población. De este modo, cobró un papel fundamental la figura de Diego Portales. A sólo cuatro días del Golpe el periódico *La Tercera* tituló “Junta Militar se muda al edificio Diego Portales”²⁶⁰. Por medio de esta acción quedó de manifiesto cual era el énfasis en el tratamiento de las figuras emblemáticas del país. Frente a la sorpresa pública del cambio de nombre del edificio la Junta Militar de Gobierno entregó una declaración de principios a través del Coronel Pedro Ewin, Ministro Secretario General de Gobierno: “No faltaron los que creyeron ver en esta resolución un gesto ofensivo contra la poetisa [...] El cambio de nombre se debe a una razón muy concreta: Don Diego Portales fue el instaurador de la República, un hombre ciento por ciento honesto, con un gobierno autoritario, de plena validez de los valores más nobles del chileno”²⁶¹. Antes el edificio se llamaba Centro Cultural Gabriela Mistral, el cual durante el gobierno de Salvador Allende se había transformado en el centro cultural modelo más importante del país, cuya función era replicarlo en las otras regiones

El gobierno bajo el paradigma del orden vigiló, censuró y ejecutó como política de estado un proceso de borrado de las obras del gobierno anterior. De este modo se llevó a cabo la llamada “Operación limpieza” que tuvo como propósito la eliminación de todo signo, o ícono construido sobre el legado de Allende, que incluyó el cierre y allanamiento de periódicos y editoriales; la intervención de las universidades; la abolición de los partidos políticos, así como la destrucción de toda estética²⁶² relacionada con los movimientos populares.

El programa quedó retratado desde un inicio como se puede ver en el titular del periódico *La*

²⁶⁰ A.A.: “Junta militar se muda al edificio Diego Portales” en *La Tercera* (1973) XXIV, 8.465, p. 3.

²⁶¹ *Ibíd.* p. 3.

²⁶² Luis Hernández en *El Golpe estético: Dictadura militar en Chile 1973-1989* (Santiago de Chile, Ocho Libros, 2013) aborda las transformaciones ocurridas en la cultura y las artes visuales: “Uno de los principales objetivos del Golpe militar consiste en “extirpar” la raíz de los focos de infección que desintegran el cuerpo moral de la patria. Con este propósito, se pone en marcha la “Operación limpieza”, que representa simbólicamente, por una parte la “desinfección” del pasado marxista, y por otra, la promoción de una noción militarizada de la estética cotidiana, que se refleja en rasgos como la depuración, el orden, y las restauración fervorosa de los símbolos patrios. Así la estética militante de la Unidad Popular es sofocada golpe a golpe, por una estética militar [...] Esta operación se realiza a través de la erradicación y construcción de monumentos, la difusión de expresiones visuales, musicales, y escénicas, así como también la producción de rituales destinados a conmemorar las gestas heroicas de las Fuerzas Armadas, y de Orden. En resumen vivimos un “golpe estético-cultural” como consecuencia de la instalación de Régimen militar, y el desarrollo de sus políticas culturales. Pues la transformación operada tras el Golpe militar no sólo indicaba un cambio de idearios, sino también de imaginarios, que afectó desde lo cotidiano, pasando por los medios hasta los modos de percibir lo cultural” (pp. 127-128).

Tercera: “Gigantesca operación limpieza de extremistas: Junta militar tomó el control”, que junto con *El Mercurio* eran los únicos autorizados a circular el día 15 de septiembre.



Imágenes 34 y 35. Portada y foto de la *Operación limpieza* aplicada sobre los símbolos de políticos de izquierda (*La Tercera* 15 de septiembre de 1973)

La Operación de limpieza fue organizada a través de los municipios y básicamente era una acción de blanqueamiento que consistió en cubrir con cal los muros que tuvieran cualquier vestigio recordatorio de la ideología anterior. Los medios masivos utilizados por los militares fueron los encargados de promover la campaña:

Con el fin de dar una mejor presentación a la ciudad y particularmente a los edificios de la administración pública, tanto en su aspecto estético externo como interno y que vuelvan a ser el fiel reflejo de la manifestación tradicional de la cultura cívica del pueblo. Se fija como plazo máximo las 17 horas de hoy, 14 de septiembre de 1973 para que las autoridades respectivas y la ciudadanía colaboren para retirar todo tipo de propagandas tales como telones, lienzos, carteles, afiches [...] Además se solicita la colaboración de toda la ciudadanía para borrar toda la propaganda política pintada en los muros antes del 18 de septiembre, fecha de celebración de nuestra gloriosa Independencia Patria²⁶³.

En los primeros meses de la Dictadura se realizaron purgas y allanamientos a bibliotecas públicas y a edificios habitados por personas sospechosas de su partidismo de izquierda. Lamentablemente, en algunas de estas intervenciones militares hubo quema de libros. Básicamente, toda literatura asociada con izquierda o autores cercanos a su ideología pero también hubo obras de

²⁶³ En Chile las murallas de las ciudades daban cuenta de la discusión ideológica, a principios de los años setenta la pintura muralista era parte del adorno de las calles de los sectores populares. Para la campaña presidencial de Salvador Allende en 1970, los muros se transformaron en uno de los principales espacios de propaganda política y de participación ciudadana. Dentro de este contexto el proyecto de Refundación Nacional mediante la campaña de “limpieza” buscó anular la discusión y la participación que convocaba la pintura muralista, en definitiva, clausuró la expresión pública disidente (Ministerio del Interior “Campaña de Limpieza” en *La Tercera de la hora* (1973) XXIV, 8.543, p. 8).

filosofía, economía, y poesía que cayeron en la purga por el significado otorgado a partir de sus títulos como *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset. Asimismo comenzó a aplicarse la censura a algunos autores latinoamericanos como Cortázar, Vargas Llosa, y Gabriel García Márquez.

El programa de “*limpieza*” también abordó el vestuario y la higiene personal, donde los más afectos fueron los hombres, cuyo estereotipo se acercara a cierta estética asociada con la izquierda como la de algunos cantantes folclóricos adherentes a los movimientos populares o hippies. Bajo sospecha estaban los hombres de barba, cabello largo, y los que usaban prendas rojas o negras, colores que los militares asociaban con el comunismo. El periódico *La Prensa* tituló: “Melenudos tienen las horas contadas: las peluquerías no dan abasto”²⁶⁴. Los alumnos que no cumplieran con un corte de pelo tipo militar serían sancionados en los colegios:

Una de las razones de tan drástica determinación, la constituye el hecho que en los colegios serán severos los profesores en este control. A otros se les dio según dicen, un plazo perentorio para que así lo hicieran, sopea de ser confundidos con elementos indeseados, dedicados a actividades delictivas [...] La moda proveniente de medios foráneos tuvo amplia acogida entre la gente joven, especialmente por el hecho de ver a sus ídolos de la canción o del cine. Fuera de este aspecto, también se identificó a los jóvenes “idealistas” como poseedores de abundantes cabellera y tupidas barbas. Por eso ahora, unos y otros tratan de aparecer como seres normales, afeitándose y dando a su pelo una proporción de acuerdo a las costumbres y la higiene. El gremio de peluqueros en cambio, ha manifestado su júbilo²⁶⁵.

Dentro de la *Operación limpieza* hay algunas acciones que son paradigmáticas como el derribamiento de la estatua del Che Guevara en la popular comuna de San Miguel o como el borrado del emblemático mural titulado “El primer gol de Chile”, ubicado en La Granja, otra comuna popular, en el que había participado el reconocido pintor chileno Roberto Matta²⁶⁶.

²⁶⁴ A.A.: “Melenudos tienen las horas contadas: las peluquerías no dan abasto” en *La Prensa* (1973) III, 1054, p. 7.

²⁶⁵ *Ibid.* p. 7.

²⁶⁶ Roberto Matta Echaurren (1911-2002) es uno de los principales pintores chilenos del siglo XX. En 1933 viaja a Europa y conoce a Picasso, Dalí y a Bretón quien lo acoge en el grupo surrealista. En 1938 participa en la Exposición Internacional del Surrealismo de París. Entre 1939 y 1949 se radica en Estados Unidos y expone en Nueva York *First Papers of Surrealism*, se convierte en portavoz del surrealismo entre los jóvenes pintores americanos como Pollock y Gorky. En 1949 en Chile se refiere al papel del artista revolucionario, al final de ese año es expulsado del grupo surrealista. Entre 1949 y 1954 vive y trabaja en Roma. Entre 1960 y 1970 expone en las más importantes galerías de Europa y Estados Unidos. Destaca su trabajo para la UNESCO, *Duda de los tres mundos* 1965. En 1970 participa activamente en la campaña para la elección de Allende a la presidencia de Chile a través del manifiesto *Allende significa ir más allá* y de su trabajo pictórico en las comunas más populares de Santiago. En 1974 es despojado de la nacionalidad chilena, se califica como “renacionalizado francés, cubano y argelino, con residencia en la tierra”. En 1990 con el retorno a la democracia en Chile recibe el Premio Nacional de Arte. Muere en Civitavecchia, Italia en 2002. Para mayor información véase Gérard Durozoi: *Diccionario de Arte Contemporáneo*, Madrid, Ediciones Akal, 1997, p. 423;



Imagen 36. Mural “El primer gol de Chile” de Roberto Matta (1970)

En la nueva escena lo militar se superpone a la institución política, que es la productora del “caos institucional”, por lo tanto, lo político es una expresión de desorden social, por ende, se redujo el diálogo público, en un proceso de desarticulación del sujeto político, que tuvo por objetivo la despolitización de la ciudadanía, generando un monólogo en el discurso cultural : “Al ciudadano se le impulsa a mostrarse activo pero sin cuestionar el sentido de la acción, a participar pero sólo en el conformismo pasivo y a obedecer pero sin motivación que justifique la obediencia”²⁶⁷. Un claro ejemplo es el discurso televisado de General Augusto Pinochet donde plantea la exclusión de la actividad política partidista para los funcionarios públicos, y que fue publicado al día siguiente por *El Mercurio*²⁶⁸.

En otro orden de ideas las Fuerzas Armadas inician un proceso de privatización mediante una transformación neoliberal, proceso diseñado por un grupo de economistas, denominados *Chicago Boys*, que tienen su primer referente en 1955, cuando un grupo de economistas de la Universidad de Chicago llegó a Santiago con la misión de implementar el *Proyecto Chile*, que consistía en establecer un convenio de enseñanza económica en la Universidad Católica, mientras becarios chilenos irían a la Chicago School of Economics, cuyo mentor fue Milton Friedman quien

y de Ana María Preckler: *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX, Tomo II, Pintura y Escultura del Siglo XX*, Madrid, Editorial Complutense, 2003, p. 226.

²⁶⁷ José Joaquín Brunner: *La cultura autoritaria*, Santiago de Chile, Editorial Angamos, 1981, p. 36.

²⁶⁸ Editorial: “General Pinochet habla al país: Actividad partidista excluida de función pública” en *El Mercurio* (1973) LXXIV, 26.516, p. 1.

asesoró personalmente a sus discípulos en Chile. Él guió la experiencia chilena al neoliberalismo, transformándose en el rostro de la metamorfosis económica ejecutada con total pragmatismo, porque el modelo era inaplicable en un estado democrático. Cabe agregar que dicho proceso de transformación económica no hubiera sido posible sin el visto bueno de gran parte del empresariado chileno que apoyó desde un inicio el Golpe militar como queda retratado en la prensa de la época.

En el primer año del Régimen los *Chicago boys* presentaron un documento denominado *El ladrillo* (1973)²⁶⁹ que resumía en 4 páginas la refundación económica del país. De esta manera este grupo de economistas pasó de trabajar en el ámbito universitario a asesorar las reformas neoliberales y a formar parte medular de la Dictadura militar. A pesar de cierto escepticismo de la derecha más nacionalista, Pinochet les concedió el espacio universitario y los medios masivos para que difundieran sus ideas neoliberales. En 1975 Milton Friedman visita Chile, y realiza varias ponencias en el Edificio Diego Portales, y en programas de la televisión Nacional. Tal fue el interés que generó su pensamiento económico que los empresarios chilenos publicaron *Milton Friedman en Chile* como si fuera un *best-seller*²⁷⁰. Para Luis Manrique la aceptación de las ideas neoliberales por la mayoría de los empresarios nacionales obedeció a la necesidad de crear un relato donde el rol del Estado fuera reducido y en su lugar los empresarios ocuparon el lugar principal en la construcción de un nuevo mapa nacional:

Milton Friedman se hizo un visitante asiduo del Chile de Pinochet, donde se transformó en una especie de telepredicador amable y sonriente y siempre dispuesto a convertir a sus audiencias al nuevo evangelio antiestatal. [...] diseñó un discurso basado en el sentido común y en número reducido de tópicos: el genio productivo de los emprendedores es uno de los valores más encomiables; los empresarios son héroes sociales que deben reemplazar el papel de los políticos dedicados a distribuir la riqueza ajena; la voluntad de crear riqueza debía sustituir la mitificación de la pobreza como valor moral y la cooperación entre

²⁶⁹ Véase el trabajo del Centro de Estudios Públicos: *El ladrillo: Bases de la política económica del gobierno militar chileno*, Santiago de Chile, CEP (Centro de Estudios Públicos), 1992.

²⁷⁰ En el prólogo firmado por la Fundación de Estudios Económicos BHC (*Milton Friedman en Chile: Base para un desarrollo económico* (Santiago de Chile, 1975, Fundación de Estudios Económicos BHC/Editorial Universitaria) se evidencia el poder de persuasión de las nuevas ideas neoliberales en el empresariado chileno: “La importancia de los conceptos del Dr. Friedman y la claridad de su análisis, estuvieron a la altura de su reconocido prestigio e impresionaron vivamente a la concurrencia, así como a quienes pudieron, en los días subsiguientes, escucharle por radio y televisión. Ante el interés del público, la Fundación de Estudios Económicos BHC estimó conveniente hacer la presente publicación, que incluyó no sólo el texto de la conferencia sino también las respuestas dadas por el Dr. Friedman a preguntas que se le formularon en la misma reunión. Todo lo anterior un documento valioso como testimonio de las inquietudes en un momento decisivo para la economía chilena, así como del juicio emitido por un economista tan destacado como el Dr. Friedman acerca de los problemas del momento como también sobre los pasos para llegar a una política de desarrollo sostenido”. (p. 8).

patrones y obreros sustituir la lucha de clases. Los empresarios eran los grandes protagonistas de la épica del desarrollo²⁷¹.

En efecto, el proceso de privatización llevado a cabo durante la Dictadura debilitó el capital del Estado, rebajó los aranceles para exponer a los productores nacionales al mercado internacional, para ello se decretó libertad absoluta para las exportaciones. El capital extranjero pasó a tener el mismo apoyo que el capital nacional, pero quizás el dato más representativo es la profunda transformación en las riquezas del país, puesto que de 500 empresas estatales existentes en 1973 se traspasaron 440 al área privada²⁷². Nicanor Parra ironiza la irrupción del nuevo modelo económico: “Qué le dijo Milton Friedman / a los pobrecitos a alacalufes²⁷³? / - A comprar a comprar /que el mundo se va acabar”²⁷⁴.

Además, la implementación del modelo neoliberal afectará el campo de las representaciones simbólicas de la sociedad, borrando dos actores fundamentales en el devenir histórico de Chile: el sujeto popular y la versión iluminista del Estado benefactor:

Bajo el “estado de excepción”, se construye un experimento neoliberal de “excepción.” La élite militar y tecnocrática, de un modo resuelto y resolutivo, a partir de 1975, pondría en acción el modelo del libre mercado en las pasarelas del sórdido y humeante escenario chileno post-golpe. Se trata entonces de la “aplicación” de un modelo que en la singularidad de su *performance* se tornó excepcional. Se trataba de un experimento; y el modelo, en su contexto histórico específico resultó. Esto es lo que se explotará como un plus de la imagen de país modelo²⁷⁵.

Según Cárcamo-Huechante el libre mercado se constituye como un discurso cultural que no sólo se despliega en el ámbito económico; de esta manera el régimen lleva a cabo un profundo “ajuste estructural” que implica también un ajuste cultural y/o simbólico. El sistema neoliberal encuentra su medio de realización en un sistema antidemocrático, lo que constituye una cierta paradoja: libertad económica-represión ideológica²⁷⁶. Por su parte, Brunner desde la sociología

²⁷¹ Luis G. Manrique: *De la conquista a la globalización: Estados y nacionalismos en América Latina*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, p. 411.

²⁷² *Ibíd.* pp. 412-413.

²⁷³ Tribu nómada que habitó en Tierra del Fuego. Véase José Emperaire: *Los nómades del mar*, Santiago de Chile, Lom, 2002.

²⁷⁴ Nicanor Parra: *Chistes para desorientar la poesía*, Madrid, Editorial Visor, 1989, p. 37.

²⁷⁵ Luis E. Cárcamo-Huechante. *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2007, p. 17.

²⁷⁶ Luis Cárcamo-Huechante plantea dicha paradoja expresada mediante la noción de fábula que esconde la violencia y el terror en un contexto de libre mercado que circula pero que vive alterno al contexto de la historia donde se inserta:

estudia el Proyecto Refundacional, de Seguridad Nacional, y la articulación ideológica de la cultura, investigación que abarca el período 1973-1984 para presentar un análisis, donde la cultura autoritaria se organiza en cuatro pliegues entrecruzados: “El plano de la ideología y de los discursos; el plano de la organización de los medios culturales; el plano de la organización del campo intelectual; y el plano de los reconocimientos e interacciones en la vida cotidiana”²⁷⁷. Dentro del rizoma de la cultura autoritaria, el plano de la ideología y de los discursos se ubica como entrada y salida donde convergen el resto de los otros planos:

La concepción autoritaria del mundo, tal como se desarrolló en Chile en el periodo posterior al Golpe militar, fue una asociación de elementos heteróclitos en torno a un eje común: la pretensión de eliminar la política como método para regular los conflictos y distribuir recursos en la sociedad. A este proyecto contribuyeron específicamente la ideología de la seguridad nacional, neoliberal del mercado e, inicialmente al menos, la retórica y los valores del catolicismo tradicional²⁷⁸.

El proceso de Refundación Nacional tiene su eje de mayor impacto en la ciudadanía en la dimensión ideológica expresada en la organización de los medios culturales, y la desarticulación del estado y la cultura de compromiso: “La revolución Capitalista-autoritaria del 73 [...] entra a liquidar las bases de sustentación de la organización progresista-liberal de la cultura que se venía desarrollando en Chile”²⁷⁹. En suma, este nuevo modelo de Estado vela por la expresión del orden que se manifiesta en la implementación de un programa de políticas autoritarias, que de acuerdo a Brunner se desarrolla a partir de cuatro dimensiones: “política de exclusión (represión de los agentes disidentes), política de control (clausura del espacio público), política de regulación (por medio del mercado) y política de producción (ideológica cultural)”²⁸⁰.

Para el pensador chileno Willy Thayer el acontecimiento de la Dictadura no ocurre *en* la

“El análisis de la figura del “libre mercado” requiere de tensas transiciones y transacciones de lenguaje y contextos. El sintagma mismo - el de las palabras “libre” y “mercado” – ya nos tiende una trampa: una retórica y ficción de libertad. Libertad y mercado funcionan en contigüidad hasta volverse metonímicos: sociedad libre es la retórica del liberalismo económico, otro nombre para la sociedad de mercado. Se trata de una treta discursiva que borra una historia de autoritarismo, de violencia, militar, social y política es, de hecho, la que rodea y lo atraviesa en Chile: su implementación en el contexto de una dictadura” (*Ibíd.* p. 14).

²⁷⁷ José Joaquín Brunner: *La cultura...op. cit.* pp. 19-36.

²⁷⁸ *Ibíd.* p. 41.

²⁷⁹ *Ibíd.* p. 30.

²⁸⁰ *Ibíd.* p. 81. Para complementar el estudio de la cultura autoritaria desde un enfoque que integre la experiencia de las dictaduras del Conosur, véase en Manuel Antonio Garretón *El proceso político chileno, Capítulo V Capitalismo autoritario y transformación política*, Santiago de Chile, FLACSO, 1983, pp. 109 -123.

historia de Chile, sino que le ocurre a la historia de Chile: “El Golpe deflaciona las totalizaciones ideológicas de la historia de la pintura, de la narrativa y la poesía articuladas en la modernización estatal; disuelve las tradiciones efectivas del Estado nacional republicano”²⁸¹. El estado de excepción del Golpe se transformó en la regla mediante la cual la Dictadura desarrolló el programa de Refundación Nacional que afectó todos los ámbitos de la vida republicana; y produjo un borrado en la memoria social de la trayectoria del sujeto popular²⁸². La cultura evidenció un duelo paradójal, puesto que desde los fragmentos, de los restos, la biografía definida como la “zona temblor” como lo plantea Marchant: “aquella zona temblor de la historia, se la asumió y trabajó como la única instancia depositaria de una garantía minúscula y estéril; una certeza sólo comparable con el estado físico del dolor, allí donde la historia reventada de la unidad de sentido que se le atribuía, se ha hecho astillas”²⁸³. Se articuló la falta de la palabra, la falta de diálogo, la ausencia de espacio social, paradoja de la falta de un proyecto cultural democrático en un contexto de Refundación Nacional.

²⁸¹ Willy Thayer: *El fragmento... op. cit.* pp. 24-25.

²⁸² Para una amplia radiografía de la pérdida de identidad del sujeto popular Post-golpe, véase de Gabriel Salazar: *Historia Contemporánea de Chile. Tomo II Actores, Identidad y Movimiento, Capítulo III El Sujeto popular*, Santiago de Chile, Lom, 1999, pp. 93-135.

²⁸³ Patricio Marchant: *Pe Eme: Escritura... op. cit.* p. 10.

II.1.2. La Hegemonía de la cultura oficial en los medios masivos

Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo tal y como propiamente ha sido. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro²⁸⁴.

Walter Benjamín

Una trinchera de la libertad de expresión que en un momento pasó a simbolizar la libertad de Chile²⁸⁵.

Declaración de **Augusto Pinochet** sobre *El Mercurio*, 1974.

El Golpe de Estado produjo una fractura insalvable de la libertad de expresión en el espacio público, materializada en una profunda reestructuración en el plano de los medios masivos, abarcando la exclusión, regulación, control y producción de la información, mediante el estado de sitio, lo cual facilitó el trabajo de la Refundación Nacional para la divulgación de la cultura autoritaria. En las primeras horas post-golpe la Junta Militar de Gobierno dirigida por Augusto Pinochet se articuló a través de la figura legal de los bandos (comunicados de carácter militar) que cumplieron una triple función: se constituyeron en marco legal de la nueva ideología militar autoritaria; adoptaron una función normativa, pues establecieron una nueva conducción del país mediante los estados de emergencia, a lo que se añadió un aspecto informativo, en cuanto a los nuevos acontecimientos que llevaba cabo el nuevo gobierno:

Los bandos actúan a la vez como Constitución, como ley, como norma de conducta, sin que deban someterse a procedimientos largos de tramitación y consulta. Son la expresión de la voluntad inmediata del poder y se pueden aplicar en tanto éste lo disponga. Hay aquí una relación de forma y fondo: se define una situación, se dice que hay que hacer, pero sobre todo se dice que hay alguien que tendrá la atribución de juzgar y evaluar esa conducta. Junto a la materialidad de la orden y la norma, está el símbolo de la sociedad como cuartel o en estado de guerra, donde al que manda todo le está permitido²⁸⁶.

Cabe precisar que los bandos fueron diseñados sólo para ser usados en momentos de guerra, y su legitimidad institucional procedía de un gobierno democrático, figura fracturada por el

²⁸⁴ Walter Benjamin: *Walter Benjamin: Obras*, Madrid, Abada Editores, 2008, p. 307.

²⁸⁵ Giselle Munziaga: *Políticas de Comunicación bajo regímenes autoritarios: El caso de Chile*, Santiago de Chile, Ceneqa, 1985. p. 27.

²⁸⁶ Carmen, Manuel y Roberto Garretón Merino: *Por la fuerza, sin la razón: Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 1988, p. 21.

acontecimiento del Golpe. Pero desde la perspectiva de las Fuerzas Armadas eran plausibles legalmente, pues el gobierno de Allende habría estado actuando bajo un vacío constitucional.²⁸⁷ El Bando N° 15 “Censura y clausura de medios de prensa” es fundamental para la comprensión del nuevo rol de los medios de comunicación, pues la junta de Gobierno deseaba tener informados a los ciudadanos sobre los acontecimientos nacionales. En relación con los bandos emitidos y por el Estado de Sitio del país, se ordenó una estricta censura de prensa:

Como una primera medida precautoria, durante el día 12 de Septiembre de 1973, se ha autorizado solamente la emisión de los siguientes diarios: *El Mercurio* y *La Tercera de la Hora*. Paulatinamente se irán autorizando otras publicaciones. Se considerará que las Empresas no indicadas por este Bando, deben considerarse de hecho clausuradas. Se ha designado una Oficina de Censura de Prensa, que funcionará en la Academia Politécnica Militar del Ejército (San Ignacio N° 242), que tendrá bajo su control las publicaciones escritas autorizadas; el sistema a emplear será el de censura a la edición impresa²⁸⁸.

En este contexto, los directores de los periódicos estaban obligados a entregar diariamente sus escritos a una censura previa. Cualquier otra publicación ajena a esta norma fue destruida. De esta manera, quedó diseñado el nuevo marco de los medios de difusión masivos (prensa escrita, radio y televisión), privilegiando a los grupos acordes al Régimen que habían sido oposición antes del Golpe militar, como es el caso del grupo editorial *El Mercurio S. A.* de la familia Edwards. Después del Golpe permanecerán cinco periódicos: tres de la empresa *El Mercurio S. A.* (*El Mercurio*, *Las Últimas Noticias* y *La Segunda*); *El Cronista*, que pertenecía al Estado; y *La Tercera de la Hora*. *El Clarín* (el segundo de más tiraje en el país), *El Siglo*, y *Última Hora* fueron clausurados por estar vinculados a la Unidad Popular. Mientras *La Prensa*, y *Tribuna* se disolvieron.

Desde un inicio *El Mercurio*, y *La Tercera* actuaron abiertamente a favor de la Dictadura como un brazo comunicacional de los objetivos ideológicos. En efecto, a través de sus páginas las llamadas Fuerzas Armadas y de Orden dictaban los bandos que debían ser cumplidos al pie de la letra por la ciudadanía. Ya en los primeros días post-golpe se puede constatar el trabajo desinformativo de estos medios a través de ciertos titulares que buscan crear una atmósfera de

²⁸⁷ *Constituciones Políticas de la República Estado de Chile (1810-2005)*: Santiago de Chile, Editado por El Diario Oficial de la República de Chile, Impreso en Gráfica Puerto Madero, 2005, pp. 317-318.

²⁸⁸ Editorial: “Sólo dos diarios para la capital: *El Mercurio* y *La Tercera*” en *El Mercurio* (1973) LXXIII, 26, 435, p. 1.

normalidad en el país²⁸⁹. Esta información contrastaba con la creación de campos de concentración, el masivo exilio, y el fusilamiento de grupos opositores.



Imágenes 37 y 38. Publicación del “Plan Z” y Aplicación del Bando número 15, el cual censura a la prensa escrita, salvo a *El Mercurio* y *La Tercera*.

La prensa oficialista llevó a cabo una campaña de desprestigio en contra del expresidente Salvador Allende, a partir de noticias que no serían contrapuestas por otro medio nacional, como el caso del supuesto arsenal de armas para una guerrilla que tendría en su casa²⁹⁰. Asimismo el editorial de *El Mercurio* buscó empañar la memoria de su gobierno a través de una serie de reportajes titulada “Breve Historia del Régimen marxista de Allende”. El mismo proceso de apropiación y exclusión de los medios de información se evidenció en televisión y radio:

Después del 11 de septiembre más de 40 emisoras de propiedad de personas o empresas vinculadas a la Unidad Popular fueron requisadas, expropiadas o pasaron a manos del Estado y el sector privado. La televisión asimismo está a cargo del Estado y, además de las Universidades de Chile, Católica y de Valparaíso, las cuales a su vez, se encuentran todas intervenidas²⁹¹.

De esta forma el Régimen estableció el monopolio de la información y la posterior difusión ideológica e implementación de la Refundación Nacional, mediante el control y la censura.

²⁸⁹ Véase algunos reportajes que se refieren al clima de normalidad que vivía el país, firmados por los editores de los diarios adherentes al Golpe: A.A.: “La normalidad vuelve a los barrios de Santiago” en *La Tercera* (1973) XXIV, 8.543, p. 6; “Los niños invadieron parques y jardines” en *La Tercera* (1973) XXIV, 8.543, p. 6; “Tensa calma esperanzadora” en *El Mercurio* (1973) LXXIV, 26.430, p. 14.

²⁹⁰ La casa de Allende fue destruida por los mismos aviones *hunter* que participaron en el ataque al Palacio La Moneda. En las portadas de *El Mercurio*, y *La Tercera* del 15 de septiembre se muestra un arsenal de armas poniendo énfasis en su origen soviético.

²⁹¹ José Joaquín, Brunner: *La Cultura... op. cit.* p. 91.

Uniformidad y verticalidad se articularon como ejes en el diseño de la información que concentró todo el poder editorial. Hay que añadir la disolución del Congreso de la República, el Ministerio de Justicia, la abolición de los partidos políticos y la intervención de las universidades²⁹², es decir, la desarticulación de cualquier voz disidente.

Los militares desde la lógica bélica buscaron la aniquilación de cualquier oposición mediática; sólo a cuatro días del golpe se publica el Bando N° 32, que prohibió la propaganda y difusión de material contrario al Golpe de Estado: “Toda persona que sea sorprendida durante el Estado de Sitio imprimiendo o difundiendo por cualquier medio propaganda subversiva y atentatoria contra el Supremo Gobierno sufrirá las penas contempladas por el Código de justicia Militar para tiempo de Guerra”²⁹³. Luego de la publicación de los bandos la Dictadura militar prácticamente aniquiló la oposición mediática y en consecuencia el espacio público fue dominado por los adherentes al Régimen. *El Mercurio* se consolidó como el medio de mayor circulación y difusión del país, transformándose en el principal portavoz y medio de información escrito del proyecto Refundacional de la Dictadura de Pinochet²⁹⁴. Ya había cumplido la función desestabilizadora en la opinión pública, plan que se había propuesto antes de la ascensión al poder de Salvador Allende en 1970. Las vinculaciones con la CIA y el soporte económico otorgado desde Estados Unidos para la campaña propagandista contra Allende fueron desclasificados después de treinta años:

La operación secreta que, según los propios documentos internos de la CIA, desempeñó uno de los papeles más importantes a la hora de promover un golpe de estado fue la financiación clandestina del “proyecto *El Mercurio*”. Durante todo el decenio de 1960, la agencia proveyó dinero al mayor periódico de Chile. *El Mercurio*, acérrimo defensor de la derecha, colocó a reporteros y editores en nómina, escribió artículos y columnas, suministró fondos adicionales

²⁹² Raúl Retting Guissen: *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación TOMO I*, Santiago de Chile, Andros Impresores, 1991, pp. 49-52.

²⁹³ Véase en <http://www.archivochile.com/entrada.html> [10-03-2010]

²⁹⁴ Ángel Soto en *El Mercurio y la difusión del pensamiento político económico liberal* (Santiago de Chile, Instituto Libertad, 1995) realiza una exhaustiva investigación cuyo propósito es probar la correspondencia ideológica de las ideas liberales de mercado que aparecen en el diario desde la década del 50 hasta el 70 con las ideas neoliberales de los *Chicago boys* que refundaron el sistema económico chileno: “Las políticas aplicadas por los economistas de Chicago permitieron una radical transformación de la estructura económica que imperaba en Chile desde la depresión de 1929 [...] la tarea de *El Mercurio* fue apoyar y explicar el modelo a la opinión pública, hecho que no cambió su manera de presentar las ideas político-económicas, ya que se venían desarrollando de mucho antes, y concretamente, desde la segunda mitad de los años 1960, cuando los economistas postgraduados en la Universidad de Chicago, comenzaron la batalla de las ideas desde *El Mercurio*, que les sirvió para salir de la Universidad Católica” (p. 137).

para gastos operativos. Después de que Agustín Edwards, propietario del periódico acudiera a Washington en septiembre de 1970 para instar a Nixon a que actuara contra Allende, la CIA empleó el diario como medio de distribución de la ingente campaña propagandista²⁹⁵.

El Mercurio atravesaba por una crisis económica en los setenta que fue amortiguada por el pago de la CIA de dos millones de dólares²⁹⁶, lo que se justificó básicamente a su papel de opositor de la Unidad Popular. El diario participará activamente en la censura y manipulación de la información, realizando quizás uno de los mayores actos de montaje informático de la Historia del periodismo nacional a través de la publicación del “Plan Z”, material informativo presentado bajo el aura de un acierto informativo. *El Mercurio* tituló: “Plan Z”, Documento estrictamente secreto (ejemplar único)” esta exclusiva periodística tuvo como propósito entregar la información del supuesto autogolpe de Estado para el día de 18 de septiembre de 1973, idea que habría sido diseñado por contactos con el marxismo internacional encabezados por Fidel Castro y Allende, cuya función era la eliminación de las fuerzas opositoras con el propósito final de instalar una dictadura del proletariado. La información fue entregada por el General Bonilla, Ministro de Transportes quien hizo hincapié en la estrategia militar diseñada para las ejecuciones de los opositores: “El escrito hace precisas indicaciones sobre las batallas decisivas para inmovilizar y destruir al enemigo [...] cuyo objetivo principal sería, a la letra del documento, decapitar al enemigo, arrestando a los líderes activos de la sedición y ocupando sus oficinas y estados mayores”²⁹⁷. En este montaje hay un minucioso trabajo en conjunto entre militares y la redacción de *El Mercurio*, fundamentalmente crearon un relato fundacional del Golpe militar que cumpliera una doble función: Por un lado, se justificaba la violencia militar llevada a cabo por la Junta Militar, y por otro lado, se pretendía generar un sentimiento de unidad nacional bajo la amenaza del autogolpe militar planificado por el marxismo internacional y las autoridades chilenas. El “Plan Z” develaría las llamadas listas negras en las que paradójicamente no se escapaba ni siquiera Allende. El tono bélico de algunos titulares de la prensa oficial le fue otorgando cierta credibilidad a la acción del gobierno. El 15 de septiembre

²⁹⁵ Peter Kornbluh: *Pinochet: Los archivos secretos*, Barcelona, Editorial Crítica, 2004, pp. 83-84.

²⁹⁶ *Ibíd.* p. 85.

²⁹⁷ Ministerio de Transportes y Ministerio del Interior: “Plan Z, Documento estrictamente secreto (ejemplar único)” en *El Mercurio* (1973) LXXIII, 26.515, p. 27.

en la portada de *La Tercera* aparece “O nos destruían o los destruíamos”²⁹⁸, publicado como una revelación de un secreto militar procedente del Ministerio del Interior. Por el contrario, el plan de destrucción lo estaban materializando las Fuerzas Armadas y de Orden, mediante la implementación del estado de excepción, la creación de campos de concentración, y centros de tortura clandestinos en diferentes puntos de Chile.

La información del “Plan Z” circuló desde el 15 de septiembre de 1973, hasta que a fines de octubre se concretó la publicación de *El Libro Blanco: Chile 11 de septiembre de 1973* que fue vendido como si fuera un *best-seller*. Los documentos del “Plan Z” formarían una de las partes centrales de *El Libro Blanco*, texto probatorio de la corrupción del gobierno de Allende, escrito contra el tiempo y con un claro objetivo propagandista en el interior de Chile. Esta información profundizó la polarización ideológica en la opinión pública, y como consecuencia la clara aceptación de una parte de la población en la violencia militar, a la que se añadía el silencio cómplice de los medios masivos en la violación de los derechos humanos. La forma argumentativa en que se presenta esta información tiene como objetivo no dejar dudas de su veracidad. El libro fue presentado como un documento secreto en el que se develaban listas de personas que supuestamente serían ejecutadas, informes y estrategias militares para la desestabilización de las ciudades más importantes del país. Sumando a toda la información unilateral de la prensa con titulares que justificaban el Golpe militar, como las fotos de las supuestas armas requisadas en la casa de Allende, o la declaración sin sustento informativo desde el mundo político de Patricio Aylwin sobre un posible autogolpe de Allende, alimentaron un verdadero relato que otorgó legitimidad a la acción militar: “Chile estuvo al borde del Golpe de Praga, que habría sido sangriento, y las Fuerzas Armadas y Carabineros no hicieron otra cosa que adelantarse a ese riesgo inminente”²⁹⁹. El día de la publicación *El Mercurio* junto a la Secretaría General de Gobierno presentaron un breve comunicado sobre la necesidad de dar a conocer los documentos secretos del libro:

²⁹⁸ Portada del diario *La Tercera* (1973) XXIV, 8.543, p. 1.

²⁹⁹ Editorial: “Según Patricio Aylwin, Presidente del PDC: Fuerzas Armadas impidieron sangriento acción de los marxistas” en *El Mercurio* (1973) LXXIV, 26.437, p. 1.

El Libro Blanco incluye sólo una mínima parte del enorme material probatorio, que sigue encontrándose hasta hoy, acerca de la corrupción del Gobierno de la Unidad Popular y la desesperada intentona planeada por el marxismo para apoderarse del país por la fuerza durante los días de fiestas patrias, lo se conoce como el Plan Z. [...] Con todo, lo publicado es suficiente para formarse una idea cabal de las razones que movieron a las Fuerzas Armadas para tomar el control el 11 de septiembre. “*El Mercurio*” ha publicado ya varios antecedentes y documentos que se relacionan con el *Libro Blanco*. Desde luego hemos dado a conocer los preparativos hallados acerca de la conjura del “Plan Zeta”, en las distintas ciudades del territorio. Ahora reproducimos el documento central del autogolpe que fraguaba el Gobierno marxista y una selección de los principales documentos inéditos del *Libro Blanco* que dan una visión panorámica de su contenido a nuestros lectores³⁰⁰.

El periodista Claudio Salinas en su investigación periodística sobre el “Plan Z” destaca el minucioso trabajo editorial del periódico, destacando la rapidez con que se construyó un relato que justificó la acción violenta de las Fuerzas Armadas³⁰¹. En suma *El Mercurio* con la divulgación de *El Libro Blanco* formó parte activa en un proceso de desinformación de la contingencia nacional, de este modo, creó un relato que amortiguara la fuerza del Golpe militar. Para cualquier investigación paralela se hizo imposible comprobar la veracidad del “Plan Z” y de *El Libro blanco* puesto que la información entregada no era firmada por ningún periodista. Además no había como contrastar la veracidad de las fuentes informativas, debido al estado de excepción existente y los rígidos sistemas de regulación y control de la información. En efecto, los únicos promotores de la noticia fueron las Fuerzas Armadas, y *El Mercurio*. Esta simbiosis entre el diario y la Dictadura se comprueba en los propios labios de Pinochet, quien en el año 1974 se refiere a sus periodistas como “merecedores del reconocimiento de la ciudadanía por los esfuerzos realizados durante el difícil período del que ha emergido nuestra querida patria”³⁰². Sólo en el año 1988 cuando se estaba llegando al ocaso de la Dictadura la revista *Análisis* N° 209 en su portada tituló: “La verdad del Plan Zeta”, dedicando un

³⁰⁰ Editorial: “Documentos del Libro Blanco: Lo que es y no es El Libro Blanco” en *El Mercurio* (1973) LXXIV, 26.480, p. 27.

³⁰¹ Claudio Salinas en el Capítulo III “*El Mercurio* y el Plan Z (*El Diario de Agustín: 5 estudios de casos sobre El Mercurio y los derechos humanos (1973-1990)*), Santiago de Chile, Editorial Lom, 2009) se refiere exhaustivamente al origen y el desarrollo de este montaje informativo: “El jueves 20 de septiembre de 1973 no debía quedar ningún cabo suelto. *El Mercurio* ya no sólo cuenta las noticias de la Junta Militar, ya no sólo avala la existencia del Plan Z en sus páginas editoriales. Ahora entra al plano de la asesoría comunicacional. En el editorial de ese día se “sugiere” lo apropiado y conveniente de escribir un *Libro Blanco* que demuestre lo oportuno y justo del golpe militar. Varios países que han enfrentado coyunturas similares dice la redacción del periódico, escribían un texto que explicara los motivos de la intervención. *El Libro Blanco* vería la luz a fines de octubre de 1973, tiempo récord para redactar, editar e imprimir un texto, y tendría como caja de resonancia pública las propias páginas del diario. En esa oportunidad se publicarían algunos capítulos del *Libro Blanco*, como si tratase de cualquier novela por entregas” (p. 112).

³⁰² Giselle Munizaga: *Políticas de Comunicación bajo regímenes autoritarios: El caso de Chile*, Santiago de Chile, Ceneqa, 1985, p. 28.

amplio reportaje sobre el montaje comunicacional. En el año 2003 Federico Willoughby-McDonadls, el primer secretario de prensa de la Dictadura reconoció en una entrevista la falsedad del documento publicado por *El Mercurio*³⁰³.

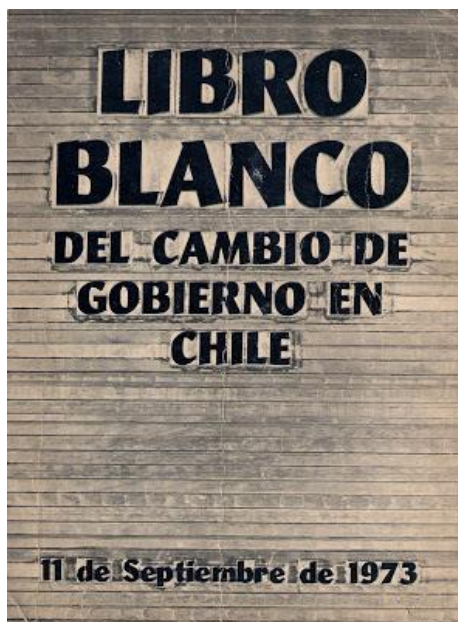


Imagen 39. Portada del *Libro Blanco*, publicado en diciembre de 1973

En 1975 se lleva a cabo otro de los mayores montajes comunicativos de la historia periodística en Dictadura, la llamada *Operación Colombo*³⁰⁴, maniobra que contó con la participación en conjunto de los servicios secretos de Chile, Argentina y Brasil. *La Segunda* (diario perteneciente al grupo económico de *El Mercurio*) tituló: “Fueron Exterminados como ratas”³⁰⁵, haciendo alusión a la muerte de 119 miembros del Movimiento de Izquierda Revolucionaria³⁰⁶ (MIR), quienes habrían sido ejecutados por sus mismos camaradas en distintos países de

³⁰³ Raúl Sohr en “El Plan Z: La mentira que ensangrentó a Chile” (revista *The Clinic* (2003) V, 110) entrevista a Federico Willoughby-McDonadls, primer vocero del régimen militar que desclasifica la verdadera estrategia del Plan Zeta: “Fue una gran maniobra de guerra psicológica. Yo no sabía la existencia del Plan Z y era funcionario de la Junta de Gobierno y, por lo tanto, tendría que haber sabido. Cuando vi el *Libro Blanco* que contiene el Plan Z, no me interesó mirarlo porque reconocí que eran papeles y fotos que había visto con posterioridad al 11 de septiembre en el Ministerio de Defensa. Eran todos los documentos que se habían juntado en todos los allanamientos en las sedes de los partidos políticos en Santiago. Estaban en una pieza llena de fotos de actas de los partidos marxistas. De allí se debe haber seleccionado un material especial. Yo tengo la impresión que la gente encargada de las operaciones de inteligencia discernieron que era conveniente generar un elemento de justificación del pronunciamiento militar para convencer a la población civil que los habían salvado. Entonces, se hizo este libro y se produjo; incluso, un efecto social. Había gente que decía con cierto orgullo: Ah, yo estaba en la lista de los que iban a matar y eso generaba un cierto estatus. Este libro, le repito, es producto de una campaña de guerra psicológica” (pp. 54-55).

³⁰⁴ Véase la investigación de Elizabeth Harries en el capítulo IV “La prensa sin fe de erratas: El caso de los 119” según *El Mercurio*” (*El diario de Agustín... op. cit.* pp. 153-196).

³⁰⁵ Editorial: “Fueron Exterminados como ratas” en *La Segunda* (1975) IXIII, 13.103, pp. 1-2.

³⁰⁶ Movimiento de extrema izquierda opositor al régimen militar.

Latinoamérica y en Francia. Este montaje sirvió para cubrir la captura y muerte de los miristas en Chile, a través de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA)³⁰⁷. En la estrategia comunicacional el semanario *Lea* (Buenos Aires, Argentina) y el diario *O Día* (Curitiba, Brasil) cumplieron el rol de fuentes informativas para la prensa chilena, lo llamativo fue que ambas publicaciones tuvieron una sola edición³⁰⁸. El único número de revista *Lea* fue el editado por Codex, una empresa ligada al Ministerio de Bienestar Social de Argentina.



Imagen 40. La portada del montaje periodístico sobre los 119 miristas ajusticiados por la Dictadura.

Después de la vuelta a la democracia (1990), en la línea del rescate histórico se publican dos libros de carácter testimonial y reivindicativo: *La Gran Mentira: Aproximaciones a la guerra psicológica de la dictadura militar 1973-1990*³⁰⁹, y *119 de nosotros*, de la periodista Lucía Sepúlveda, texto homenaje que da a conocer mediante un formato descriptivo la vida de la mayoría de los 119 ejecutados por la operación Colombo: “Ante la denegación de la justicia y la mentira

³⁰⁷ La Dirección de Inteligencia Nacional, policía secreta, fundada por Decreto de ley N° 521 de 1974, tenía como facultad la aplicación de tortura, y operaban en recintos clandestinos. Estuvo a cargo del general Manuel Contreras Sepúlveda, que actualmente cumple condena por violación a los DD. HH.

³⁰⁸ Lucía Sepúlveda Ruiz: *119 de nosotros*, Santiago de Chile, Lom, 2005, p. 15.

³⁰⁹ Los autores del libro participan en el proyecto Verdad y Justicia, serie de investigaciones del Comité de Defensa de los Derechos del Pueblo (CODEPU) a través de sus Equipo de Salud Mental; de Denuncia, Investigación y Tratamiento del torturado y su núcleo familiar (DIT-T); y de Documentación e Investigación Pública. Con la finalidad de contribuir al esclarecimiento respecto de las violaciones de los derechos humanos cometidas en Chile durante el período dictatorial (1973-1990). El equipo responsable del libro está encabezado por el Equipo DIT-T: Dra. Paz Rojas Baeza; María Inés Muñoz Briceño. Y el equipo de Documentación e Investigación: Viviana Uribe Tamblay, Rosella Baronti, Erika Hennings y María de la Luz Huidobro Gustavo Ramos, por Carmen Garretón de la Fundación de Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad, y por la Asociación de Ayuda de Iglesias cristinas FASIC. Véase <http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/119/intro.html>. [17-03-2010]

mediática no reparada, más allá de la historia oficial escrita por los vencedores, y como antídoto a la amnesia, se yergue la memoria. Esta investigación levanta del olvido a esos hombres y mujeres”³¹⁰.

El sistema de control y de regulación sobre la información desarrollado durante la Dictadura operó en una doble dimensión. Por una parte, la censura fue institucionalizada a partir de los bandos, y la creación de la oficina DICAMOR, y posteriormente, legitimada por la polémica Constitución de 1980, bautizada a través del relato de la liberación del marxismo como la *Constitución de la Libertad*, cuyo Artículo N° 21 otorgaba amplios poderes para controlar y regular el desarrollo de la prensa. Y por otro parte, la autocensura fue empleada como una forma de protección por los empresarios de la información y los periodistas como lo señala el Colegio de periodistas de Chile en *Las batallas de la libre expresión* (1986), uno de los pocos textos publicados referidos a la función del periodismo en Dictadura:

La violencia física de los primeros días tras el advenimiento del gobierno militar, y las acciones posteriores de censura directa, con medios suspendidos o requisados con espacios en blanco dejó preparado el camino para el sometimiento de los empresarios dueños de los medios de comunicación y de los periodistas que laboran en ellos, a un régimen hoy común de autocensura. La autocensura se practica a diferentes niveles: se autocensura el entrevistado, que teme comprometerse con su verdadero pensamiento; se autocensura el periodista al momento de redactar su información o entrevista; se autocensura el jefe de crónica o de informaciones y el director, responsable último, del medio de comunicación. De este modo, la información llega totalmente mutilada a su destinatario, el público lector, auditor o telespectador, y en muchos casos, no llega en absoluto³¹¹.

Para la catedrática Gisselle Munizaga el dominio de la información durante la Dictadura se dividió en dos períodos. La etapa del amordazamiento que tuvo como principal objetivo silenciar cualquier medio masivo de oposición, y de esta manera estrechar la vertiente informativa, y la etapa de la vigilancia que consistió fundamentalmente en la aplicación de la ley de Seguridad del Estado en conjunto con el Ministerio de Justicia para establecer un monopolio de la información, y la censura cuando ésta fuera necesaria. De esta manera, la Dictadura logró redefinir las funciones de los medios masivos, estableciendo la desarticulación de la vertiente política en el ámbito social, y creando un nuevo horizonte informativo relacionado básicamente con los parámetros del mercado.

³¹⁰ Lucía Sepúlveda Ruiz: *119 de nosotros*, Santiago de Chile, Lom, 2005, p. 25.

³¹¹ Colegio de Periodistas de Chile: *Las batallas de la libre expresión (1979-1986) Conmemoración del 30° Aniversario del Colegio de Periodistas de Chile*, Santiago de Chile, Documentos, 1986, p. 70.

Para ejemplificar esta idea, los canales de televisión, que en su mayoría eran administrados por las universidades, sufrieron profundas transformaciones, especialmente en el ámbito económico, puesto que se reestructuró la forma de financiamiento donde todos los medios que pertenecían al Estado tuvieron que autofinanciarse con avisaje publicitario. Estas transformaciones en la administración de recursos del Estado, guardando ciertas distancias también se ejecutaron en la educación y en la salud pública. Por consiguiente, en el ámbito televisivo se amplificó el valor de la prensa rosa, la entretención y los deportes:

Como consecuencia de la instauración de un Estado autoritario, los aparatos de comunicación masiva enfrentan un estrechamiento del ámbito comunicativo, el cual tiene una doble faz, represiva y factual. El estrechamiento represivo es la consecuencia de la exclusión de un sector de la sociedad y de la permanente vigilancia de la información. El estrechamiento factual es producido por transformaciones en el ámbito comunicativo de la sociedad, producto de la desarticulación del diálogo político y de un nuevo proyecto capitalista. En ese proyecto el mercado ocupa un papel central, no solamente en el plano económico sino también en el ordenamiento general de la sociedad. [...] Ha aumentado enormemente el contenido publicitario, lo que genera una gran dependencia del medio respecto de los avisadores. Pero los cambios en los contenidos han sido especialmente cuantitativos: mayor cantidad de programas musicales o de entretenimiento, por ejemplo grandes shows de alto costo, reducción de programas culturales o periodísticos³¹².

Los programas de entretenimiento y las telenovelas cubrieron la mayoría de los espacios que antes estaban destinados a la programación cultural. Uno de los programas más populares de este período fue *Sábados Gigantes* del canal 13 de la Universidad Católica animado por Mario Kreutzberger³¹³, más conocido como Don Francisco, quien aprovechó el contexto dictatorial y el nuevo modelo de mercado para impulsar su propuesta televisiva. Si bien los canales universitarios vivían una transición en el proceso de financiamiento, el animador se las arregló para introducir publicidad en medio de la transmisión de su programa, a través de canciones cuyo contenido aludía a las marcas comerciales. De este modo, eludía de manera creativa la ley que se oponía en un principio al avisaje publicitario. Esta nueva forma de hacer televisión atrajo una gran cantidad de auspiciadores, por lo que, los ejecutivos del canal le dieron amplia libertad para realizar su programa, por lo cual no era extraño que la duración de un día al aire de *Sábados Gigantes* se

³¹² Gisselle Munizaga: *El discurso público... op. cit.* pp. 17-19.

³¹³ Don Francisco es uno de los animadores de televisión más populares en el mundo de los medios de comunicación de habla hispana, fama adquirida gracias a su programa *Sábado Gigante*, transmitido en 44 países del mundo, véase <http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish/outreach/donfranciscobiography.html> [12-03-2010]

incrementara, de dos horas en los años setenta a siete horas en los ochenta.

La frase de Don Francisco: “*Yo pertenezco a un partido: al de los telespectadores*”³¹⁴ resulta gráfica del efecto de la influencia del Régimen en el proceso de despolitización de la sociedad, y el desprestigio de la actividad política partidaria. En este marco el auge de los programas de entretenimiento, especialmente los shows musicales y los programas de concursos de la televisión hasta cierto punto lograrán cubrir la necesidad de participación ciudadana vedada en la esfera pública. De alguna manera la expresión de la cultura popular fue reformulada desde la televisión con un envoltorio que escindía cualquier contenido incómodo, pero que paradójicamente creaba la ilusión de una atmósfera democrática³¹⁵. El profesor y periodista Sergio Durán es uno de los pocos especialistas que ha investigado la historia televisiva del período dictatorial. En su trabajo destaca el éxito de los programas de entretenimiento y las telenovelas como dispositivos donde el chileno medio proveniente de sustrato popular se vio reflejado en la virtualidad de la pantalla, transformada en un espacio de participación social donde se establecían relaciones comunitarias muy lejanas de lo que ocurría realmente en el ámbito social:

Junto con construir una versión de “lo popular” con lo cual la mayoría de los espectadores pudieran sentirse identificados, los shows de variedades ofrecían al público diferentes espacios para participar activamente de ese mundo popular. [...] Podemos plantear que las posibilidades de participación, de por sí valiosas, adquirieron para el público chileno particular relevancia en el contexto autoritario, siendo ésta otra de las claves que explicaron el éxito en los shows de variedades de la TV chilena durante los setenta y los ochenta³¹⁶.

La Dictadura tuvo un predominio total del ámbito televisivo que transformó en una de sus armas más influyentes dentro del proceso de Refundación Nacional, así como una eficaz herramienta en los procesos de desinformación y manipulación de la información. Todo lo que se transmitía era para mostrar los logros del Régimen en materia macroeconómica, y el gobierno

³¹⁴ Sergio Durán: *Ríe cuando todos estén tristes, Santiago de Chile: El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*, Santiago de Chile, Editorial Lom, 2012, p. 47.

³¹⁵ Juan Altamirano en *Así, así se mueve Don Francisco* (Santiago de Chile, ILET, 1987) refuta el modelo de lo popular que aparece en los programas televisivos de los años ochenta: “Se ha construido una participación del mundo popular en el espacio televisivo, pero remitida a una presentación atomizada, carente de contexto y de la racionalidad que la explique en profundidad. El programa no niega lo popular, lo busca. Pero lo presenta sólo “asomándose” a lo que hay en éste, anecdotizando sus vivencias vitales y ocultando las dinámicas sociales y solidarias, donde lo popular amplifica sus significados. La televisión en síntesis, lleva al pueblo a los estudios, y lo hace partícipe del espectáculo, pero aborda sólo la mitad de su discurso” (p. 151).

³¹⁶ Sergio Durán: *Ríe cuando todos... op. cit.* pp. 59-60.

anterior era tildado bajo la etiqueta del caos marxista. Durante la década del ochenta el avistamiento del cometa Halley en (1986), y la visita del Papa Juan Pablo II a Chile (1987) se transformaron en dos casos emblemáticos de propaganda política en las que comprobamos claramente la manipulación y deformación informativa.

En el primer caso, la sobreexplotación de la noticia del paso del cometa Halley fue utilizado con el objetivo de minimizar el impacto de las protestas sociales que reclamaban reformas constitucionales y el fin del Régimen militar, situación reconocida por Francisco Cuadra, Ministro del Interior de esa época³¹⁷. Se armó un relato noticioso que vinculó el paso del cometa Halley con la posibilidad de verlo en el norte de Chile, zona que posee uno de los cielos más limpios del mundo para el trabajo astronómico.

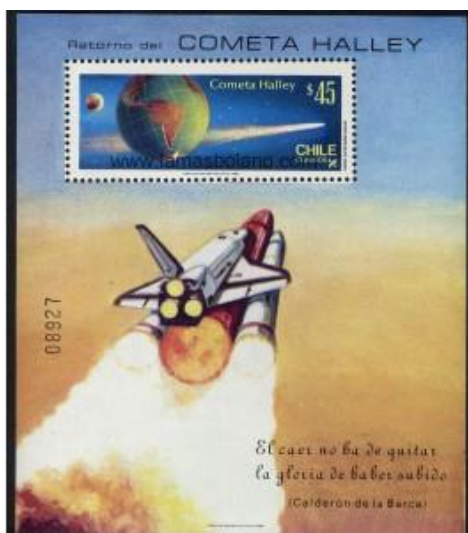


Imagen 41. Sello postal promocionado por Correos de Chile con motivo del avistamiento del cometa Halley en los cielos de Chile.

El propósito era crear una historia interna que situara al país en la atención informativa internacional, desplazando de la agenda informativa las violaciones de los derechos humanos denunciadas por organismos internacionales. En efecto, las pantallas de televisión situaron al

³¹⁷ Francisco Cuadra Ministro del Interior del régimen militar en una entrevista (en *The Clinic* (2006) VIII,195) se refiere al montaje televisivo: “El famoso tema del cometa Halley no es otra cosa que lo que hubiera hecho cualquier gerente de comunicaciones de una empresa sometida a un problema, y el nuestro consistía en que la comisión asesora de estudios de ley complementaria de la Constitución nos iba a entregar un paquete de borradores de las leyes políticas, que nosotros íbamos a dar a la publicidad. Esa comisión nos avisó en enero de 1987 que no iba a poder cumplir. Bueno, eso a mí me dejaba sin información, y no me quedó otra alternativa que recurrir a otros elementos de la agenda. Y no había nada más [...] Y entonces fuimos a la agenda cultural y en capítulo ciencia figuraba el Cometa Halley, y lo tomamos y lo potenciamos comunicacionalmente, eso es todo. No inventamos el cometa Halley” (pp. 40-41).

cometa Halley como parte cotidiana de los telediarios, programas especiales, y estelares nocturnos. Como ejemplo TVN (Televisión Nacional) realizó el programa *Encuentro con el cosmos* en el Valle de Elqui, uno de los mejores lugares del mundo para el desarrollo astronómico que cuenta con los observatorios La Campana, La Silla y El Tololo. En cuanto a la visita del Papa Juan Pablo II, desde antes de su venida hubo varias tensiones entre los organizadores y el Régimen Militar. Cierta parte de la Iglesia católica pensaba que el Papa no apoyaría las demandas de los sacerdotes comprometidos con los más desfavorecidos, y que de alguna manera, estaban influidos por la visión de la teología de la liberación, idea que disgustaba al propio General Pinochet³¹⁸. Asimismo la cobertura informativa de la visita papal fue un duro golpe para la Dictadura, básicamente porque no se pudo influir en el cronograma de las actividades que tendría el Papa; puesto que todo era gestionado por las autoridades del Vaticano con el Arzobispado de Santiago³¹⁹. En efecto, estaban considerados algunos encuentros con sectores que develaban la imagen del Chile menos amable. Por petición de Juan Pablo II se organizaron algunas liturgias en sectores populares de Santiago, y una reunión privada con los representantes de la Vicaría de la Solidaridad³²⁰. En esta misma línea se

³¹⁸ Víctor Carrasco en “Desencuentro entre el pastor y el general” (en revista *Cauce* (1987) IV, 102) recoge el contrapunto entre la versión del General y del Papa sobre la misión de la Iglesia: “El Capitán General señaló a la TV francesa que “La Iglesia católica apostólica y romana ha sido infiltrada y ha nacido la Teología de la Liberación” y que el Papa desea volver a la fe que existía antes en su seno. Siempre he señalado que una minoría de preladados, sacerdotes, de curas y monjas se han alejado no de la fe cristiana, sino del campo de la acción material, aunque un gran número de sacerdotes son fieles servidores de Dios y de la cristiandad”. Como si lo hubiera estado oyendo, el Papa dijo a los periodistas que lo acompañaban en la primera etapa de su viaje que la defensa de los derechos del hombre y la justicia es parte de la misión pastoral de la Iglesia. Y comentó: “Algunos desearían separarnos de ella. Les gustaría decirnos: Quédense en la sacristía”. Dicen que la acción de la Iglesia es política, pero no es política. La iglesia no puede dejarse morir” (pp. 40-45).

³¹⁹ El Arzobispado de Santiago a través de su revista *Solidaridad* desde el año anterior a la visita de Juan Pablo II publicó una sesión titulada *El papa que viene*, donde se mostraba la hoja de ruta del cronograma de las actividades que llevaría a cabo en Chile. El sacerdote Cristián Precht que era uno de los encargados de la Vicaría de la Solidaridad, también tuvo la misión de organizar las liturgias en conjunto con las autoridades del Vaticano. Una de las peticiones de Juan Pablo II consistió en que quería visitar el país real, no el presentado por la propaganda dictatorial. Cristian Precht en “A qué viene el Papa” (revista *Solidaridad* (1987) XII, 242) se refiere a las inquietudes del Papa: “El país real está presente en gestos y palabras, que se han vertido en el papel den la mayoría de las reuniones preparatorias, sobre todo en aquellas en que se aportó a las liturgias antes de presentarlas para su aprobación definitiva. Porque una vez más se repite que el Santo Padre asumirá en Chile el Evangelio como anuncio y respuestas a las preguntas hondas y sentidas [...] El ánimo desde el comienzo se gestó en torno a las palabras concretas que indicaban que el Papa viene a un pueblo que busca la democracia, que quiere participar y gestar su destino” (p. 12).

³²⁰ La Vicaría de la Solidaridad fue una organización que nació bajo el alero de la Iglesia católica desde el primer año de la dictadura militar, y actuó en defensa de los derechos humanos para denunciar la represión y apoyar a los perseguidos. Otorgó asistencia jurídica, económica, técnica y espiritual a las víctimas de la violencia de Estado y sus familiares. Véase su valioso trabajo en la página de Memoria Chilena de la Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3547.html> [10-10-2013] o en la página de la Fundación que lleva su nombre <http://www.vicariadelasolidaridad.cl/index1.html> [10-10-2013]

organizó en Temuco, una ciudad del sur de Chile, un encuentro con el pueblo mapuche, quienes aprovecharon la posibilidad de visibilizarse en televisión como un grupo con identidad diferenciada de la chilena. El Vaticano solicitó a las autoridades chilenas que la visita del Papa fuera televisada por el Canal 13 de la Universidad Católica, pero como la señal en esa época no cubría todo el territorio nacional, la petición incluía las instalaciones del canal 7 del Estado. El régimen accedió con cierta resistencia su señal, no obstante para poder controlar la visita papal fue transmitida entre los dos canales. En el ámbito radial sucedió algo similar, las autoridades habían ofrecido la radio *Nacional* para que fuera el medio oficial de la visita. No obstante la Comisión Organizadora rechazó la proposición, y la radio *Chilena* de la Iglesia católica con una red de radios regionales fueron las encargadas de la cobertura, que se iniciaron un mes antes con una programación espacial.

Augusto Pinochet se consideraba cristiano católico, aunque tuvo un acercamiento con el contexto protestante chileno, específicamente, con los movimientos pentecostales, a los cuales otorgó visibilidad a través de algunos telepredicadores provenientes de Estados Unidos, como Jimmy Swaggart³²¹. Ahora bien, en el contexto católico tenía una pequeña parte de la curia que le apoyaba, por eso no era extraño que en la prensa oficial los sacerdotes destacaron al Santo Padre como *El Mensajero de la Paz*. Mientras que los organizadores de su visita lo presentaban como *El Mensajero de la Vida*³²². Lo cual dentro del contexto chileno tenía diferentes implicaciones, en lo concerniente a las necesidades del país³²³. Dicho enfrentamiento se expresó en los medios oficiales los días previos a la llegada del Pontífice, donde evidentemente se enfatizó la imagen que quería

³²¹ Véase el sitio oficial de su corporación religiosa <http://www.jsm.org/index.html> [15-09-2014]

³²² La Iglesia por medio de la Vicaría de la Solidaridad comenzó a publicar una serie de boletines que mostraban los discursos del Papa que apuntaban a la construcción de una vida social digna. Eran pocos los medios que tocaban de manera tan directa los problemas sociales como la falta de justicia, la censura, los exiliados. Para ejemplificar véase los artículos: “Juicio Justo: A ustedes, ilustres jueces” (*Solidaridad* (1987) XI, 240, p. 40) en el que se promueve el Boletín, titulado: *Juan Pablo II Mensajero de la Vida y el derecho al juicio justo*. O el artículo “El papa y los derechos humanos: Seis cartillas para reflexionar” (*Solidaridad* (1986) X, 237, p. 11). Junto a la revista se entrega el Boletín *Juan Pablo Mensajero de la Vida, y el derecho a vivir en la patria*.

³²³ El discurso de la paz era circunscrito sólo en el ámbito social donde se manifestaba la tensión entre orden y desorden en el ámbito de la convivencia pública, y en la aplicación del perdón de los afectados por la violación de los derechos humanos durante los primeros años de Dictadura, que no necesariamente implicaba justicia. En tanto, el discurso de los organizadores se sustentó como un acuerdo entre los arzobispos de Chile que apelaba a lo que ellos llamaron *la cultura de la vida* que abarcaba todas las dimensiones del hombre dentro de la sociedad, que incluía también a la paz social, como las libertades individuales, y las posibilidades de participar en la construcción nacional de todos sus integrantes dentro de un horizonte democrático. Principios expresados por Santiago Tapia, encargado de la revista *Solidaridad* en el artículo: ¡Bienvenido, Santo Padre! (*Solidaridad* (1987) 240, XI, p. 3.

otorgarle la Dictadura, lo cual obligó a los sacerdotes organizadores a denunciar la circulación de material publicitario no autorizado en algunas ciudades del país³²⁴. La portada de la revista número 194 de *Cauce* registró este hecho, titulando: “Falsifican símbolo Papal”.

Sin embargo, el mayor punto de tensión de la visita de Juan Pablo II ocurrió durante la misa llevada a cabo en el Parque O’Higgins, lugar de encuentro de la resistencia y de protestas que pedían el término de la Dictadura. Hubo enfrentamientos entre el público y la policía. La televisión se vio obligada a censurarlo, pero como la transmisión era en directo, la audiencia alcanzó a ver parte de la represión policial. Lo más elocuente fue el registro audiovisual que evidenciaba la realidad más cruenta del país³²⁵, el propio Papa desde el escenario fue testigo directo de las bombas lacrimógenas, y de los esfuerzos de los sacerdotes tratando de frenar el enfrentamiento con las fuerzas especiales. Por precaución la organización quiso terminar la liturgia y sacar Juan Pablo II, no obstante, él decidió quedarse, y reanudar la misa, entregando uno de los mensajes más desafiantes para el país, en el que invitaba a los chilenos a restablecer la democracia y llevar a cabo una reconciliación nacional³²⁶.

Como alcanzaron a ser emitidos algunos segundos de la liturgia, el Gobierno a través de la DINA y *El Mercurio* orquestó un montaje que inculpó de los desmanes a dos estudiantes

³²⁴ Paz Egaña en el artículo “El mensajero de la paz”: El invitado oficial” (revista *Apsi* (1987) XI, 194.) se refiere a las estrategias políticas del Régimen para posicionar la figura del Papa: “La denuncia la hizo monseñor Alejandro Goic, obispo auxiliar de Concepción [...] Lo más grave es la utilización que se hace de los símbolos de la Comisión Nacional pro-visita del Santo Padre. La aparición de este tríptico se suma a la campaña que ha impulsado el gobierno con motivo de la visita del Papa. A través de Televisión Nacional y de avisos contratados por Dinacos en diferentes medios de comunicación, en estaciones del Metro y en vehículos de la locomoción colectiva, se modificó sustantivamente el lema “Mensajero de la Vida” (entregado por los obispos chilenos) por el de “Mensajero de la Paz”, calificándose a Juan Pablo II de “Augusto mediador” y “Árbitro de la paz”. En el canal nacional surgió también un nuevo lema: “Mensajero de la paz por los caminos de Chile” (p.14).

³²⁵ Véase el artículo del editor: “La provocación del Parque” (revista *Cauce* (1987) IV, 102.) en el que se relata la infiltración de personas para incitar a la violencia: “De pronto algo inusual. Decenas de pedradas empezaron a caer sobre los periodistas, en su mayoría extranjeros, ¿Por qué a ellos? ¿Por qué en ese preciso lugar? Atrás comenzaron a encenderse fogatas. Las piedras caían indiscriminadamente. Mujeres, niños y hombres heridos. Un grupo formado por sujetos en su mayoría lumpen comenzó a avanzar hacia el lugar asignado a la prensa. Portaban palos. Era evidente que se trataba de provocadores, infiltrados en la muchedumbre, y que acudieron al parque para cumplir con un objetivo: distorsionar las legítimas aspiraciones de libertad y justicia que ese pueblo reunido quería expresarle a Juan Pablo II. Fueron horas de pánico colectivo. Los sacerdotes que en principio estaban junto al estrado se abrieron paso hacia los focos de violencia. Lentamente lograron apaciguar a los exaltados. Sin embargo, cuando todo parecía controlado y la palabra del Papa hacía vibrar la atmósfera, surgieron nuevos violentistas. Los periodistas tuvieron que ser evacuados antes que se terminara la ceremonia. El saldo de la provocación no pudo ser más triste: más de 600 heridos y daños inmensos, Chile le debe doler mucho al ilustre visitante” (p. 43).

³²⁶ Fidel Hurtado y Daniel Ried en el documental *Escúchanos Señor te rogamos* (2007) revelan las complicaciones de la visita papal, y la tensión que vivió Juan Pablo II en el Parque O’Higgins. Véase en youtube <https://www.youtube.com/watch?v=gE8ryuogoLc> [10-09-2014]

universitarios, quienes supuestamente habrían sido los iniciadores de los enfrentamientos con la policía. No obstante, la red de la prensa de oposición y el Colegio de Periodistas de Chile refutó la información de los medios del Régimen, por el manejo no fidedigno de las fuentes utilizadas en la noticia³²⁷.

La visita del Papa fue un motor para renovar las convicciones democráticas y su mensaje disipó la duda sobre si apoyaba la causa de los derechos humanos, y a los sacerdotes que estaban bajo la inspiración de la teología de la liberación. También fue una dura prueba para los medios oficiales que no pudieron censurar algunos actos en que participaron pobladores y mapuches.

En otro orden de ideas la oposición en el transcurso de la Dictadura lleva a cabo una precaria resistencia mediática que se fue acrecentando a mediados de los ochenta. Si en la televisión no tenían cabida las opiniones divergentes y la oposición era tildada de extremista o vende patrias. En el ámbito radial la hegemonía de la prensa oficialista era casi total. De hecho, uno de los primeros objetivos militares de los aviones el día del Golpe militar fue la destrucción de las radios Magallanes, y posteriormente la clausura de las radios simpatizantes del gobierno de Salvador Allende. La radio Balmaceda fue una de las pocas que permaneció entregando información de carácter alternativo, sin embargo en el año 1977 no le renovaron la señal para transmitir. Luego de los primeros años de la Dictadura algunas radioemisoras se transformaron en oasis de información confiable, de las cuales destacamos la radio *Cooperativa* cuyo lema se hizo muy conocido por los radioyentes: *Es verdad lo dijo Cooperativa, Saber la verdad es un derecho, Decirla es nuestro deber*³²⁸. Y *Chilena, La radio de todos*, patrocinada por la Iglesia Católica, cuyo lema era *Nuestro objetivo es ser objetivo*. La audiencia se inclinó por este tipo de radios como una forma de contrastar la información oficial que entregaba el Régimen a través de los canales de televisión,

³²⁷ Aparecen algunas revistas que señalaron la falta de rigor periodístico de *El Mercurio*. Véase el artículo del editor: “Jorge Jaña e Iván Barra: Debe repararse el daño producido” (en revista *Solidaridad* (1987) XI, 244, p. 23.) O el artículo de Marcia Pineda: “Violencia en el Parque: La mecha del estallido” (en revista *Apsi* (1987) IV, 103, pp. 39-41.).

³²⁸ En 1975 nace *El diario de Cooperativa*, el programa informativo de mayor sintonía radial, cuyo propósito fue abrir un espacio que cumpliera la función de competir con la censura y autocensura que existía en la TV y en la prensa escrita. Véase el riguroso trabajo de investigación de Carla Rivero: “La verdad está en los hechos: Una tensión entre objetividad y oposición. Radio Cooperativa en dictadura” en revista digital [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-1](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-1[19-09-2014])

donde el control era absoluto. En este contexto el horario noticioso de las radios tenía una alta sintonía y durante la Dictadura adquirió mayor relevancia y credibilidad. Como una estrategia de los medios masivos alternativos se formó una plataforma comunicacional y una estrecha relación entre los nuevo medios escritos y las radios. Cada aparición de una nueva revista o semanario era promocionada con mucha antelación por las radios, y por su parte, las radios *Chilena* y *Cooperativa* aparecían en la publicidad de la prensa escrita de oposición. Lo que trajo como efecto una red en que toda información que podría ser censurable, o alguna revelación noticiosa fuera visibilizada. Un claro ejemplo es la amplia cobertura de todos los medios alternativos a la aplicación de censura o el encarcelamiento de algunos editores por cubrir las protestas organizadas entre 1983 y 1986.

El desarrollo de la prensa escrita de oposición emergió tímidamente a mediados de la década del setenta a través de algunas pequeñas revistas, y el control no fue tan riguroso como en la televisión o en la radio. En este contexto destacamos la participación de la Iglesia Católica que sería una de las primeras instituciones en levantar la voz contra la violencia y los problemas sociales que ocurrían en el país, a través de *Mensaje*, revista vinculada a los jesuitas, y la revista *Solidaridad*³²⁹ de la Vicaría de la Solidaridad de Santiago, que llegaban al público católico desde el año 1976. Otra pequeña revista llamada *El Boletín Signos de los tiempos* del Arzobispado de la zona poniente de Santiago, donde escribía semanalmente el teólogo jesuita José Aldunate Lyon³³⁰, quien se encargó de organizar protestas pacíficas contra el régimen, y el silencio de los medios masivos:

³²⁹ Cristian Precht en el Editorial del primer número (*Solidaridad* (1976) I, 1.) deja clara su vocación de servicio con los más desvalidos, y con la compleja realidad social que vivía el país: “Hemos dudado mucho. Hemos pensado que puede tratarse de uno más. Sin embargo en la medida en que crece la respuesta solidaria de tantas comunidades y personas, se hace imprescindible tener un lugar de encuentro donde poder contar, compartir y coordinar. Y así ha nacido el presente boletín. Contar porque queremos hablar y escribir de lo que vemos y oímos, más de lo que nosotros procuramos hacer. Compartir porque somos testigos de muchos gestos y acciones que nos llenan de alegría, y respaldan la esperanza en el hombre que nos ha enseñado Jesús, el Señor. Compartir porque también somos testigos de muchas angustias y sufrimientos profundos que el Señor nos invita a asumir. Coordinar, porque hay muchos que quieren ayudar, y a veces no saben a quién recurrir, y porque en situaciones de emergencia es necesario encontrar respuestas urgentes, y no desperdiciar los recursos que siempre serán limitados. Quisiéramos insistir, sólo hablaremos de los hechos que atestiguamos en este sector del quehacer de la iglesia que se ha confiado a nuestro servicio. Será un lugar de encuentro de quienes quieran aprender a ser solidarios” (p. 1).

³³⁰ José Aldunate Lyon, teólogo jesuita, activo defensor de los derechos humanos, quien ejerció la cátedra de Teología Moral en la Pontificia Universidad Católica de Chile, pero que fue destituido por no adherir con los principios de la Dictadura; fundador del Movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo, que organizaba protestas pacíficas contra el Régimen militar. Recibe el Premio Nobel de la Paz alternativo que dan los Organismos No Gubernamentales de la Comunidad Económica Europea (1998) y El Premio a la Dignidad “Periodista Augusto Olivares” (2006) otorgado por la Universidad Alberto Hurtado de Santiago de Chile.

Fue en nuestro grupo de base de reflexión cristiana, que surgió la necesidad de hacer algo. Nos conmovía el desamparo de las víctimas. Convocamos a nuestros amigos y salimos a la calle a denunciar [...] Entre las columnas del Palacio de Justicia extendimos nuestro lienzo que decía “Se tortura en Chile y la Justicia es cómplice”. Frente al diario oficialista *El Mercurio*, recitamos una lista de cargos: “Tantas torturas y *El Mercurio* calla. Hasta que llegó la policía a disolvernarnos con violencia”³³¹.

Estas revistas emprendieron una arriesgada apuesta visibilizando la violación de los derechos humanos, y actuando de portavoz del trabajo investigativo de la Vicaría de Solidaridad. En los titulares de la revista era habitual encontrar información sobre los exiliados, la pobreza de los barrios marginales, el ejercicio de la tortura en centros clandestinos, la falta de justicia donde trabajaba la iglesia, o la búsqueda de los llamados detenidos desaparecidos.

Esta labor informativa de una parte de la Iglesia Católica sufrió represalias de parte del Régimen a través de innumerables hechos que son registrados por la prensa de oposición. Entre ellas destacamos el ataque de desconocidos a parroquias de sectores marginales; algunos allanamientos que tenían como propósito vincular a la Iglesia con grupos terroristas; el encarcelamiento de algunos abogados de la Vicaría. El amedrentamiento de la Dictadura contra la Iglesia llegó a límites insospechados como el secuestro vejatorio de Guido Peeters³³², sacerdote belga; y la lamentable muerte de Andrés Jarlán³³³, sacerdote francés, quien trabajaba en uno de los sectores marginales, hecho que ocurrió por una bala que entró a su habitación en plena lectura de la Biblia desde la calle donde se estaba realizando protesta; y la posterior expulsión de los sacerdotes franceses que trabajaban en su sector³³⁴; o el asesinato por miembros de la inteligencia chilena de José Manuel Parada, sociólogo que trabajaba en la Vicaría de la Solidaridad. En los registros de la Vicaría se pueden constatar que la organización prestó asesoramiento jurídico a más de 300.000 mil

³³¹ José Aldunate Lyon: *Signos de los Tiempos: Crónicas de una década en dictadura*, Santiago de Chile, Lom, 2004, p. 33.

³³² Véase la crónica firmada por el editorial: “Padre Guido Peeters: Partida sorpresivo” (*Solidaridad* (1987) XII, 240) en donde se presenta la dura vivencia del sacerdote: “Dolor y desconcierto provocó entre los pobladores de la Legua, el sorpresivo regreso a Bélgica del padre Guido Peeters Roos [...] fue asaltado por cuatro desconocidos, el 27 de enero, quienes lo llevaron hasta un lugar apartado, luego de desnudarlo, tomarle fotos, y golpearlo brutalmente, lo amenazaron con más represalias”. (p. 7).

³³³ La fatídica muerte del padre André Jarlán remeció al mundo popular católico y su figura sirvió de inspiración para las organizaciones que trabajan en el ámbito de la defensa de los derechos humanos. Su funeral fue uno de los acontecimientos masivos que aglutinó mayor cantidad de gente durante la Dictadura, hecho censurado por los medios oficiales. La portada de la revista *Solidaridad* N° 185 rindió homenaje al padre, titulado en su portada “André Jarlán: Eres parte de nuestra Esperanza”, que fue acompañado con una imagen de su multitudinario funeral.

³³⁴ Véase el artículo del equipo editor: “Expulsión de sacerdotes: Hasta pronto Pierre, Jaime, y Daniel” en *Solidaridad* (1986) XI, 231, p. 24.

personas. Dicha labor fue distinguida en el país, así como en el extranjero a través de algunos reconocimientos pero que en su época fueron silenciados por los medios oficiales³³⁵.

En enero de 1977, la Junta de Gobierno lanzó el Decreto N° 107, en el cual manifestaba que cualquier persona que quisiera crear un nuevo medio de prensa debía contar con la autorización del gobierno. Esto permitió que desde fines de 1970 comenzaran a aparecer un sinnúmero de publicaciones entre las cuales destacan la revista *Apsi* (Agencia de Prensa de Servicios Internacionales) que tuvo como objetivo entregar una nueva mirada informativa sobre la contingencia internacional. Es así como surge la primera revista de oposición bajo Dictadura, que no está vinculada a la Iglesia católica, no obstante, la Vicaría de la Solidaridad en un inicio ayudó para su financiamiento obteniendo dinero proveniente de Bélgica. Cabe destacar que la autorización previa para la creación de nuevos medios fue entregada debido al carácter “internacional” de sus contenidos. Ese fue el modo creativo para poder pasar la aprobación como nuevo medio. Su línea editorial se centró en noticias de contingencia internacional pero en los ochenta se volcaron a las noticias de carácter nacional. Es importante señalar que la revista se distribuía a través de suscriptores, los cuales llegaron a 500 en los primeros 70 números. La revista aparecía quincenalmente y la falta de avisadores de un comienzo fue un problema que se mantuvo durante toda su existencia. Recién en 1981 la revista pudo ser distribuida en los quioscos, poniendo énfasis en la necesidad de apertura política y en los plazos para alcanzarla, presentándose a si misma como una Nueva Alternativa Periodística³³⁶.

En 1977 aparecieron las revistas *Hoy* y *Análisis*, también, gestionadas al alero de la Iglesia católica, y se transformaron en los principales semanarios de oposición durante el final de la década del setenta. La revista *Hoy* surgió de lo que quedó de la revista *Ercilla*³³⁷, y fue financiada por la

³³⁵ El trabajo de defensa de los derechos humanos de la Vicaría de la Solidaridad fue distinguido con el Premio de Derechos Humanos en 1978 por las Naciones Unidas; *La distinción Bruno Kreisky* (1984) en Austria. *El príncipe de Asturias de la Libertad* (1986) y con el *Premio Carter-Menil de Derechos Humanos* (1987). En tanto la revista *Solidaridad* recibió el Premio Herzog (1980).

³³⁶ Para tener una visión cronológica de la historia de la revista véase la exhaustiva investigación de Paulina Orrego y Alfredo Riquelme: “Los reflejos de un espejo y el mundo, entre los años 1976-1978, a través de *Apsi*” <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-81473.html> [18-09-2014]

³³⁷ En 1976 el Régimen militar acusó a *Ercilla* de propaganda antipatriótica e intentó convencer a su dueño, Sergio

fundación holandesa Organización Católica para Co-Financiamientos de Programas de Desarrollo, gracias a la intervención del Cardenal Silva Henríquez. Por su parte la revista *Análisis* nació al amparo de la Academia de Humanismo Cristiano³³⁸. En un principio fue un boletín informativo llamado *Academia* autodefinido como una revista *de compromiso*, cuyo principal objetivo fue transformarse en un medio de reflexión de la realidad social del país³³⁹. Aunque lograron conseguir el permiso para la creación de la revista, la publicación mensual debía luchar contra la reticencia de las grandes imprentas, por lo que organizaron una red de pequeños centros para la impresión. El apoyo financiero para su puesta en marcha y su funcionamiento se concretó a través de las embajadas de gobiernos europeos y la Fundación Ford. Después de los primeros años hubo un distanciamiento con la Iglesia por el cambio de Cardenal, lo que produjo la marcha del patrocinio de la Academia de Humanismo Cristiano (A.H.U). En la década del ochenta se constituyó en una de las revistas de oposición más importante, en efecto, fueron los primeros en publicar cartas de los exiliados, lo que debió una suspensión de dos meses en el año 1979. En los ochenta el auge de revista *Análisis* fue ingente, incluso se incorporó el registro audiovisual a través de la creación de *Teleanálisis*, primer trabajo audiovisual dirigido por la oposición que mostraba las realidad social censurada. Estos boletines informativos eran enviados al extranjero, porque estaba prohibida su exhibición en Chile³⁴⁰. Sus directores en varias ocasiones fueron encarcelados, y en el año 1985 el periodista José Carrasco, uno de sus periodistas fue asesinado por miembros de la inteligencia del militar.

Mujica, de cambiar la línea editorial; finalmente la revista fue vendida a un grupo económico simpatizante del oficialismo, renunciado su director y equipo. Luego de cinco meses de espera por la autorización oficial nace el semanario *Hoy*. Véase toda su historia en la página Memoria Chilena <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96760.html> [10-09-2014]

³³⁸ La Academia de Humanismo Cristiano (AHC) fue una institución fundada por el Cardenal Silva Henríquez como un centro educacional que tenía como objetivo pensar la realidad social chilena.

³³⁹ Los objetivos de la revista quedan claros en el editorial del primer número, titulado precisamente “Revista de Compromiso” (*Análisis* (1977) I. 1.): “Concebida como una instancia de reflexión y diálogo, la presente revista constituye una iniciativa perfectamente congruente con el ideario definido por la Academia en el momento de su creación. Ella permitirá testimoniar las inquietudes y realizaciones de distintas personas o grupos de trabajo en relación a aquellos fenómenos significativos de nuestra vida nacional e internacional. Es por lo anterior que Academia cultivará decididamente el género periodístico denominado “de opinión”. Es decir, sus diversos artículos adoptarán una clara postura frente al tema tratado, lo cual confiamos será enteramente compatibles con la adopción de una postura ecuaníme, que incorpore o evalúe con justicia otras formas de actuación y pensamiento” (p. 1).

³⁴⁰ Véase en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96764.html> [10-10-14]

Al inicio de los ochenta el panorama de la prensa escrita comienza a cambiar, debido a las transformaciones ocurridas en el horizonte social, como la recesión económica, y la reorganización de los mineros en un movimiento sindical, que convocó a un paro nacional. Este último hecho actuó como onda expansiva en otros sectores de la sociedad, como los universitarios, profesores, médicos, y pobladores. Entre los años 1983 y 1986 se organizaron veintitrés Jornadas de Protesta Nacional en diferentes ciudades de Chile³⁴¹. Uno de sus principales logros fue el impulso que concedió a la reorganización de los partidos políticos. Debemos considerar que la oposición era un magma heterogéneo, en donde participaban desde los más radicales que pedían el uso de las armas, hasta los pacifistas que pedían cambios graduales. En este nuevo contexto el Régimen se ve presionado a otorgar algunas concesiones para el ejercicio de la prensa. Asimismo la Constitución del 80 se vio obligada a poner en práctica, la llamada “democracia protegida”³⁴², una de las matrices conceptuales promovidas por los teóricos pinochetistas para maquillar la falta de libertades, y la latente aplicación del estado de sitio³⁴³. El Régimen se consideraba el único garante calificado de

³⁴¹ Patricio Quiroga en “Las jornadas de protesta nacional: Historia, estrategias y resultado (1983-1986)” (revista *Encuentro XXI* (1998) IV, 11) destaca la importancia de las Jornadas de Protesta Nacional como un hito fundamental para la recuperación de la democracia: “Durante diez años el Estado de excepción contuvo toda clase de disidencia, eliminándola o relegándola a la clandestinidad, el exilio, o el autosilencio. Pero el 11 de mayo de 1983, entró en erupción un volcán que pronto se transformó en la fuente de energía social sobre la cual se cimentaron oposiciones estratégicas, temores, sueños de poder y ansias de recuperación democrática. La oposición pasaba a la ofensiva. Los trabajadores del cobre recuperaban la iniciativa a través de las “Jornadas de Protesta Nacional” (JPN). [...] Las JPN representan un hecho histórico trascendente, porque sacando a la oposición del reflujo político, inaugurando el proceso que culminó en 1989 con el inicio a la transición a la democracia. En efecto, hacia 1983 las organizaciones democráticas habían pasado las fases de sobrevivencia, y reconstrucción, tardándose la implementación de estrategias”. (p. 42). Para una mayor comprensión véase la investigación de Antonia Garcés Sotomayor: “Los rostros de la protesta: Actores sociales y políticos de las jornadas de protesta contra la dictadura (1983-1986)” (Tesis de Licenciatura, Universidad de Santiago, Santiago de Chile, 2011).

³⁴² Véase el detallado trabajo de Jorge Vergara Estévez: “La democracia “protegida” en Chile” en *Revista de Sociología* (2007) XXXI, 21, pp. 45-52.

³⁴³ Augusto Pinochet en su *Mensaje presidencial 11 de Septiembre 1980-11 de Septiembre 1981* (Impreso por Ministerio del Interior de la República de Chile, 1981) reafirma su compromiso con el país en la defensa de la soberanía nacional de los ataques del marxismo internacional, destacando la nueva Constitución de la República como garante de la democracia: “La nueva Constitución Política de la República, bien llamada Constitución de la Libertad, al recoger lo más puro y genuino de nuestra tradición cívica, busca afianzar aquellos valores que se encuentran en las raíces del alma nacional, y se también, la fiel expresión del sentimiento que anima a todos los chilenos. Por primera vez en nuestra historia, un texto constitucional reconoce, como límite de la soberanía, los derechos esenciales de la persona humana. Lo que significa un reconocimiento explícito de que estos derechos son superiores y anteriores al Estado y que son superiores y anteriores al Estado, y que este no puede violarlos, sino sólo regular su ejercicio. El supremo Gobierno, si bien reconoce el pluralismo ideológico, elemento básico de una sociedad libre, no por eso deja de tener la absoluta convicción de que toda comunidad supone un consenso mínimo en torno a ciertos valores respetados por todos. El ideal democrático no puede ser destruido por una minoría que sustente una ideología no sólo contraria a la democracia, sino totalmente opuesta a ella. Toda comunidad tiene el derecho y el deber de defenderse de aquellas minorías violentistas que vulneren ese consenso básico que le es propio. De ahí que las doctrinas que atenten contra la familia, que propugnen la violencia o una concepción de la sociedad, del Estado del orden jurídico, de carácter totalitario, o

crear las condiciones necesarias para el funcionamiento democrático, puesto que desde su concepción bélica constataba la incapacidad de la nación para ejercer la soberanía mediante el sufragio universal, y la defensa frente a la propaganda del marxismo internacional. El propio Augusto Pinochet se refería a la Dictadura que lideraba como una democracia, incluso en una ocasión señaló irónicamente que se trataba de una Dictablanda³⁴⁴. De hecho, la llamada Constitución por la Libertad de 1980, al menos en el papel, abrió algunos espacios que permitieron cierta apertura reflejada en el Decreto N° 207 que facultaba la aparición de nuevos medios escritos.

En este escenario en el año 1983 se funda *Cauce*, una revista de tendencia social-demócrata, que se inició como una publicación de carácter plural; dado su marcado acento intelectual y frontal llegó a convertirse en una de las principales voces críticas de la Dictadura, lo que se puede verificar en el editorial de su primer número³⁴⁵. *Cauce* a diferencia de las pocas revistas de oposición existentes, utilizó como estrategia un periodismo investigativo, que exponía exhaustivamente sus fuentes. El blanco de la revista eran las irregularidades del Régimen, no sólo en el ámbito de la violación de los derechos humanos, sino que visibilizó los problemas de corrupción económica, veta que no había sido tratada como hecho noticioso³⁴⁶. Además, *Cauce* fue la primera revista que comenzó a desmitificar la figura del General Pinochet, presentando reportajes ampliamente documentados sobre sus bienes y la lujosa vida que llevaba junto a su familia, imagen que se contradecía a la figura del soldado austero y garante de las riquezas nacionales, presentado por la

fundadas en la lucha de clases quedan proscritas de nuestra vida cívica. De acuerdo con lo anterior, y evocando la dura experiencia vivida por Chile, reitero hoy ante la ciudadanía nuestra oposición total al marxismo-leninismo y nuestra decisión inalterable de evitar toda expresión de esa doctrina en cualquier ámbito de la vida nacional ¡No queremos que Chile vuelva a ser escenario de la corrupción del sistema democrático por el totalitarismo! ” (pp.14-15).

³⁴⁴ Véase en https://www.youtube.com/watch?v=qsBTTH0F1_g [13-09-2014]

³⁴⁵ Véase la declaración de principios en el editorial del primer número “Un cauce abierto” (en revista *Cauce* (1983) I, 1.): “Nace un órgano de expresión pública de pensamiento. Es nuestro propósito servir de cauce abierto a la propagación de conocimientos, opiniones e interpretaciones de un acontecer que a todos nos interesa. La imperiosa urgencias de Chile se plantean en simultáneo ocurrir de un acelerado cambio tecnológico de proyecciones planetarias [...] No somos neutros ni indiferentes. Proclamamos nuestra adhesión a los valores de la cultura originada en la democrática Atenas hace dos milenios y medio, renacida en ya inextinguible, y fecundo caudal del humanismo ilustrado, dispuesto y a la sempiterna revisión de lo anteriormente establecido. Somos contrarios a los dogmas, a los fetichismos ideológicos de cualquier bandera y a las intolerancias de cualquier pretexto” (p. 3).

³⁴⁶ Para ejemplificar véase algunas portadas de la revista durante su primer año de publicación: “La casa de Pinochet” (*Cauce* N°5); “Lo que no se ha dicho del Yerno de Pinochet” (*Cauce* N°6); o “La casa de Pinochet en el Melocotón: No figura como donación del Estado” (*Cauce* N°12).

prensa oficial³⁴⁷.

A pesar del agotamiento del Régimen mostró su poder frente a la prensa de oposición entre 1984 y 1985 a través del Decreto Exento N° 4559 que prohibía informar sobre las Jornadas de Protesta Nacional. En septiembre de 1984 se aplicó el Bando N° 19 que prohibió la publicación de fotografías. Por el contrario, los medios reaccionaron creativamente frente a la censura, transformándola en el hecho noticioso con más portadas durante el estado de sitio.



Imágenes 42, 43 y 44. Portadas contra la censura de fotografías de las revistas *Cauce*, *Fortín Mapocho* y *Análisis* (1984)

Por su parte las autoridades militares siguieron utilizando los denominados decretos de ley que son aplicables en estado de emergencia y de seguridad nacional. De esta forma, el Bando número 19 determinó la suspensión, mientras durase el Estado de Sitio del periódico *Fortín Mapocho*, de las revistas *Análisis*, *Cauce*, *APSI*, y de las revistas culturales *La Bicicleta y Pluma* y *Pincel*. Tomando como base jurídica la violación del artículo que prohíbe informar sobre acciones políticas: “Los órganos periodísticos no pueden informar o comentar, entre otras, conductas descritas como terroristas o actividades, acciones o gestiones de índole político-partidista”³⁴⁸. Para

³⁴⁷ Véase el detallado trabajo de Carol Díaz Allendes y Hugo Neira Gasc: *La lucha de Cauce: Análisis de la batalla contra la dictadura desde la prensa y desde tribunales en 1984*, Santiago de Chile, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013.

³⁴⁸ Sergio Valech: *Informe Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*, Ministerio del Interior del Gobierno de Chile, Santiago de Chile, 2004, p. 212. Sólo disponible en versión digital publicada en el diario estatal *La Nación*

el Régimen cualquier protesta organizada era vinculada con elementos terroristas adheridos a la causa del marxismo internacional. No obstante la censura no pudo invisibilizar las protestas de la ciudadanía que buscaba un cambio de sistema, y el fin de la Dictadura. Las represalias contra los medios de oposición se expresaron en el encarcelamiento por algunos meses de los directores de la prensa opositora.

Todas las revistas de oposición presentadas hasta el momento no estaban en condiciones por volumen para competir dentro del mercado noticioso contra los diarios oficiales. Para tener una idea del poder comunicacional de la Dictadura, se debe considerar que el nacimiento de los primeros periódicos que tuvieron como objetivo disputar la hegemonía de los medios del Régimen irrumpieron entrado los ochenta como es el caso de *Fortín Mapocho* (1987) que ya existía como una publicación de carácter comercial desde 1947; y *La Época* (1987) que luego de varios intentos surgió como un directo rival de *El Mercurio*. Las revistas semanales y las radios de oposición funcionaron como plataforma de lanzamiento, haciéndose eco de sus noticias. La aparición de estos medios, se convierten en un hito de la historia del periodismo que transformó el mercado informativo chileno. Por primera vez existía una competencia de carácter nacional, frente a la prensa oficialista que había tenido la supremacía durante todo el transcurso de la Dictadura:

La Época y Fortín Mapocho nacieron casi juntos a la vida periodística diaria. El primero lo hizo el 18 de marzo, el segundo el 14 de abril, de 1987. Aunque sus proyectos como diarios y en sus trayectorias para llegar a serlo, eran distintos, el surgimiento de ambos puede ser visto como parte de un mismo síntoma democratizador de la prensa masiva. El impacto de sus apariciones afectó al conjunto del sistema de comunicaciones. Su sola presencia en los kioscos, en las manos de sus lectores y en los variados escenarios de las comunicaciones del país marcó, sin ninguna duda, un hito. La aparición de *La Época y Fortín Mapocho* a comienzos de 1987. Se trató de un suceso poco bullicioso pero de gran envergadura. Para la prensa oficialista terminaron casi catorce años de fácil monopolio discursivo. Se inició una competencia informativa “en serio” en el importante mercado noticioso de la prensa diaria, al cual la tradición le asina un peso político e ideológico conductor de primer orden³⁴⁹.

La Época se inspiró en los diarios *El País* de España y *Libertad* de Argentina, y su objetivo fue competir con la hegemonía de *El Mercurio*, en el estrato social medio y alto. En tanto, *Fortín Mapocho* tuvo como propósito disputar el público a *La Segunda*, un diario dirigido a la población

http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/informe/Informe.pdf. [22-03-2010]

³⁴⁹ Fernando Ossandón y Sandra Rojas: *La Época y Fortín Mapocho: El primer impacto*, Santiago de Chile, Talleres de Estudio 1987, 1989, pp. 9-13.

con menos educación para lo cual usaba un lenguaje coloquial. Solamente a dos años del fin de la Dictadura se puede hablar con propiedad de una verdadera prensa de oposición. La aparición de estos dos nuevos diarios es celebrada por los ya existentes, con los cuales se crea una gran red noticiosa que fue clave en el Plebiscito de 1988 que puso fin a la Dictadura.

La función de los medios masivos sería evaluada a la vuelta a la democracia, y como un acto de compensación ética de la imagen de los medios de prensa, el Colegio de Periodistas de Chile pidió perdón por la participación en los montajes comunicacionales de sus miembros³⁵⁰. En 1992, el Gobierno de Chile creó “La Comisión de Verdad y Reconciliación”, encargada de investigar la violación de los derechos humanos durante la Dictadura y cuanto al papel de prensa señaló: “La publicación de información no comprobada de supuestas fugas o enfrentamientos que permitió justificar ante la opinión pública la muerte de numerosas personas [...] la desinformación de la opinión pública en estas materias contribuyó sin duda a la mantención de las violaciones a los derechos humanos en el país”³⁵¹. En la misma línea de recomposición de la memoria histórica en el año 2005 el sacerdote Jesuita Sergio Valech dirigió una comisión que investigó la prisión y tortura llevada a cabo por la Dictadura, y con respecto a la función del periodismo concluyó:

El Golpe militar constituyó uno de los hitos más dramáticos para el periodismo de las últimas cuatro décadas, con graves repercusiones para los derechos y la integridad física y moral de muchos chilenos. Una prensa, cabe recordar, sumida en una crisis ya antes del golpe de Estado, si se considera el deterioro progresivo de la convivencia reflejado en sus medios, donde la beligerancia política, la violencia verbal y las descalificaciones del adversario habían alcanzado extremos de agresividad reñidos con la normas de una pacífica convivencia democrática³⁵².

Cabe agregar que durante el período militar hubo persecución política a periodistas disidentes, que se manifiesta en procedimientos de captura, tortura y muerte³⁵³. Martín Cárcamo edita *Morir es la noticia*, página electrónica cuyo propósito es rendir homenaje a los periodistas que fueron víctimas de la Dictadura³⁵⁴. En la misma línea reivindicativa, Sebastián Moreno dirigió el

³⁵⁰ Revista electrónica de www.foroperiodistas.com. [25-03-2010]

³⁵¹ Raúl Retting Guissen: *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación TOMO I*, Santiago de Chile, Andros Impresores, 1991, p. 343.

³⁵² Sergio Valech: *Informe de Comisión... op. cit.* p. 204.

³⁵³ *Ibid.* p. 205.

³⁵⁴ Véase en revista electrónica *Morir en la noticia* <http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/reporter/> [25-03-2010]

documental *La ciudad de los fotógrafos* (2008)³⁵⁵.

En suma, establecemos que la Dictadura de Pinochet contó con la supremacía de los medios masivos de publicación escrita, radial y televisiva; en algunos casos usó el soporte mediático para la implementación de propaganda y censura de la información, fundamentalmente en la violación de los derechos humanos. En el ámbito de la prensa escrita *El Mercurio* ocupó un lugar estratégico, con el cual técnicamente fue imposible lidiar, dada la naturaleza de la competencia. Como dice el poeta Armando Uribe, Premio Nacional de Poesía (2008) : “*El Mercurio* por más de cien años ha sido más que partidos políticos y otras instituciones, el estado mayor de las clases sociales “pudientes”, o más bien de la casta que ha dirigido y gobernado este país”³⁵⁶.

Es complejo dimensionar la ausencia de diálogo público, puesto que a la censura previa de los medios masivos se añadió la clausura del Congreso y del Ministerio de Justicia. Es necesario considerar la pérdida del espacio público, en que los medios masivos actuaron como un simulacro superpuesto, y paralelamente se desarrollaron expresiones con un registro tensionado, que circularon mediante boletines, periódicos y revistas que en algunos casos aparecieron en una sola edición, y que se disiparon por la falta de recursos. La pérdida del espacio público produjo una confusa imagen de duelo que se fracturó en un eco sordo, lejano, frente a la hegemonía de los medios dictatoriales, cuyo quiebre se desvaneció con la vuelta a la democracia. Conscientes de la pérdida de la palabra en Dictadura, quedó el rescate de la memoria histórica como alegoría, sin voluntad jurídica, es decir, emergió un nuevo simulacro, un cuerpo fragmentado que permitió la posibilidad de localizar los residuos, aquellos fragmentos mudos de la historia mediática de diecisiete años de Dictadura.

³⁵⁵ Sebastián Moreno en la página oficial del documental se refiere al objetivo de su trabajo donde destaca el aporte de los fotógrafos en visibilizar a las víctimas de la Dictadura: “Durante el período de la Dictadura de Pinochet, un grupo de chilenos fotografió las protestas y la sociedad chilena en sus más variadas facetas. En la calle, al ritmo de las protestas, estos fotógrafos se formaron y crearon un lenguaje político. Para ellos fotografiar fue una práctica de libertad, un intento de supervivencia, una alternativa para poder seguir viviendo. Sus fotografías sirvieron para apoyar el testimonio de las víctimas de la Dictadura y fueron fundamentales para iniciar procesos de justicia. Algunos de ellos fueron reprimidos brutalmente, otros asesinados, la mayoría siguen vivos”. Véase en <http://www.laciudaddelosfotografos.cl/> [10-10-2010]

³⁵⁶ Armando Uribe: *Carta Abierta a Agustín Edwards*, Santiago de Chile, Lom, 2002, p. 23.

II.1.3. Fractura cultural: Refundación de la difusión literaria y el reordenamiento de los referentes culturales del Régimen

La actitud de los editores chilenos, en esos días, los llevaba a distinguir tres clases de libros en sus bodegas: los que podían vender, los que convenía reservar para tiempos mejores y los que había que destruir de inmediato, ya que equivalían a pruebas quemantes de complicidad y blandura con el “enemigo”. En esos días fueron frecuentes las requisiciones en librerías. En una requisición, el jefe de destacamento militar ordenó recoger una obra titulada “Cubismo”. Pensó que podía tener alguna relación con la Revolución Cubana³⁵⁷.

Jorge Edwards

La poesía de Lira actúa como una máquina que absorbe la contingencia de la sociedad chilena, desde una matriz desolada nos permite un doble eje en el análisis: la función del poeta rupturista en un contexto dictatorial que fractura la historia de Chile, y la poesía como posibilidad de pensar la realidad chilena. Lira es una especie de cronista de un nuevo mundo que a partir de su estructura poética que funciona como una máquina retroexcavadora va deconstruyendo las coordenadas del Chile de la Dictadura. En efecto, en sus poemas aparecen reflexiones sobre los más diversos pliegues de la realidad chilena, como la economía, la cesantía, la ecología, la función del mercado, los referentes culturales del Régimen, y la función de las instituciones. Simultáneamente, la propuesta lireana va desmantelando la función del artista en un horizonte minado por la falta de libertad de expresión y la autocensura de una parte de los principales intelectuales y escritores residentes en Chile. Es por ello que para abordar el recargado proyecto lireano, debemos aproximarnos a las coordenadas refundacionales del Régimen en el ámbito de la cultura. La Dictadura inició un profundo proceso de reestructuración ideológica, afectando directamente el rol de la universidad como plataforma democrática, por la cual los artistas nacionales construyeron sus propuestas artísticas, como también, reformuló el aparato legal que promovía la difusión literaria.

La difusión y distribución literaria fue regulada jurídicamente por el Bando N° 8, el mismo que había sido aplicado a los medios masivos de comunicación, llevándose a cabo una profunda transformación en la línea de producción editorial. Como un acto ejemplificador se clausuró la

³⁵⁷ Jorge Edwards: “El libro, ese objeto peligroso” en revista *Cauce* (1984) I, 6, p. 6.

Editorial Quimantú³⁵⁸, cuya plataforma había sido fundamental en la política estatal de masificación³⁵⁹ de la literatura en la población entre los años 1970-1973, hecho que junto a la aplicación de la censura trajo como consecuencia la disminución de primeras ediciones³⁶⁰ publicadas:

Entre sus objetivos inmediatos, el nuevo autoritarismo militar se propuso la eliminación del acervo intelectual, por considerarlo el nutriente ideológico de los enemigos internos y externos de la nación. La editorial Quimantú quedó reducida a una industria editorial de cobertura limitada - Editorial Gabriela Mistral - y sus ediciones masivas fueron consumidas por las hogueras callejeras al más puro estilo berlinés, arrojadas al mar, o guillotizadas en la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones, para el mejor aprovechamiento de los residuos³⁶¹.

Se realiza una campaña a través de los medios masivos para la incineración de los libros catalogados de *literatura subversiva*, como los libros de la Editorial Quimantú y toda literatura que sea de tendencia comunista. Se producen allanamientos en bibliotecas, mientras la población por miedo a represalias organiza quemas de libros en público y una gran mayoría lo hace en silencio en sus hogares. La oficina de DINACOS (Dirección Nacional de Informaciones) era el organismo encargado de aplicar censura y de controlar la información de los medios masivos y de la mermada industria editorial. Durante la primera parte del Régimen se aplicó la Ley de Seguridad del Estado, que introdujo delitos por violación a la Ley de Prensa, a través del Decreto N° 128, el cual otorgó amplios poderes en el control de la información a DINACOS³⁶² a un sin número obras, y en algunos casos se produjo el encarcelamiento de escritores. El periodista Hugo Millas publica *Los censores*

³⁵⁸ Palabra mapuche que significa sol de la sabiduría.

³⁵⁹ Idelber Avelar: *Alegorías de la derrota...op. cit.* pp. 66-68.

³⁶⁰ Jaime Collyer en "De las hogueras..." (*loc. cit.*) establece una comparación con el proceso de disminución de las primeras ediciones que se estaban publicando en Chile antes del Golpe de Estado: "Según las cifras de la UNESCO entre 1968 y 1970 la cifra promedio de primeras ediciones publicadas anualmente oscilaba en torno a los 1.200 títulos [...] Lo más emblemático de la vida editorial bajo el gobierno de Salvador Allende fue, posiblemente, la actividad incesante de la conocida Editorial Quimantú, que multiplicó las ediciones masivas, y a bajo precio, de las grandes figuras y obras de la literatura universal, y canalizó la producción de los nuevos autores del momento. El Golpe de Estado puso fin a la efervescencia cultural y la pujanza editorial: ya en 1975, dos años después de la sublevación militar, la cifra de primeras ediciones descendió a 628 títulos, vale decir a la mitad, y la curva decreció paulatinamente a 529 títulos en 1976, y 387 en 1977, con un ligero repunte de 432 títulos en 1978". (p. 125).

³⁶¹ *Ibid.* p. 125.

³⁶² El Decreto N° 1281 concedió a los jefes de plaza la facultad de suspender la impresión, distribución y venta hasta de seis ediciones, de diarios, revistas, folletos e impresos en general, y las transmisiones, hasta de seis días, de las radiodifusoras, canales de televisión o de cualquier medio análogo de información que emitan opiniones, noticias o comunicaciones tendientes a crear alarma o disgusto en la población, o que desfiguren la verdadera dimensión de los hechos, manifiestamente falsos o contravengan las instrucciones que se les impartiera por razones de orden interno. Véase en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96763.html> [15-12-2014]

(1985), una exhaustiva investigación que denuncia la aplicación de la censura en la época dictatorial, en la que destaca el absurdo de los criterios utilizados por los encargados de DINACOS, decisiones que podrían formar parte de un buen argumento de una novela negra:

Gustavo Olate en marzo de 1973 (seis meses antes del Golpe) había publicado una novela titulada *Los asesinos del suicida*. Cuando la policía la encontró en las librerías salió a la caza de su autor. Permaneció tres meses en el campo de prisioneros de Cuatro Álamos. Lo soltaron el día en que un oficial lo llamó para decirle “pero el ejemplar dice que se editó en marzo”. El autor respondió “es lo que llevo repitiendo en todo este tiempo”. En todo caso no se autorizó su circulación “salvo que le cambie el título. Tampoco le había servido, pues la obra fue quemada [...] Erich Rosenrauch, un austriaco que llegó de niño a Chile cuando sus padres escapaban del infierno nazi, era musicólogo y literato. Escribió dos novelas *La casa contigua* y *Muertos inútiles*. El 73 esta última obra fue secuestrada por la policía y él, apresado. Salió en libertad y jamás le devolvieron los ejemplares, e incluso le llevaron los manuscritos que le encontraron al allanarse su casa. Murió preguntando dónde estaba el libro [...] “Él siempre quedó con la impresión de que era un absurdo que su libro haya sido requisado- Refirió Filebo- Era un libro de ciencia ficción”³⁶³.

El trabajo de los censores fue un duro golpe para los artistas, pues toda publicación debía pasar por el filtro de la oficina de Dinacos, cuyos responsables iban siendo cambiados continuamente a fin de no establecer relaciones personales que pudieran influir en los permisos de circulación de las obras. El caso del escritor Jorge Edwards tiene la particularidad de que su novela *Persona non grata* (1973) fuera censurada simultáneamente por orden de Fidel Castro en Cuba y de Pinochet en Chile³⁶⁴. El Régimen ejerció un profundo control y regulación sobre todas las casas editoriales, las cuales debieron modificar sus proyectos y programas de producción y difusión. La ausencia de referentes culturales y la intervención en las plataformas editoriales fue estudiada por Bernardo Subercaseaux:

En el plano de la producción se discontinúan las líneas editoriales que apelaban siguiendo las pautas de la masificación estatal - a nuevas capas de lectores (Biblioteca Popular Nacimiento, Editorial Huda). Se frustran y discontinúan también los exitosos proyectos editoriales que habían surgido en el seno de las Universidades [...] Dejan asimismo de operar algunas editoriales vinculadas a partidos políticos declarados ilegales o cuyos bienes son

³⁶³ Hugo Millas: *Los censores*, Santiago de Chile, Ediciones Caperucita Rojas de Feroz, 1985, pp. 40-42.

³⁶⁴ Jorge Edwards en “El libro...” (*loc. cit.*) describe todos los periplos que vivió su obra por la doble censura: “Tengo que referirme al caso concreto de mi libro *Persona non grata*, ya que tuvo importancia en el proceso de lucha contra la censura. *Persona non grata* es un libro autobiográfico acerca de mi estadía de cuatro meses como diplomático de Salvador Allende en la Habana de Fidel Castro, entre 1970, fecha en que Chile reanudó sus relaciones con Cuba y fines de marzo de 1971. Es un texto crítico de la relación del gobierno castrista con los intelectuales y con todo el sector de la cultura. Al mismo tiempo, fue publicado en castellano, en la editorial barcelonesa Barral Editores, después del Golpe de Estado chileno, situación que me hizo agregar un epílogo sobre la muerte de Allende, y sobre la destrucción de la antigua democracia chilena. El epílogo hizo que el libro estuviera prohibido en el Chile de Pinochet hasta 1978, situación paradójica, puesto que el único otro país de América Latina donde también estaba prohibido era la Cuba de Fidel Castro”. (p. 24).

incautados (Prensa Latinoamericana y Austral)³⁶⁵.

La intervención y clausura de algunas casas editoriales conllevó a una profunda fractura del campo cultural que afectó los altos índices de lectura de la ciudadanía chilena en comparación con los países de la región³⁶⁶. Cabe precisar que este fenómeno se amplificó por el exilio y autoexilio de los más destacados profesores y escritores que participaban en las editoriales; se produjo lo que varios poetas llamaron *el apagón cultural*. La polarización ideológica llevada a cabo antes del Golpe de Estado, se trasladó de territorio y se reorganizó la producción literaria nacional. Para Subercaseaux es un hecho inédito dentro de la historia del libro en Chile la creación de tres editoriales en el extranjero: Editorial Cordillera en Canadá, Editorial LAR (Literatura Americana Reunida) en España y Casa de Chile en México. La fractura editorial repercutió directamente en las editoriales que se mantuvieron en Chile, al mismo tiempo, el gobierno dejó el ámbito de la cultura sin protección a los flujos del mercado, situación reconocida indirectamente por la propia prensa oficialista, que explica la baja de lectores a partir del precio del dólar. No obstante, una de las causas principales fue la nueva estrategia de la industria editorial de privilegiar la importación de libros por sobre la producción nacional³⁶⁷. En efecto, en los primeros años la Dictadura implementará un proceso de mayor importación de libros centrado en la reedición de clásicos de

³⁶⁵ Bernardo Subercaseaux: *Historia del libro en Chile alma y cuerpo*, Santiago de Chile, Lom, 1999, p. 183.

³⁶⁶ Mario Aguirre en “El libro, casi una nostalgia” (revista *Cauce* (1983) I, 3.) se refiere al impacto de las políticas del Régimen en la lectura de la población chilena: “La producción y circulación del libro en Chile enfrenta un complejo número de problemas. Hasta hace sólo quince años, el país era el consumidor más grande por habitante de libros españoles en Hispanoamérica, ahora ocupa el sexto lugar con una inversión de un poco más de nueve millones de dólares anuales que incluye folletos, fascículos y revistas. Por esa misma época, las editoriales nacionales producían alrededor de 1.500 títulos por año. El promedio de producción entre 1975-1978 no alcanzó los 500 títulos [...] Chile es el único país de América latina que aplica el IVA a los libros. En otros también existe este impuesto, Argentina y México por ejemplo, el libro está exento. Este tributo afecta tanto a las editoriales nacionales como a las importadoras, pero quien lo paga es el lector. Como señaló un escritor en la Feria del Libro: “Chile tiene el privilegio de tener el impuesto a la cultura más elevado del mundo. De cada cien páginas que escribo, veinte son para el fisco”. (p. 23-24).

³⁶⁷ Hugo Donoso en “Problemas, a la caza de lectores” (*Ercilla* (1974) XLIII, 2.055.) aborda el fenómeno del cambio del horizonte de la industria literaria nacional a partir de entrevistas a los directores de las principales editoriales que quedan después del proceso de *limpieza* del gobierno. El título del artículo resulta engañoso, puesto que pone el énfasis en el poder adquisitivo del consumidor de libros y en la situación económica internacional, y no en los cambios introducidos por la Dictadura que son mencionados tangencialmente por los entrevistados: “Grandes avisos publicitarios de los *best sellers*, ofertas especiales y nada. Las librerías siguen vacías y los libreros amasan la esperanza de una mejor venta en los días previos a Navidad. Todo dependerá de la cantidad que los chilenos puedan desembolsar para las fiestas de fin de año [...] Los libreros culpan de las alzas a los importadores y éstos dicen que los dueños de librerías están encerrados en un círculo vicioso: como venden poco, suben más los precios para asegurarse la subsistencia y terminan vendiendo menos aún. Carlos Camus, gerente de Chilelibros, aseguró a *Ercilla* que “me asusto de lo caros que están los libros, pero también me asusto de los precios que coloco a los que nosotros importamos”. (pp. 48-49).

literatura española, donde hay muy pocas novedades y primeras ediciones³⁶⁸. El Régimen fue más allá, pues acabó con la larga tradición republicana de la exención del IVA. La nueva Ley aplicaba un 20%, lo cual transformará profundamente el horizonte editorial y el mercado del libro como lo señala Jorge Edwards: “El libro, que hasta entonces había circulado libre de gravámenes fiscales, pasó a pagar un impuesto de valor agregado (IVA) de 20% que todavía rige. En vez de ser un objeto cultural privilegiado y que gozaba de cierta protección, como había ocurrido en años anteriores pasó a ser objeto esencialmente sospechoso, y castigado”³⁶⁹.

En otro orden de ideas el plan refundacional del Régimen buscará establecer referentes identitarios que sean reconocidos y legitimados dentro del imaginario colectivo nacional, de este modo, se implementa la resignificación de héroes militares de la Historia de Chile. Dicha estrategia parte en el seno del ejército el mismo año del Golpe con la publicación de *11 de Septiembre de 1973: Los cien combates de una batalla* (1973), un libro de marcado corte propagandista,³⁷⁰ texto distribuido en todos los regimientos de las 4 ramas de las Fuerzas Armadas (Aviación, Carabineros de Chile, El Ejército, y la Armada). De esta manera, se buscó lograr la unidad, y disipar cualquier duda con respecto a la violenta acción del Ejército:

El 11 de Septiembre de 1973, todos ustedes, desde los oficiales generales hasta los soldados conscriptos, escribieron una nueva página gloriosa de la historia de Chile. El compromiso con la Patria, a la cual jurasteis defender hasta rendir la vida si fuera necesario fue cumplido. Todos los oficiales que con ejemplar decisión adoptaron las resoluciones más trascendentales; aquellos que al frente de sus fuerzas las dirigieron hacia la victoria; aquellos que exponiendo sus vidas lograron los objetivos señalados, reciben el sentido homenaje que nosotros les rendimos. [...] Los padres, las esposas, los hermanos, los hijos, y las novias de nuestros combatientes, que en forma abnegada y cariñosa los alentaron e impulsaron al cumplimiento de su deber patriótico, reciban también el homenaje que nosotros les rendimos. Queda mucho por hacer, y mucho por reconstruir. La lucha no ha terminado, pero con hombres como ustedes, ninguna tarea es imposible. La Patria resurgirá, el enemigo será totalmente derrotado por la verdad y la justicia. Habrá paz entre hermanos y Chile, nuestra querida Patria, volverá a ocupar el lugar que le correspondía entre las naciones libres. La victoria anterior será seguida por muchas otras, manteniendo vivo el espíritu del 11 de Septiembre³⁷¹.

³⁶⁸ Bernardo Subercaseaux: *Historia del... op. cit.* pp. 182-183.

³⁶⁹ Jorge Edwards: *El libro...*” *loc. cit.* p. 23.

³⁷⁰ Las Fuerzas Armadas en *11 de Septiembre de 1973: Los cien combates de una batalla* (Santiago de Chile, Editorial Nacional Gabriela Mistral, 1973) despliegan una campaña propagandista donde se asigna el valor garante de la Patria. El libro es de carácter informativo formado por una gran cantidad de reportajes, crónicas que buscan exaltar el papel del Ejército en la reconstrucción del país. Asimismo aparecen amplios reportajes sobre el *Plan Zeta* como justificativo del Golpe. Cabe agregar que la totalidad de los artículos, así como una serie de poemas que exaltan la patria y el ejército, son de autoría anónima.

³⁷¹ *Ibid.* p. 3.

Las Fuerzas Armadas utilizaron como plataforma para distribuir la propaganda del Régimen la nueva Editorial Nacional Gabriela Mistral, dirigida por el General Diego Barros Ortiz, que publica la colección *Ideario* (1974-1975) en la que se resalta la figura de los padres de la patria. Llama la atención que algunos títulos son de autoría anónima como *El pensamiento de Portales* (1974), y *El Pensamiento de O'higgins* (1974). En este contexto de refundación ideológica se requería la participación de profesionales del ámbito civil, en consecuencia, por el Decreto de Ley 804 se creó el cargo de Asesor Cultural de la Junta Militar. Enrique Campos Menéndez³⁷², uno de los escritores preferidos de Pinochet, fue el primer asesor cultural³⁷³. De hecho, se encargó de escribir los Bandos de la Junta Militar el mismo día del Golpe de Estado. También es uno de los promotores de la colección *Pensamiento Contemporáneo*, donde se publica *Pensamiento Nacionalista* (1974), obra en la que como antologador reúne diez ensayos de intelectuales adherentes al Régimen. En el prólogo, mediante un lenguaje telúrico deja en claro el proyecto de Refundación Nacional: “Podemos afirmar que en estas páginas están las razones, profundas y auténticas, que explican el fenómeno mágico del 11 de septiembre”³⁷⁴. Campos Menéndez fue uno de los encargados en difundir los valores patrióticos, a través del ensalzamiento y promoción de figuras militares de la Historia de Chile, para lo cual, dispuso de todos los medios del Régimen. Por

³⁷² Javier García: “El ahijado literario de Pinochet” (*La Nación* (2005) LXXXVIII, 29.045.) realiza una entrevista a Campos Menéndez, en la que se refiere a su participación como asesor ideológico del Régimen: “A las ocho de la mañana del 12 de septiembre de 1973, quien se jactara de ser el primer funcionario que tuvo el régimen militar fue pasado a buscar a su casa por un jeep militar, para que hiciera los primeros bandos (discursos) del Gobierno de Pinochet. Campos Menéndez llegó al edificio Diego Portales y compartió oficina con Jaime Guzmán. “Él era tremendamente nervioso y muy mandón. Junto a Jaime nos encomendaron hacer los principios del Gobierno militar. Los sacamos de Primo de Rivera, quien era el guía espiritual y político del Gobierno de Franco”. (p. 24).

³⁷³ Enrique Campos Menéndez (1914-2007) fue escritor, diplomático y uno de los principales asesores culturales de la Dictadura de Pinochet. Su obra era de carácter costumbrista y de un profundo nacionalismo. De su trabajo literario destacamos *Kupén: cuentos de la Tierra del Fuego* (1940), *Bernardo O'Higgins: el padre de la patria chilena* (1942), *Fantasmas* (1943), *Lincoln* (1945), *Todo y nada* (1947), *Lautaro Cortés* (1949), *Se llamaba Bolívar* (1954), *Sólo el viento* (1964), *Los pioneros* (1983). Nunca repercutió en la tradición narrativa nacional. Sus ensayos *Visión crítica de Chile* (1972) y *Chile venció al marxismo* (1973) le valieron el apoyo del propio Pinochet para que pudiera participar desde el primer día del Golpe como asesor cultural. Durante la Dictadura obtuvo una activa participación como uno de los principales ideólogos del Régimen, asesoraba los discursos del Pinochet y de los Generales de la Junta Militar, fue Director de la Biblioteca Nacional (1976-1986) y Embajador de Chile en España (1986-1990). Dentro de su veta nacionalista fue uno de los impulsores de las figuras militares y los emblemas militares de la propaganda de la Dictadura. Recibió el Premio Nacional de Literatura 1986, por influencia del propio Pinochet el mismo año que algunos profesores universitarios proponían a José Donoso. Para mayor información véase en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-122606.html> [20-12-2014]

³⁷⁴ Enrique Campos Menéndez (Coord.): *Pensamiento Nacionalista*, Santiago de Chile, Editorial Nacional Gabriela Mistral, 1974. Enrique Campos Menéndez: “*Las perspectivas del nacionalismo*” en Enrique Campos Menéndez (Coord.): *Pensamiento Nacionalista*, Santiago de Chile, Editorial Nacional Gabriela Mistral, 1974, p. 9.

ejemplo fue el gestor de un programa nacional que reasignó los nombres de calles y de escuelas en todo el país entre los años 1974-1984:

La política de red denominación de calles y escuelas es de carácter nacional. El propósito suele ser reemplazar denominaciones locales por sujetos históricos que representan la perspectiva de Estado-nación. A su vez, la construcción de sujetos históricos proviene mayoritariamente del mundo militar, personas que han participado heroicamente en gestas de carácter fundacional: Independencia, Guerra del Pacífico, Junta Militar. Refleja la mayor valoración de las hazañas de guerra por sobre otras acciones históricas emprendidas por civiles³⁷⁵.

Asimismo, en todos los establecimientos educacionales del país cada lunes era obligatorio celebrar un acto de inicio de las actividades educacionales, en el que se homenajeaba a figuras del ámbito militar de la historia de Chile, además, se comenzó a cantar la segunda estrofa del Himno Nacional que alude a la valentía de los soldados chilenos³⁷⁶. El plan de exaltación de los valores patrios también incluyó la promoción de héroes nacionales en las estampillas de correos, y su acuñación en la nueva moneda del país que comenzó a circular en el año 1974.



Imágenes 45 y 46. "Plan Z" presentado a todas las ramas del Ejército de Chile como un hecho objetivo y una caricatura que muestra al General Rumor como la oposición contra el General Verdad que encarna los valores del ejército libertador del marxismo internacional. Ambas ilustraciones forman parte *11 de Septiembre de 1973: Los cien combates de una batalla* (1973)

Dentro de esta coordenada de reestructuración de personajes nacionales el caso más emblemático en la construcción de un referente histórico de la cultura autoritaria es la apropiación de la figura autócrata de Diego Portales³⁷⁷, que para la tradición historiográfica conservadora es

³⁷⁵ Luis Errazuriz: *El golpe.... op. cit.* pp. 130-138.

³⁷⁶ Véase el Himno Nacional completo en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-95399.html> [12-12-2014]

³⁷⁷ Diego José Pedro Víctor Portales y Palazuelos (1793-1837) fue político, comerciante y ministro de Estado, una de

catalogado como el fundador del Estado Moderno de Chile³⁷⁸. Como ministro ejerció una autoridad que terminó con la anarquía de los primeros años de la República y consolidó la función de las instituciones dentro de la estructura orgánica del Estado. Su ideal político es registrado en una carta a su amigo J. M. Cea:

La Democracia, que tanto pregonan los ilusos, es un absurdo en los países como los americanos, llenos de vicios y donde los ciudadanos carecen de toda virtud, como es necesario para establecer una verdadera República. La Monarquía no es tampoco el ideal americano: salimos de una terrible para volver a otra [...] Un Gobierno fuerte, centralizador, cuyos hombres sean verdaderos modelos de virtud y patriotismo, y así enderezar a los ciudadanos por el camino del orden y de las virtudes³⁷⁹.

El modelo de Portales entra en diálogo con el proyecto militar de Seguridad Nacional, centrado en la figura del presidente, que instaura un gobierno de tendencia conservadora, fuerte y autoritario que se aplicaría a una sociedad que aún no estuviera preparada para una democracia; donde la fuerza y el orden se articularían como principios fundamentales dentro de un contexto de inmoralidad política.



Imágenes 47 y 48. El cambio de escudo a peso en 1975 también implicó una transformación icónica portadora de la carga ideológica vivida en Chile. El cambio es notable, mientras un minero era el símbolo del cobre chileno, y de los trabajadores del gobierno de Salvador Allende. Este es borrado y en su lugar aparece Diego Portales figura autoritaria del siglo XIX y uno de los referentes históricos de la Dictadura.

las figuras fundamentales de la organización política después de la Independencia de la Monarquía Española en 1810. Para su biografía política véase Alejandro Guzmán Brito *Las ideas jurídicas de Portales*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1988, y Sergio Villalobos *Portales una falsificación histórica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1988.

³⁷⁸ Véase Alberto Edwards: *La fronda aristocrática en Chile*, Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1936, pp. 38-47.

³⁷⁹ Raúl Silva Castro: *Los problemas políticos de Chile: Documentos oficiales y administrativos. Ideas y confesiones de Portales*, Santiago de Chile, Editorial Del Pacífico, 1954, p. 15.

Para el historiador Gabriel Salazar, la cultura de Refundación Nacional no sólo extrapola de la figura de Portales la concepción autoritaria del Estado, sino también dialogaría con su pensamiento económico, visión arraigada en la tradición de la oligarquía conservadora que cae en decadencia al final del siglo XIX: “Tras la devastadora ofensiva militar, y en la punta de sus fusiles flameó, victorioso e inhiesto, un Estado de indisimulable efigie portaliana: pequeño y hermético, adherido al comercio exterior, socialmente inamistoso, económicamente mercantil y poco industrial”³⁸⁰.

Dentro de un proceso de reorganización del imaginario social, el referente cultural más tensionado fue la figura de Gabriela Mistral, de la que se reproduce la figura de la mujer como núcleo central de la familia; así como, la imagen de la sumisa y abnegada profesora rural³⁸¹. De esta manera, se le despoja su compromiso y pensamiento social³⁸², puesto que es un hecho irrefutable que Gabriela Mistral en el transcurso de su vida defendió la reivindicación de los derechos de la mujer, de los pueblos originarios y de los campesinos³⁸³, y asimismo, fue una ferviente promotora de la justicia social en materia de igualdad y equidad educacional³⁸⁴. En definitiva, fueron secuestrados sus valores democráticos difundidos ampliamente en su prosa y poesía. Su figura había sido considerada patrimonio del imaginario social popular, de hecho, el programa cultural de la Unidad Popular de Salvador Allende bautiza con su nombre el centro cultural más grande del país, que paradójicamente sería rebautizado por el de Diego Portales. La profesora Soledad Falabella desde una lectura de género define como perversa la apropiación del patrimonio cultural que representa Mistral, e investiga la resignificación de la figura mistraliana a través de la cultura autoritaria:

Se trata de un gesto de simbología autoritaria, que busca establecer un orden “natural” a través de la vuelta a lo sólido, lo rígido y uniforme de un orden marcadamente patriarcal,

³⁸⁰ Gabriel Salazar y Julio Pinto: *Historia Contemporánea de Chile, Volumen IV, Hombría y Feminidad*, Santiago de Chile, Lom, 2002, p. 62.

³⁸¹ Véase Dolores Pincheira: *Gabriela Mistral, guardiana de la vida*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1989.

³⁸² Para una comprensión de su pensamiento político véase Lorena Figueroa: *Tierra, indio, mujer: pensamiento social de Gabriela Mistral*, Santiago de Chile, ARCIS, 2000.

³⁸³ Roque Esteban Scarpa: *Gabriela anda por el mundo*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1977.

³⁸⁴ Véase la recopilación de su pensamiento educacional en Roque Esteban Scarpa: *Magisterio y Niño*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1979.

patronal y vertical. [...] la apropiación de la figura de Mistral por el régimen militar fue tan exitosa que incluso en 1981 se nombró “Gabriela Mistral” a la universidad privada más conservadora de Chile³⁸⁵.

En el mercado, los referentes culturales dentro del imaginario nacional circulan como productos de consumo y se legitiman desde el uso propagandístico, reduciendo parte de su significado. El mismo fenómeno ocurre con las figuras de Pablo Neruda y Violeta Parra (personajes emblemáticos de la izquierda chilena). Como ejemplo, en el programa televisivo “Cantares de Chile”, de temática folclórica, realizado durante 1980 en canal 7 de Televisión Estatal, se realizan homenajes a Gabriela Mistral, Violeta Parra y Pablo Neruda, que sólo consideraron la vertiente amorosa de sus obras. En el caso del programa *Chilenazo* del Canal 11 se dieron dos actos de censura. El programa bajo el slogan “La gran canción chilena de todos los tiempos” se había propuesto elegir la canción que mejor reflejara la *esencia* chilena. El primer hecho fue la prohibición a los hijos de Violeta Parra a participar interpretando la canción “Gracias a la vida”. El otro hecho contradictorio acontece en el seno del jurado del concurso, quienes habían decidido que la ganadora era la canción de Violeta Parra, pero minutos antes de dar el veredicto órdenes militares cambiaron el resultado, a fin de no visibilizar la figura de la folclorista, situación reconocida por uno de los ejecutivos del Canal 11:

La votación del jurado se inclinó por “Gracias a la vida” de Violeta Parra, pero órdenes superiores de último minuto prohibieron que dicha canción fuese elegida como ganadora. “Después de horas de dimes y diretes resolvimos salir al paso eligiendo a las doce canciones finalistas como las más hermosas, argumentando que frente a tan buenas composiciones era imposible e injusto elegir una sola”, recuerda Oro Colodro³⁸⁶.

La mayor cantidad de los teóricos nacionales coincide en que el Régimen no dispuso de referentes culturales que encarnaran el modelo refundacional en oposición a las figuras de izquierda ya mencionadas. No es fácil, como lo reconoce Alberto Pla en un artículo, detectar a los escritores del Régimen, dado que poseen una identidad sumergida:

Los escritores del Régimen están aquí, al lado de nosotros. Vigilando, y vigilantes. Están sus periódicos y revistas. Pertenecen a Sociedades y Círculos literarios donde se les acepta en nombre del Libertad. Muchas veces camuflados, influyen calladamente en toma de

³⁸⁵ Soledad Falabella: *¿Qué será de Chile en el cielo?: Poema de Chile Gabriela Mistral*, Santiago de Chile, Editorial Lom, 2003, pp. 22-24.

³⁸⁶ Sergio Durán: *Ries cuando... op. cit.* p. 25.

decisiones llamando con suavidad a la cordura, a una suerte de sumisión para que el Régimen pueda decir con énfasis que en el país la libertad intelectual es un hecho. Los escritores del Régimen forman una cofradía que no tiene nombre ni forma, pero que ahí está. Se conocen y se reconocen. Algunos tienen la valentía, hay que decirlo- de defender sus ideas ante cualquiera, y ponderarlas. Son los menos. Lo más decimos, están disfrazados y sirven de “quinta columna” aprovechando la libertad de ideas que existe en ambientes artísticos. Sin embargo, se preocupan de escuchar, de saber lo que ocurre. De indagar en su propio beneficio y naturalmente, logran apartar de revistas, diarios, radios, y televisiones colaboracionistas a aquellos escritores francamente contrarios al Régimen. No dudamos que muchos de los escritores censurados por largo tiempo fueron víctimas de estos poderes fácticos de la Dictadura, que, es evidente, denunciaron ante los anónimos censuradores a aquellos a quienes con bajas y funestas razones, quisieron hacer a un lado de las lides literarias³⁸⁷.

No obstante, una de las instancias para legitimar personalidades del área intelectual adheridas al Régimen fue la concesión del Premio Nacional de Literatura³⁸⁸, y es precisamente en este ámbito, donde surgieron la mayor cantidad de polémicas. En 1974 fue concedido a Zaydy Zañartu³⁸⁹, escritor enmarcado dentro del modelo histórico costumbrista y de ideas nacionalistas cuyas obras más representativas son: *Desde el vivac* (1915) que incluye el Himno al regimiento Buin que lo haría conocido a principios de siglo y *La sombra del corregidor* (1927). A pesar de lo poco conocida de su obra, la polémica se centra en el jurado, dado que era la primera vez que la votación estaba intervenida por miembros no relacionados con el ámbito de la literatura como era el caso de un Contraalmirante que fue el presidente del jurado, y quien fue garante del Régimen en la votación al señalar la veta nacionalista del galardonado: “El almirante fue bien claro en precisar los motivos de la unanimidad. 1. Por su dilatada y fecunda actividad literaria durante 54 años. 2. Su perfil de chilenidad a través de sus obras como *La sombra del corregidor* y otras, que llegan a un total de 20 libros estéticos e históricos. 3. En mérito al rescate de los grandes valores nacionales y

³⁸⁷ Antonio Montero Abt: “Los escritores del Régimen” en *Análisis* (1984) VII, 77, p. 54.

³⁸⁸ El Premio Nacional de Literatura de Chile es creado por la Ley N° 7.368, bajo el gobierno de Juan Antonio del Ríos el 8 de noviembre de 1942, es un premio indivisible y una pensión vitalicia. El Premio fue modificado por medio de la Ley N° 17.595 de 1972, el cual se debe entregar cada dos años.

³⁸⁹ Zaydy Zañartu (1893-1983) fue un escritor cuya obra se enmarcó dentro del costumbrismo y la novela histórica. Trabajó en profundidad personajes de la Historia de Chile que exaltan los valores patrióticos. Entre sus obras más importantes se encuentran: *Desde el Vicac* (1915), *Sor Rosario* (1916), *Santiago Antiguo* (1919), *Llampo Brujo* (1933), *Chilecito, cuadros regionales* (1939), *Tomelonco: poema vulgar agrario*, (1968). En el ámbito de la memoria biográfica publicó *La sombra del corregidor* (1927), *Lastarria: el hombre solo* (1938) y *Javiera Carrera Patria* (1940), *Santiago: Calles viejas* (1934) que se publica como la verdadera historia de las calles de la ciudad. Algunos de sus textos poéticos aparecieron en la antología de poesía Selva Lírica (1917) en la que comparte con Gabriela Mistral. Recibe el Premio Nacional de Literatura en el año 1974. Para mayor información véase <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-articulo-3701.html#presentacion> [17-10-2014]

porque Sady Zañartu, a sus 82 años de edad, sigue en plena actividad artística”³⁹⁰. En 1976 será concedido a Arturo Aldunate Phillips³⁹¹, ingeniero civil, matemático, investigador y escritor de ensayos de divulgación científica. La prensa oficialista de la época justifica la premiación mediante una novedosa definición de literatura: “Hay literatura “pura” y la otra, la que crea directamente obras que subsisten por sí y se bastan a ellas y la que toma pie de la historia, de la ciencia [...] lo que el jurado distingue en la obra del escritor es la apertura a un género nuevo y original: el ensayo científico”³⁹². Sin embargo, para propio Ignacio Valente, uno de los más entusiastas intelectuales del Régimen, la obra de Phillips no tenía méritos suficientes en comparación con otros escritores que vivían en el país: “No objeto su estilo, ni bueno, ni malo, una prosa común y corriente de divulgación científica. Pero es triste que haya sido preferido por encima de los verdaderos escritores chilenos”³⁹³. En 1978 se vuelve a desacreditar el Premio, en esta ocasión se desata la polémica por la elección de Rodolfo Oroz Scheibe,³⁹⁴ catedrático de latín, de vasta trayectoria, su trabajo más representativo es el *Diccionario de la lengua castellana* (1973). En el ámbito literario escribió el ensayo estilístico *El Reino animal en las poesías de Gabriela Mistral* (1987). La controversia gira

³⁹⁰ Véase en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3701.html#presentacion> [19-10-2014]

³⁹¹ Arturo Aldunate Phillips (1905-1985) fue ingeniero civil, matemático, poeta y novelista. Como anécdota su primer libro publicado *Era una Sirena* (1921) recibió una dura reseña de Alone, uno de los críticos literarios más importantes de la literatura nacional, por lo que, mandó a retirar el poemario de las librerías para quemarlos en el jardín de su casa. Su obra está cruzada por su inclinación científica. Es un escritor que se autoasignó el papel de creador del ensayo científico en Chile. Entre sus trabajos más importantes destacamos *El problema de las utilidades y la crisis económica actual, ensayo*, (1934), *El problema de las utilidades y la crisis económica actual, ensayo* (1934), *Matemática y poesía, ensayo* (1940), *Al encuentro del hombre* (1953), *Albert Einstein, el hombre y el filósofo, biografía* (1956), *Quinta dimensión, ensayo* (1958), *Por las fronteras de la cibernética, ensayo* (1964), *Los robots no tienen a Dios en el corazón, ensayo* (1963) con el cual obtiene el Premio Atenea de la Universidad de Concepción; *Hombres, máquinas y estrellas* (1972), *El amenazante año 2000, futurología* (1975), *Los caballos azules, sobre astronomía y otras ciencias* (1978), *Luz, sombra de Dios, acto de fe de un científico* (1982). También escribió ensayos sobre otros escritores, entre los cuales destacamos: *El nuevo arte poético y Pablo Neruda, ensayo* (1936), *Federico García Lorca a través de Margarita Xirgú, ensayo* (1937), *Mi pequeña historia de Pablo Neruda* (1979). Obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1976. Para mayor información véase <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-558.html> [19-10-2014]

³⁹² Fernando Durán: “Premio para una nueva dimensión de literatura” en *El Mercurio* (1976) LXXVI, 26.899, p. 5.

³⁹³ Ignacio Valente: “El Pago de Chile” en *El Mercurio* (1980) CLIV, 48.654, p. E3.

³⁹⁴ Rodolfo Oroz Scheibe (1895-1997) fue profesor de Latín, Inglés, Gramática y Lingüística. Estudió pedagogía en la Universidad de Leipzig, Alemania. Fue director del Instituto Pedagógico de Santiago (1933-1944), y en 1944 fundó el Instituto de Filología de Chile. Entre sus trabajos se cuentan más de 200 publicaciones entre libros, folletos y artículos, entre los que destacamos: *Antología latina* (1927, Leipzig, Alemania), *El castellano de nuestros deportistas (football-balompié)* (1927), *Diccionario español-inglés, inglés-español* (1928), *Diccionario de la lengua castellana*, editado entre los años 1943, 1954, 1973; *Teorías y cursividades relativas al origen del lenguaje* (1930); *Gramática latina* (1932), *Ejercicios latinos para cursos de humanidades y universitarios* (1932), *El uso metafórico de nombres de animales en el lenguaje familiar* (1932); *El elemento afectivo en el lenguaje chileno* (1933), *Prefijos y seudofijos en el español de Chile* (1953), *Don Marcelino Menéndez Pelayo y la poesía latina* (1957), *Los chilenismos de José Martí* (1959), *Andrés Bello: Imitador de las Bucólicas de Virgilio* (1959), *La Lengua castellana en Chile* (1966), *Los animales en la poesía de Gabriela Mistral* (1987) y *Estudios Mistralianos* (2000). Obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1978. Para mayor información véase <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3692.html> [15-10-2014]

en torno a la profesión del autor, si bien está ligada a las letras y es reconocido su aporte a filología latina, competía con la destacada narradora María Luisa Bombal³⁹⁵. Consciente de la polémica el catedrático Oroz en una entrevista señaló: “Yo no busqué el Premio y si hubiera sido jurado votaba por María Luisa Bombal”³⁹⁶. Campos Menéndez, uno de los jurados que reconoció que tuvo influencias, reveló su distancia con la escritora, a la que trató peyorativamente en una entrevista: “María Luisa Bombal era borracha, y ya no escribía”³⁹⁷. Por el contrario, el reconocido escritor y ensayista Roque Esteban Scarpa, al ser consultado, señaló: “Desde 1964, he pensado y sostenido el nombre de María Luisa Bombal, porque la calidad de su obra se impone sobre cualquier otro registro”³⁹⁸. Por su parte, el Presidente de la SECH (Sociedad de Escritores de Chile) Luis Sánchez Latorre realizó fuertes descargos: “El Premio es un patrimonio nacional creado para los escritores a través del Parlamento y del Ejecutivo, que debe ser administrado con suma precaución por el Estado: no debe tentar a los gobiernos para usarlo como un estímulo a sus adeptos”³⁹⁹. Podemos establecer que el Premio Nacional de Literatura perdía legitimidad dentro de los escritores, no se cuestionaba la intachable labor docente del profesor Oroz, sino la ausencia de un narrador o poeta como ganador, además se cuestionaba la evidente intervención del Régimen por medio de militares en el jurado. Los Premios otorgados a Zañartu, Phillips y Oroz evidenciaron que la mayoría de los escritores nacionales que siguieron viviendo en Chile luego del Golpe no se adhirieron al Régimen, por lo que era casi imposible elegir a novelistas o poetas de calidad contrastada. Sin embargo, en 1984 se entrega el galardón a Braulio Arenas, uno de los poetas de mayor mérito literario que

³⁹⁵ María Luisa Bombal (1910-1980) fue una de las más destacadas novelistas nacionales, que tuvo contacto con las vanguardias en París. Su obra posee un estilo de tinte surrealista, la cual ha sido revalorada por una rica lectura de género. Sus novelas más representativas son *La última Niebla* (1935), *La Amortajada* (1938), *El Árbol* (1939), *Las islas nuevas* (1939), *Mar, cielo y tierra* (1940), *La historia de María Griselda* (1946), *House of mist* (1947), traducida al español en el año 2012 por Ediciones UC. Paramount Pictures compró los derechos de esta novela pero hasta ahora no ha sido filmada. En 2012 el director de cine Marcelo Ferrari presentó la película *Bombal* que narra la vida de la escritora. Para profundizar en su obra véase Marjorie Agosín: *Las desterradas del paraíso. Protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal*. New York: Senda Nueva de Ediciones, 1983; Marjorie Agosín/ Elena Gascón-Vera/ Joy Renjilian-Burgy (Hrsg.): *María Luisa Bombal. Apreciaciones críticas*. Tempe (Arizona): Bilingual Press, 1987; Lucía Guerra-Cunningham: *La narrativa de María Luisa Bombal: Una visión de la existencia femenina*. Madrid: Playor, 1980, o Susana Munich: *Casa de hacienda, carpa de circo: María Luisa Bombal, Violeta Parra*, Santiago de Chile, Lom, 2006.

³⁹⁶ Hugo Donoso: “No quiero polemizar, pero...” en *Ercilla* (1978) XLV, 2.249, pp. 40-41.

³⁹⁷ Javier García: “El ahijado literario...” *loc. cit.* p. 24.

³⁹⁸ Editorial: “El Premio que no fue” en *El Mercurio* (1991) XCI, 33.542, p. 9.

³⁹⁹ Editorial: “Premio Nacional de Literatura: ¿Un Apagón Cultural?” en *Qué Pasa* (1978) VIII, 91, p. 7.

habían quedado en Chile, el cual había sido uno de los fundadores del grupo surrealista *La Mandrágora*. Su adhesión al Régimen se evidencia en la publicación del poema *Así es Chile* donde expresa su repudio al gobierno de Allende: “Era la angustia por doquier,/ era el hampón y era el terror / el tribunal al que se dio/ falsa etiqueta popular [...] Chile es así:/ no tiene nada que ocultar,/ aquí no hay Muro de Berlín”. El poema le trajo el distanciamiento de la mayoría de los escritores chilenos, además recibió fuertes críticas de Enrique Lihn⁴⁰⁰. Incluso Gonzalo Rojas, con quien había compartido un tiempo en el grupo surrealista señaló: “Dios pronto le dé ese Premio/ Nacional a Braulio y el de Estocolmo si es posible/ para que acabe de una vez/ con su rencor de payaso pobre”⁴⁰¹. Pero quizás uno de los premios más polémicos es el entregado el año 1986 a Enrique Campos Menéndez, quien era asesor cultural de Augusto Pinochet (1973-1986) y en ese momento el Embajador de Chile en España, quien competía con un consagrado José Donoso. El escritor Jorge Edwards se refiere al problema de la impunidad del localismo que predomina en la entrega del Premio Nacional y hace uso de la ironía con lo sucedido con el polémico galardón: “El mundo sólo sabe que Donoso compitió contra un desconocido y fue despojado de su triunfo por obra de las autoridades lugareñas. El ganador consiguió un diploma, algún dinero, y, fuera de nuestras fronteras, una considerable dosis de ridículo”⁴⁰². Sin embargo, Donoso recibirá el Premio Nacional en 1990, el año de la vuelta a la democracia. También existirán escritores de adhesión tensionada, como el caso del escritor Enrique Lafourcade, que publica *Salvador Allende* (1973), novela biográfica del ex-presidente cuya recepción tuvo un claro filtro ideológico, tanto en Chile como en el extranjero. Para el Régimen fue un gesto de apoyo proveniente de un intelectual conocido, por lo que la obra fue recibida con mucho entusiasmo, en el Prólogo se reafirma la posición del escritor⁴⁰³:

⁴⁰⁰ Enrique Lihn en “Braulio Arenas: El escritor que debiera sobrevivir” en *Apsi* (1988) XIII, 5.) efectúa un furibundo ataque al compromiso de Arenas con el Régimen, y cuestiona su valor escritural: “El reinado del capitán general merece la irrealdad, a pesar de su aplastante peso nocturno. Irreal será, también, el himno de Braulio Arenas al generalato y hasta el Premio Nacional de Literatura que la capitanía le otorgó sólo en 1984, segura de que Arenas no dejaría oportunidad -así ocurrió- de escribir horrores contra el 'comunismo' y primores de la dictadura [...] No desapareció, sin embargo, el escritor que debiera sobrevivir, porque es real y hasta cierta su-realeza”. (pp.49-50).

⁴⁰¹ Roberto Careaga: “Rescatan a Braulio Arenas, el surrealista al que los escritores le quitaron el saludo” en *La Tercera* (2012) VXII, 22.553, p. 62.

⁴⁰² Jorge Edwards: “Las interconexiones” en *El Mercurio* (1986) LXXXVI, 30.864, p. 3.

⁴⁰³ El Editorial de *El Mercurio* en “Libros Reveladores: El Allende de Lafourcade” (*El Mercurio*, 1974, LXXIV, 27.228.) se refiere a la dispar acogida de la novela de Lafourcade: “El libro tuvo gran éxito en Buenos Aires, pero en

No es otra cosa este libro: el intento de desmitificar un proceso y de proponer como inválidas la tesis de los apóstoles negros del terrorismo revolucionario. Pero, es probable también que ayude a repensar nuestra historia. Cada cierto tiempo hemos sido capaces de detener la horda. Es con estos materiales del presente que vamos a construir para nuestro un Urgente Porvenir⁴⁰⁴.

No obstante, pasado el tiempo, constató las faltas de libertades del Régimen, y su adhesión disminuye hasta un cambio de posición que se ve reflejado en la publicación de *El Gran Taimado* (1984), novela crítica de los crímenes de la Dictadura, cuyo personaje principal era el General Bachelet, como el alter ego de Pinochet. La edición fue intervenida el día de su lanzamiento, fueron decomisados los libros a los asistentes del evento, y destruidas las máquinas que lo imprimieron en la editorial. Lafourcade a través de gestiones con la Embajada de Argentina se asiló por dos semanas en Buenos Aires⁴⁰⁵. En su relanzamiento en el 2005 Lafourcade señaló: “*El gran taimado* fue un grito. De alguna manera me estaba ahogando en ese entender no entendiendo. La copia feliz del Edén (Chile) estallaba en llamas. Lo demás era muerte y sólo muerte, no sólo a las cinco de la tarde, sino a toda hora”⁴⁰⁶.

Pero sin lugar a dudas, una de las figuras más gravitantes en el mundo literario nacional de la época fue el sacerdote Opus Dei, José Miguel Ibáñez Langlois, que utilizó el seudónimo de Ignacio Valente, quien desarrolló la crítica literaria desde el suplemento *Artes y Letras* perteneciente a *El Mercurio*. Dentro de su línea ideológica desplegó una fuerte lucha contra la izquierda: “El

México los 10.000 volúmenes enviados se han vendido mal (hago juicios severos, con nombres y apellidos, contra la GAP, los miristas, los socialistas. Esto causó furor entre los asilados políticos) Y en Venezuela se organizó un verdadero boicoteo contra Lafourcade. Ahora el polémico libro llega a Chile y el polémico autor espera paciente la reacción de los lectores” (p. 4).

⁴⁰⁴ *Ibíd*, p. 4.

⁴⁰⁵ Francisco Vejar en “El Gran taimado” (*La Nación* (2005) LXXXVIII, 29.153.) entrevista a Enrique, en el relanzamiento del libro en el año 2005, quien describe con detalle la censura, y la forma brutal en que procedió el Régimen contra él y como no alcanzó a circular dentro del país: “Mis editores (Bruguera) me instalaron a firmar libros. Me los arrebatában. ¿Una hora? ¿Algo más? La modesta edición desapareció esa tarde. Caía la noche. Me llevaron escoltado a mi casa nobles amigos. Mi editor, Hugo Galleguillos, me informó del asalto a la imprenta y a las bodegas de Bruguera, de cómo habían destruido matrices y ejemplares que iban a las librerías. [...] Ovalle Quiroz me llevó al Consulado de la Embajada Argentina. Hicimos contacto con el ministro consejero de esta embajada y gran amigo, Raúl Estrada Oyuela. Su esposa, la escritora Leticia Vigil, nos apoyó. Me llevaron del consulado, en caravana de autos diplomáticos a la residencia del embajador gaucho Álvarez de Toledo, en calidad de “huésped del Gobierno argentino”. Con prohibición de asomarme a las ventanas y de pasearme por sus hermosos jardines. Yo creo que dramatizaban un poco el asunto. Tampoco podía recibir visitas. Aunque hubo hermosos gestos solidarios de escritores y amigos. A Pudahuel me llevaron en auto de la embajada, con custodia policial. Allí había periodistas y escritores. Se portaron como buenos amigos. En Buenos Aires estuve quince días, algo más, custodiado por una guardia de intelectuales encabezados por Agustín Pérez Pardella, enorme y noble amigo -ido ya- quien me instaló en una casa “secreta” según él, en pleno barrio de Carlitos Gardel, a cien metros del departamento donde él vivía. Hubo resonancias exageradas de parte de prensa, radio y televisión. Saludos fraternos de Ernesto Sábato, del propio Jorge Luis Borges” (p. 25).

⁴⁰⁶ *Ibíd*, p. 25.

marxismo es el odio elevado a categoría mística y que la teología de la liberación es un tipo de marxismo contemporáneo [...] y es una nueva y la más terrible violencia hecha a la fe católica”. En el ámbito literario su crítica no deja indiferente a los escritores, independientemente de su adhesión a la cultura autoritaria su labor es reconocida por algunos poetas como Raúl Zurita quien en una entrevista se refiere a la importancia de la crítica literaria de Valente:

Fue el mejor crítico de poesía que ha tenido Chile. Él tenía, como crítico, algunos rasgos que son bastante comunes en las élites intelectuales de derecha: una cierta insolencia, un desparpajo individual que cuando lo llevaba al límite generalmente acertaba. Es alguien a quien yo quiero y que fue bastante importante, cuando lo tenía todo en contra, en el transcurso de mi vida [...] En la dictadura sus críticas elogiosas contribuyeron a que muchos que no podían regresar a Chile lo pudieran hacer como fue el caso del poeta Gonzalo Rojas. En fin yo le debo mucho y me alegra poder decirlo⁴⁰⁷.

Hay que precisar que las columnas de Valente a la obra de Zurita específicamente sobre el poemario *Purgatorio* (1979), lo posicionó como el poeta que sigue a Neruda y Parra en la tradición de la lírica chilena. Hecho controversial para la izquierda chilena dada la militancia del poeta; puesto que este sector político había sido diezmado por la represión, lo cual trajo como efecto cierto reduccionismo dentro de las filas contestatarias al Régimen que tendió a uniformar el discurso de oposición, y en definitiva no se comprendió el carácter universal de la obra de Zurita. Por ejemplo: otro poeta, Juan Luis Martínez, se mantiene al margen de las discusiones panfletarias, en una entrevista en 1993 se refiere a labor del crítico: “Valente comentó mi libro años más tarde; no me trató tan bien como a Zurita [...] pero yo sigo pensando que Valente ha puesto conflicto en la escena; sin él habría un verdadero desierto en nuestra literatura”⁴⁰⁸. Por su parte, el poeta Enrique Lihn, uno de los principales poetas que residían en Chile, se refiere a Valente como un ideólogo de ultra derecha, en el poder y a su papel en el pequeño mundo literario del país:

Todo el mundo lee *El Mercurio*. Forma parte de nuestro inconsciente. Los escritores, cuando publicamos un libro en estos páramos, buscamos automáticamente una mención de esa empresa en las páginas de Artes y Letras. La vida literaria es insegura, vacilante y no está hecha sólo de autenticidades; nadie escribe sólo para sí mismo y sus amigos que lo entienden. Por lo demás Valente no es ningún emborronador del montón. Produce un efecto de la autoridad; irradia un sentimiento de ilimitada confianza en sí mismo. Tiene el poder de contribuir seriamente a la marginalidad de tal o cual escritor. Los escritores marginales son

⁴⁰⁷ Robert Neustadt: *Cada día: La Creación de un Arte Social*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 83.

⁴⁰⁸ Juan Luis Martínez: *Poemas del Otro*, Santiago de Chile, Ediciones UDP, 2003, p. 98.

comparables a esos políticos desplazados de los que habla Pinochet⁴⁰⁹.

En el argumento de Lihn hacia Valente se evidencia una crítica institucional, puesto que la ejercitación de la crítica literaria del sacerdote desde *El Mercurio* representaba el establecimiento de canon. Es por ello que en el frágil mundo literario Valente adquirió una figuración que se amplificó; en efecto, no existe investigación literaria de la época que no cite sus columnas, lo que explica el exiguo mundo literario oficial de la época y la importancia de su trabajo literario. Quizás uno de los principales reproches hacia Valente tiene relación con su tendencia a privilegiar a autores situados dentro de una coordenada religiosa⁴¹⁰.

Paralelamente en el llamado campo no oficial se da un fenómeno paradójico: por un lado hay una gran proliferación de expresión cultural por medio de boletines, hojas sueltas (tipo panfleto) periódicos y revistas culturales. El profesor Horacio Eloy investiga la diversidad de este tipo de publicaciones, señalando: “Son obras difundidas con grandes dificultades, circularon de mano en mano a través de lecturas en peñas, locales sindicales, estudiantiles, bares, manifestaciones políticas, teatros y ferias artesanales”⁴¹¹. Y por otro lado, lo precario de la difusión y el volumen de ejemplares era tan exiguo que no conseguían hacer frente al mercado oficial. Se puede establecer que hasta hoy el estudio de la producción de revistas literarias de la época dictatorial es un territorio poco explorado dada la intermitencia de las publicaciones, y la precaria tradición del estudio de revistas dentro de la crítica literaria chilena. Sin embargo, El DIBAM (Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos) a través de su Portal de la memoria ha hecho un gran esfuerzo en la recuperación de revistas y boletines de la época militar⁴¹².

Como conclusión podríamos establecer que la cultura oficial aunque poseía todo el aparato constitucional que le permitía controlar y regular los medios masivos fue incapaz de levantar un movimiento artístico que siguiera explícitamente los ideales del Régimen militar. La profesora

⁴⁰⁹ Enrique Lihn: “El estructuralismo de Ignacio Valente” en *Revista Pluma y Pincel* (1983), II, 52, pp. 50-55.

⁴¹⁰ Alejandra Ochoa: “Valoración de la Literatura Chilena en el discurso crítico de Omer Emeth e Ignacio Valente” en *Revista Chilena de Literatura* (2001) XXXI, 59, pp. 123-138.

⁴¹¹ Horacio, Eloy: “Revistas y Publicaciones literarias durante la dictadura 1973-1990” en *Simpson* (2000) VII, 17, p. 2.

⁴¹² Véase [http://www.memoriachilena.cl/temas/index.aspx?ut=revistasypublicacionesliterarias\(1973-1990\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.aspx?ut=revistasypublicacionesliterarias(1973-1990)) [12-12-2009]

Soledad Bianchi señala: “Salvo excepciones aisladas, nunca pudo hablarse en Chile, de una literatura, de una música o un teatro que encomiara y fuera sumiso a la dictadura, a diferencia del arte nazi, fascista o súbdito del franquismo o stalinismo”⁴¹³. La promoción de nuevos autores nacionales fue precaria debido a la intervención de las casas editoriales. La mayoría de los escritores residentes en Chile no abrazó la Dictadura, algunos prefirieron un autoexilio voluntario y los que simpatizaron en un inicio se fueron quedando en el silencio. Se podría establecer que la élite no se constituyó como referente debido a la tensión que produjo por la omisión de los derechos humanos en el espacio público, territorio liquidado como zona de discusión social. Al mismo tiempo, la producción literaria de la élite cultural del Régimen se desarticuló por el propio modelo de mercado que impuso la cultura autoritaria, en efecto, quedó obsoleta bajo la hegemonía de los productos extranjeros.

Por otro lado, establecemos que la principal transformación cultural es la articulación del mercado como el gran referente cultural, la llamada *revolución silenciosa* que implica la sobreexposición del país para los capitales extranjeros, con el objetivo de la modernización técnica del Estado. El auge de la televisión en los ochenta transformará radicalmente el imaginario social. Como un ejemplo los medios oficiales de la Dictadura promocionaban como precandidato a la presidencia de la República (primera elección democrática después de diecinueve años) al animador de televisión Mario Kreutzberger, más conocido como Don Francisco. Clara evidencia de las profundas transformaciones experimentadas en el campo de representaciones que se complejiza, dado que ubica en una relación de yuxtaposición los referentes culturales nacionales, los medios masivos, la precaria producción y difusión de los escritores nacionales (sean del Régimen o de la oposición) y la producción literaria internacional que llega a Chile donde todo transita y se condiciona desde parámetros de mercado. Quizás el principal referente chileno que circula en el mercado cultural de los últimos treinta años en Chile es el propio Augusto Pinochet, como figura, como lugar común, como modelo, como trauma, como objeto investigativo, como objeto literario,

⁴¹³ Soledad Bianchi: “Una suma necesaria (Literatura chilena y cambio 1973 -1990)” en *Revista Chilena de Literatura* (1990) XX, 36, p. 52.

como ausencia de diálogo, como ficción, como literatura, en definitiva como patrimonio cultural insufrible de la Historia de Chile.

II.2. Mapa estético o *Desolación* de la poesía contemporánea en tiempos de Dictadura

II.2.1. Coordenadas de exilio: Un corpus disperso

El primer hecho sintomático tiene que ver con la fragmentación que produce la dictadura militar al dividir la literatura en dos: la de adentro y la de afuera o en otras palabras, la de insilio y la del exilio. Adentro, se produce un vuelco desde una creación mayoritariamente comprometida con la realidad social, a una poesía que se interioriza y se despliega como crónica, testimonio, memoria. La situación de represión obliga a las ediciones artesanales y las representaciones orales. Las primeras manifestaciones son de dolor, angustia, rabia, deseos de recobrar el paraíso perdido, poemas de batalla con mayor o menor carga simbólica, dependiendo de la experiencia, la madurez o la profesionalización del poeta. Los escritores se fijan al trauma histórico: los discursos son nostálgicos o recriminatorios, panfletarios o denunciadores⁴¹⁴.

Naín Nómez

El Golpe militar a través del exilio actuó como un *big-bang* en el plano de la producción y difusión de la literatura chilena, cuyo efecto inmediato fue la diseminación de *la generación del sesenta* que venía configurándose como un grupo emergente⁴¹⁵. La profesora Soledad Bianchi, cuyo trabajo de construcción de un mapa poético en los años de Dictadura es imprescindible, pues registra a los poetas bajo el nombre de *generación dispersa*⁴¹⁶. La fractura de esta generación será compartida por el naufragio de los nuevos poetas que comienzan a publicar en el Chile de los ochenta. De esta manera, el exilio se instala como territorio común donde transitan las obras de los poetas exiliados, independientemente de la generación, y del proyecto estético, junto a la escritura de los poetas que residen en Chile, los llamados poetas del *insilio*⁴¹⁷, término acuñado por Naín Nómez que residirá durante algunos años en Canadá.

Establecer un mapa de las nuevas coordenadas poéticas es una ardua tarea dado el

⁴¹⁴ Naín Nómez: "Censura y autocensura en la poesía chilena entre 1973 y 1989" en revista *Escritural* (2012) III, 5, pp. 7-8.

⁴¹⁵ Tomás, Harris en "Desarrollo de la poesía chilena 1960 (1973) 1980, (Una Introducción)" (revista *Mapocho* (2002) XXXIX, 51) rastrea la producción poética de los escritores que comenzaban a publicar en los sesenta bajo el alero de talleres y revistas de las universidades estatales, cuyos proyectos escriturales se ven interrumpidos en Chile por el Golpe militar y posterior exilio, acontecimientos que no logran silenciar a una generación que en su mayoría publica en el destierro: "La generación del 60, al producirse el Golpe Militar, está en pleno proceso de transformación, este proceso es visible en libros antológicos como *Vida* de Gonzalo Millán, publicado en 1984 y que contiene textos de 1968 a 1982, *Arte de Morir* de Oscar Hann (1977), *El puente oculto* (1966-1980) de Waldo Rojas, *El Fuego va borrando* de Naín Nómez, con textos de entre 1964 a 1968, *Desandar lo andado* de Manuel Silva Acevedo (1988), con textos de entre 1976 a 1986, entre otros, proceso que se ve a la vez fracturado, ensanchado por los sucesos sociohistóricos." (pp. 41-47).

⁴¹⁶ Soledad Bianchi: *Entre la lluvia y el arco iris (Antología de jóvenes poetas chilenos)*, Barcelona-Rotterdam, Ediciones del Instituto para el nuevo Chile; 1983, pp. 6-25.

⁴¹⁷ Naín Nómez: "Censura..." *loc. cit.* pp. 7-8.

desplazamiento de los escritores, en efecto se estima que más de noventa escritores salieron del país⁴¹⁸, cuyo destino geográfico incluiría más de 37 países, algunos de los cuales volverían antes del fin de la Dictadura. No pretendemos ahondar en los proyectos poéticos individuales del exilio, sólo registraremos las iniciativas que permitieron la difusión de la literatura chilena en el exterior a través de la presencia de revistas, pequeñas editoriales, y antologías. Las revistas constituyeron grandes plataformas para la promoción y difusión de los escritores chilenos configurando un mapa sin fronteras puesto que se incorporan poetas del exilio y poetas residentes en Chile. Para ejemplificar tomaremos el caso de tres revistas de exilio: *Literatura Chilena de Exilio*, *Araucaria* y *Lar. Literatura chilena de exilio* (1977-1985) fue fundada por David Valjalo en Estados Unidos y reeditada como *Literatura Chilena, Creación y Crítica* en España (1981), su línea editorial se enmarcó dentro de un formato exclusivamente literario. Bajo esta premisa sirvió de difusión para los escritores e intelectuales chilenos exiliados. Destacan la presencia de Gabriel García Márquez como colaborador en el directorio, y un grupo de importantes investigadores del área de literatura chilena como Fernando Alegría, Jaime Concha y Nelson Osorio. El espíritu de la revista queda reflejado en el Editorial del primer número:

Como consecuencia de las medidas tomadas por la dictadura se ha producido un vasto éxodo de investigadores y escritores chilenos que les ofrecen garantías de libertad. [...] Creemos en la necesidad de vincular estrechamente los intelectuales chilenos y promover sus trabajos de investigación y creación y darles la amplia difusión que se merecen⁴¹⁹.

La revista *Araucaria* (1978-1989) representa fehacientemente la diáspora en que se encontraban los escritores e intelectuales chilenos. Para el día de su fundación en Roma, Volodia Teitelboim viajó de Moscú, el poeta Omar Lara de Bucarest, el crítico Hernán Loyola de Hungría, el profesor y poeta Sergio Muñoz Riveros de Holanda, el periodista Carlos Orellana de Francia. Solamente en Italia vivían el dibujante y diseñador Agustín Olavarria y Héctor Pinochet (que en esos años era conocido como José Ramírez pues le incomodaba su apellido que aludía al dictador chileno). Hay que precisar que sólo la fundación se hizo en Roma, pues la unidad de redacción

⁴¹⁸ Estudio realizado por el Comité Pro-Retorno de Exiliados Chilenos, cuya mayoría de sus miembros pertenecía a la izquierda, véase en <http://dev.b2.cl/cibernetica/index.php/noticias/literatura/noticias-literatura-2006/15> [12-11-2009]

⁴¹⁹ Editorial: “La Revista Literaria de Exilios” en *Revista Chilena de Exilio* (1977) I, 1, p. 2.

estuvo en París y el equipo de edición en Madrid. En su origen la revista estuvo relacionada con el partido comunista, sin embargo su línea editorial se definió como revista de corte cultural nacida como respuesta al apagón cultural:

Araucaria anhela convertirse en una expresión exigente y unificadora de la intelectualidad chilena avanzada que vive dentro y fuera de las fronteras. No sólo se tratarán cuestiones relativas a la literatura y al arte sino a todas las áreas de la sociedad, de la ideología del saber. La iniciativa corresponde a gente de una clara línea antifacista. Como punto de reunión busca la convergencia de todos los que conciben la cultura chilena como incompatible con el oscurantismo de la Junta [...] Frente al apagón cultural, corresponde encender todas las luces. Araucaria prende hoy su linterna viajera⁴²⁰.

Araucaria se transformó en la revista de exilio de mayor duración, convocó a la gran mayoría de los escritores chilenos exiliados, e integró a los escritores que realizaban sus primeras publicaciones dentro del país, y sus suscripciones llegaron a más de 37 países. Como colaboradores internacionales participaron destacados escritores latinoamericanos como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Ernesto Sábato, Mario Benedetti y Eduardo Galeano.

Por su parte *Lar* (Madrid 1981-1983, Concepción 1984-1986) quizás fue una de las revistas que mejor representó el exilio como desplazamiento, fundada en Madrid por el poeta Omar Lara que había participado en la revista *Trilce*⁴²¹ y en la revista *Araucaria*. A diferencia de las otras publicaciones, su contenido fue completamente lírico. Proporcionó amplia difusión a los poetas exiliados y a los poetas emergentes residentes en Chile, dedicando dos números completos de tres publicados en España para cubrir los encuentros de poetas chilenos en Rotterdam en 1983 y 1984. En 1984 Omar Lara retornó a Chile y la revista siguió publicándose, esta vez, incorporó a poetas de provincia que habían estado relegados por la Dictadura.

Rastrear las coordenadas poéticas en el ámbito de las revistas del exilio abre nuevos campos para el conocimiento literario. Carlos Orellana, uno de los fundadores de la revista *Araucaria*, se refiere a la ausencia investigativa de la gran cantidad de revistas nacidas en el exilio y que se perdieron en el olvido: “*Araucaria* es solo una muestra del exilio que superan el centenar, aunque

⁴²⁰ Editorial: “Primer número” en *Araucaria* (1978) I, 1, pp. 4-7.

⁴²¹ *Trilce* es una de las revistas literarias más importantes de la historia de la literatura nacional, fundada por los poetas Omar Lara y Carlos Cortínez en 1964, en Valdivia, bajo el alero de la Universidad Austral. Véase en <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=revistasypublicacionestrilce> [8-02-2010]

por falta de estudios específicos la cifra no se conoce con exactitud. La mayoría tuvo corta vida, pero no son pocas las que duraron largos años. Sin embargo, por razones obvias, la presencia mayor es de las revistas de carácter político⁴²². Sin embargo, a pesar de lo dispersa de la información y de la gran cantidad de revistas que desaparecieron, el Comité Pro-Retorno de Exiliados Chilenos⁴²³, formado por las profesoras Estela Aguirre Argomedo, Carmen Correa Silva y Sonia Chamorro Martínez, catalogaron un centenar de obras de creadores chilenos del exilio que se pueden encontrar en *Bibliografía chilena de obras en el exilio* (1986), catálogo que fue ampliado con la vuelta de la democracia, y cuyo contenido actual es de 1068 obras que pueden ser visitadas en la página web dedicada al exilio chileno⁴²⁴.

A la valiosa investigación del Comité Pro-Retorno de Exiliados Chilenos hay que agregar la labor realizada por la Fundación Salvador Allende y El Ministerio de RR.EE. que recibió el aporte de libros chilenos desde las embajadas de Francia, Suecia, Holanda, Dinamarca, Holanda, Suiza, México y Venezuela. Como resultado se formó la Biblioteca del Reencuentro de la Biblioteca Nacional.

Otra plataforma fundamental para la difusión de la literatura chilena en el exilio fue la creación de editoriales en el extranjero. La mayoría nacieron frente a la necesidad de difusión de los escritores nacionales. De acuerdo a la investigación bibliográfica del Comité Pro-Retorno y los datos obtenidos por la Biblioteca del Reencuentro de la Biblioteca Nacional se estima la presencia de veinticinco editoriales, aunque se debe aclarar que la mayoría estaban asociadas a las revistas o proyectos personales de efímera existencia. Para ejemplificar, existe el caso particular de *Ediciones Grillo M* en París, que sólo publicó libros de poesía impresos en forma artesanal por Gustavo Mujica, poeta conocido como el Grillo⁴²⁵.

Una de las editoriales chilenas más importantes fue *Ediciones Cordillera* en Ottawa Canadá,

⁴²² Carlos Orellana: *Araucaria de Chile: Índice general (1978–1989)*, Santiago de Chile, Editorial Litoral, 1994, pp. 10-11.

⁴²³ Véase en <http://retornadosdelexilio.galeon.com/index.html> [15-12-2009]

⁴²⁴ Véase el catálogo completo en <http://www.abacq.net/imaginaria/frame7.htm> [12-03-2010]

⁴²⁵ Véase en <http://chile.exilio.free.fr/chap03c.htm> [13-03-2010]

fundada en (1977) por un grupo de poetas entre los cuales estaban los poetas Gonzalo Millán,⁴²⁶ Naín Nómez y Jorge Etcheverry⁴²⁷. Uno de sus méritos fue la publicación bilingüe de varios de sus libros, con lo que se facilitó el intercambio con el medio cultural de acogida. La Editorial publicó un total diecinueve libros de poesía cuyas obras más representativas son *La ciudad* (1979) y *Vida* (1984) de Gonzalo Millán; *Historia del Reino Vigilado* (1981) y la *Antología bilingüe de Poesía y cuento: Literatura Chilena en Canadá* (1982) de Naín Nómez, y *El evacionista /The Escape artist*, edición bilingüe (1986) de Jorge Etcheverry.

En España las editoriales más importantes fueron *Litoral* que se enmarcó en una línea política y *Ediciones Michay* creada bajo el alero de la revista *Araucaria* que publicó a algunos poetas que estaban en el exilio⁴²⁸. La presencia de revistas y pequeñas editoriales fueron estableciendo un nuevo panorama literario del exilio, realidad que con el tiempo propició la elaboración de las más diversas antologías, espacios que se articularon desde la denuncia al Régimen militar, lo que tuvo como consecuencia la construcción de un corpus poético chileno que también consideró a los poetas emergentes residentes en Chile. En un principio las antologías de poesía chilena publicadas en el exilio tomaron ribetes políticos como en el caso *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo* (1976) realizada por el poeta Sergio Macías en Berlín, cuyo enfoque se explica por la urgencia de un mensaje testimonial y de resistencia a la Dictadura. En la edición se incluirán poemas de Pablo Neruda y Víctor Jara, figuras emblemáticas para la izquierda chilena:

⁴²⁶ Gonzalo Millán Arrate (1947-2006) fue poeta, profesor y traductor, y una de las figuras más connotadas de la denominada *generación del sesenta*. Luego del Golpe de Estado inicia un exilio por varios países hasta asentarse en Canadá, donde obtuvo el Master en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de New Brunswick y fundó junto con otros chilenos la editorial Cordillera. En Chile fundó y dirigió la revista de poesía *El Espíritu del Valle*. Entre sus obras destacamos *La ciudad* (1979, 1994, 2007), *Vida* (1984), *Seudónimos de la muerte* (1984), *Virus* (1987), *Dragón que se muerde la cola* (1987), *5 poemas eróticos* (1990), *Strange houses* (1991), *Trece lunas* (1997), *Claroscuro* (2002), *Autorretrato de memoria* (2005), *Veneno de escorpión azul*. *Diario de vida y de muerte* (2007), *Gabinete de papel* (2008) y *La poesía no es personal*, libro armado con respuestas que dio Millán en diversas entrevistas (Alquimia Ediciones, 2012). Para mayor información véase en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3442.html> [13-12-2014]

⁴²⁷ Jorge Etcheverry Arcaya (1945-) es poeta, y profesor de literatura, formó parte de la Escuela de Santiago y del Grupo América, agrupaciones poéticas de la segunda mitad de los sesenta, la primera de tendencia *neovanguardista*. Se exilió en Canadá, donde junto a otros poetas fundó la Editorial Cordillera. Entre sus libros de poesía destacamos *The Escape Artist/El Evacionista* (1981), *La Calle, Sin Fronteras* (1986), *Tánger* (1997), *A vuelo de pájaro: Antología personal* (1998). Su obra ha sido ampliamente difundida en Quebec. Para mayor información véase en <http://www.escritores.cl/libros/hablativo/bio.htm> [13-12-2014]

⁴²⁸ Entre los libros publicados por Editorial Litoral destacamos: *La Luz Entre las Sombras* (1980) de Jorge Montes; *Neruda*, (1984) de Volodia Teitelboim; *Dawson* (1984) de Sergio Vuskovic, *Actas del Alto Bío Bío* (1986) de Patricio Manns, *Inevitable Universo* (1985) de Agustín Olavarría, y *Mar de Fondo* (1986) de Sergio Munoz.

No nos vamos a referir a la época romántica, ni a los barrocos, ni a los surrealistas, ni al papel importante que correspondió a los poetas del hondo sentido social como integrantes de la generación del 38; ni lo que buscaron para impresionar al lector los poetas del 50; ni lo que pretenden como razón poética los del 60; ni lo que han roto y forjado con nuevas concepciones los del 70. No vamos a ocuparnos, pues, ni de lo romántico, ni de lo épico y descriptivo, ni del antipoema, ni del verso lírico, ni del canto intimista, ni de movimientos exterioristas para comprender la fenomenología poética chilena. Solamente mostramos textos que nacen de circunstancias críticas, de la presión de lo real. [...] Los creadores pertenecen a diferentes épocas de nacimiento y desarrollo poético, pero están vinculados a un mismo problema político, a una misma tragedia⁴²⁹.

Otras antologías que van en la misma línea de oposición militar son: *Chile: poesía de la resistencia y del exilio* (Bucarest, 1976) de Juan Armando Epple⁴³⁰ y Omar Lara⁴³¹; y *Chile en Todas partes, Los Escritores Chilenos Exiliados Rinden Homenaje a Allende* (México 1983). Pero pasado un tiempo el carácter frontal de protesta al Régimen de las antologías disminuye. En este ámbito se destaca el trabajo de la profesora Soledad Bianchi en *Entre la lluvia y el Arco Iris* (1983), antología que se constituirá en un referente fundamental para la investigación de las coordenadas poéticas del exilio. Bianchi desarrolla una rigurosa investigación, en que distingue entre autores que realizaron un trabajo de rigor poético y los que eligieron el camino de la denuncia y el panfleto. Además integró a los poetas canónicos con los poetas emergentes, independientemente de la coordenada geográfica; flexibilizó la noción generacional frente a un territorio mayor que fue el exilio, lugar que adquirió un significado de encuentro de múltiples proyectos poéticos. Aparecen

⁴²⁹ Sergio Macías: *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*, Berlín RDA, Comité Chile Antifascista, 1977, pp. 8-9.

⁴³⁰ Juan Armando Epple (1946-) es narrador y profesor de literatura. Emigró de Chile después del Golpe militar, vivió en México y Rumanía, pero finalmente se asentó en Estados Unidos donde ha desarrollado una vasta carrera como crítico literario en la Universidad de Oregon. Ha editado una ingente cantidad de antologías, entre las que destacamos *Chile: poesía de la resistencia y del exilio* (1978), *Cruzando la Cordillera. El cuento chileno 1973-1983* (1986), *Microcuentos Chilenos* (2002), Santiago de Chile, *Cien microcuentos hispanoamericanos* (1990), *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano* (1999), *Cien microcuentos chilenos* (2002), *Microquijotes* (2005), *Los mundos de la minificción. Actas de las Jornadas Internacionales de Mini ficción* (2008), *Aproximaciones al neopolicial latinoamericano* (2009), *Para leerte mejor* (2010), *La poesía de Omar* (2011), y *Entre mar y cordillera. Conversaciones sobre Violeta Parra y la nueva canción chilena* (2011). Es autor de los libros de minificiones, y *Con tinta sangre* (1999, 2004). Para mayor información véase <http://rl.uoregon.edu/profile/jaepple/> [12-12-2014]

⁴³¹ Omar Lara Mendoza (1941-) es poeta, traductor y editor. Fue uno de los fundadores de la revista de poesía *Trilce*. Luego del Golpe de Estado se exilió en Lima y posteriormente estuvo una década en Rumanía titulándose en Filología en la Universidad de Bucarest. En 1981 se asentó en Madrid, donde refundó *Trilce*, e impulsó Ediciones LAR (Literatura Americana Reunida) que incluyó ensayo y crónica periodística. También formó parte del comité de redacción de la revista *Araucaria*. Miembro de la llamada *generación dispersa o de la diáspora*. Antes de su exilio tenía publicado tres poemarios: *Argumento del día* (1964), *Los enemigos* (1967) y *Los buenos días* (1972). En 1975 a través de su poemario *Oh, buenas maneras* gana el Premio Casa de las Américas. En su destierro nunca dejó de publicar su obra entre las cuales destacamos *Crónica del Reyno de Chile* (1979), *Islas Flotantes* (1980), *Fugar con Juego* (1984), *Serpientes, habitantes y otros bichos* (1987), *Memoria. Antología Personal* (1987), *Cuaderno de Soyda* (1991), *Fuego de Mayo* (1996), *Jugada maestra* (1998), *Vida probable* (1999), *Bienvenidas calles del Perú* (2001), *Voces de Portocaliu* (2003), *Delta* (2006), *La nueva frontera* (2007), *Papeles de Harek Ayun* (2007) (Premio Casa de América), *La tierra prometida* (2009), *Argumentos del día*, antología personal 1973-2005 (2009), y *Prohibido asomarse al interior* (2009).

nombres de escritores que posteriormente serían consagrados como Raúl Zurita y Roberto Bolaño. Otra idea transversal que alimenta la antología es la crítica a la implementación del modelo neoliberal, el cual se configura como un lugar común entre los escritores de exilio, aunque sea en su valor extraliterario:

La poesía chilena de hoy es una poesía nueva, que surge y responde a una realidad desconocida para el Chile de tradición democrática. Si la sangrienta y ciega represión de ayer no se muestra ahora tan abierta, en estos momentos se impone la brutal represión económica que se evidencia tanto en las altas tasas de extrema pobreza y cesantía como en la política cultural. La junta quiere hacer cada día más dependiente el país a la empresa privada: Chile, país laboratorio de la economía de libre mercado quiere ser transformado, consecuentemente, en Chile país de la cultura del libre mercado a la que sólo unos pocos tendrán acceso⁴³².

En síntesis podemos señalar que las coordenadas poéticas en el exilio constituyen un fértil campo para la investigación literaria; que a partir de muchas iniciativas personales de escritores e investigadores trabajaron para mantener una continuidad del legado literario chileno. En esta línea la creación de las revistas, las editoriales, las antologías y los encuentros de poetas fueron fundamentales para el conocimiento de escritores que estaban fuera del país y para las nuevas generaciones que vivían en Chile. A pesar de lo disperso de corpus poético del exilio podemos realizar una síntesis poética que rescata una serie de obras cuyo territorio lírico se asoma la experiencia de la diáspora. En esta coordenada están ubicados: *El poema negro de Chile* (Francia, 1974) de Efraín Barquero⁴³³, *Serpiente* (Perú, 1974) de Omar Lara, *Arte de morir* (Argentina, 1977) de Óscar Hann⁴³⁴, *Oscuro* (Venezuela, 1977), *Transtierro* (Venezuela, 1979) y *Críptico y otros*

⁴³² Soledad, Bianchi: *Entre la lluvia y el Arco Iris*, Ediciones del Instituto para el nuevo Chile, 1983, p. 14.

⁴³³ Efraín Barquero (1931-) es diplomático y poeta de la llamada *generación de 1950*. Considerado en sus inicios como el natural continuador de la línea de desarrollo poético abierta por Pablo Neruda, quien le prologa su primer libro, *La piedra del pueblo* (1954). Tras el Golpe de Estado, se ve obligado a dejar su trabajo de agregado cultural en Colombia. Es expulsado por una declaración contra el Régimen, y entonces comienza su largo peregrinaje en México, Cuba y finalmente en Francia donde vive en la actualidad. Entre sus obras destacamos *La compañera* (1956), *El viento de los reinos* (1967), poemario que nace de un viaje a China, *Enjambre* (1959), *El pan del hombre* (1960), *El regreso* (1961), *Maula* (1962), *Poemas infantiles* (1965), *El viento de los reinos* (1967), *La compañera, poemas de amor* (1969), *Epifanías* (1970), *Arte de vida* (1970), *La compañera y otros poemas* (1971), *Bandos marciales* (1974), *El poema negro de Chile* (1974, 1976), *Mujeres de oscuro* (1992), *A deshora* (1992), *El viejo y el niño* (1992), *La mesa de la tierra* (1998), *Antología* (2000), *El poema en el poema* (2004), *El pan y el vino* (2008), *Pacto de sangre* (2009), *Estrellamar* (2010) y *La mesa de tierra* (2011). En el año 2008 recibe el Premio Nacional de Literatura. Véase en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3368.html#presentacion> [12-12-2014]

⁴³⁴ Óscar Hann (1971-) es poeta, profesor de literatura y crítico literario. Estudió pedagogía en Castellano en Arica, y en 1971 se fue a Estado Unidos a estudiar un Magíster en Literatura en la Universidad de Iowa. A su regreso se encuentra con el Golpe de Estado, y es encarcelado en la Cárcel Pública de Arica, situación que relatará más tarde el escritor Jorge Edwards en su novela *La mujer imaginaria*. Cuando recuperó su libertad, volvió a Estados Unidos, doctorándose en la

poemas del relámpago (México, 1981) de Gonzalo Rojas, *Canción de un Desterrado* (Alemania, 1978) de Sergio Macías, *La ciudad* (Canadá, 1979) y *Vida* (Canadá, 1984) de Gonzalo Millán, *El puente oculto* (España, 1981) de Waldo Rojas⁴³⁵, y *Chilean speech / Chilean espich* (Inglaterra, 1985) de Mauricio Redolés.

En los años de retorno a la democracia, muchos poetas volvieron al país, algunos fueron reconocidos a través del Premio Nacional⁴³⁶, otros como Guillermo Atías murieron en el extranjero⁴³⁷. Podríamos agregar que aún quedan trayectos del vuelo no detectados, coordenadas silenciadas por una transición democrática pactada que elide el pasado y que legitima la novedad de la globalización, y desecha hacia los bordes de la memoria la historia de la literatura nacional. El recuerdo se hace residuo, se vuelve borroso en el campo de las representaciones, y a pesar de cierta voluntad política se disemina. En esta órbita el exilio como memoria no sólo tiene una relación con lo anterior sino es una trama que se elabora con un proyecto en curso. El olvido amplificado por el discurso de la integración económica de Chile al mundo *postdictadura* establece que la coordenada poética de exilio se articule desde una condición de retorno inconcluso.

Universidad de Maryland, donde se asentó hasta el 2008. Ha sido colaborador de *Handbook of Latin American Studies* de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. Su poemario *Mal de Amor*, publicado en Chile en 1981, fue el único libro de poemas prohibido durante la Dictadura militar, después de estar impreso y distribuido. Premio Casa de América 2006 por *En un abrir y cerrar de ojos*. Entre su obra destacamos: *Suma poética* (1965), *Agua final* (1967), *Arte de morir* (1977), *Mal de amor* (1981), *Imágenes nucleares* (1983), *Flor de enamorados* (1984), *Estrellas fijas en un cielo blanco* (1988), *Tratado de sortilegios* (1992), *Versos robados* (1995), *Antología virtual* (1996), *Poemas de amor* (2001), *Apariciones profanas* (2002), *En un abrir y cerrar de ojos* (2006), *Hotel de las nostalgias* (2006), *Poemas de la era nuclear: Antología (1961-2008)* (2008), *Pena de vida* (2008), *Señales de vida* (2009), *Poemas sin fronteras* (2010), *La primera oscuridad* (2011), *Poesía completa (1961-2012)* (2012). En 2012 recibe el Premio Nacional de Literatura.

⁴³⁵ Waldo Rojas (1944-) es poeta, ensayista y profesor universitario, pertenece a la *Generación del sesenta* a la que él mismo rotuló como *Promoción Emergente*. Tras el Golpe de Estado se trasladó en 1974 a Francia, país donde ha residido desde entonces, transformándose en uno de los principales escritores de la poesía chilena en el exilio. En 1975 comenzó a dictar clases en la Universidad de París I (Pantheon Sorbonne) en el área de historia. Entre sus libros de poesía destacamos *Agua removida* (1964), *Pájaro en Tierra* (1966), *Príncipe de naipes* (1966), *Cieloraso* (1971), *El puente oculto* (1981), *Almenara* (1985), *Fuente itálica* (1990), *Deriva Florentina* (1993), *La Antología Poesía continúa* (1995) y *Deber de urbanidad* (2001). Además, publicó el libro de crítica literaria *Poesía y cultura chilena* (2001). Véase mas antecedentes bi-bliográficos en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7686.html>

⁴³⁶ Los poetas reconocidos por el Premio Nacional que vivieron el exilio hasta la fecha son Gonzalo Rojas (1992), Volodia Teitelboim (2002), Armando Uribe (2004), Efraín Barquero (2008), y Óscar Hann (2012).

⁴³⁷ Claudio Betsalel en "Guillermo Atías muere en París" (*La Bicicleta* (1980) III. 6.) ofrece un desgarrador testimonio de la muerte en el exilio del escritor: "Guillermo Atías ha muerto en París, en tierra de nadie: él todavía está allá, muerto y mordiendo la rabia (¿cuántos más deberán morir aún?). Sólo nosotros, los chilenos, podemos rescatarlo de la trampa". (p. 39).

II.2.2. Las nuevas coordenadas poéticas en Dictadura: Entre la tradición y la Neovanguardia

Realemente la calidad de los escritores jóvenes (de veintitantos es mínima). Por esa edad hay gente que no sabe ni escribir. No tienen talento. Hay que decir que todo es malo. Valores jóvenes no se divisan ninguno. No existen⁴³⁸.

Ignacio Valente

Poesía espectáculo. Una tendencia que se acentúa en la mayoría de estos líricos es la de desarrollar la poesía “show”. Pirotecnias verbales, trajes, peinados, actuaciones, “recitados” efectismos con “calambours” y asociaciones. Lengua de junglaría, voluntariamente desmañada. Veladas amenazas. Protestas en voz baja. Y en todos ellos, la sombra de Nicanor Parra⁴³⁹.

Enrique Lafourcade

Paradójicamente la época de Dictadura ha sido uno de los períodos más fecundos para la creación poética chilena. Luego del período más represivo que va desde el 1973-1979, los nuevos poetas establecen una ruptura estética con la tradición literaria. A su vez, se manifiesta una escritura lúcida y fresca que va más allá del discurso político condicionado por la circunstancia del Golpe. En los primeros años de la Dictadura aparecieron algunas obras de carácter reaccionario que lindaban lo panfletario, no obstante, hay que saber distinguir dicha producción con la existencia de valiosos poemarios que emergieron dentro de una línea testimonial⁴⁴⁰.

Para abordar la escritura de Rodrigo Lira es pertinente abordar las transformaciones poéticas de los ochenta, donde la noción de generación se ve obstaculizada por la existencia de un sin número de factores como la censura, las distancias de los centros geográficos nacionales que agrupaba a los noveles escritores, el retorno al país de algunos poetas exiliados que habían publicado en el extranjero, y elementos puramente literarios que evidencian una gran multiplicidad

⁴³⁸ Ignacio Valente: “Más jóvenes poetas” en *El Mercurio* (1980) CLIV, 48.654, p. E4.

⁴³⁹ Enrique Lafourcade: “Los nuevos orfeos” en *Revista del Domingo de El Mercurio* (1981) LXXXII, 29.769, p. 15.

⁴⁴⁰ Dentro de los textos de carácter testimonial que se han mantenido en el tiempo encontramos: *Dawson* (1985), titulado primero como *Equilibrios e Incomunicaciones* (1975) de Aristóteles España; *Lobos y ovejas* (1976) y *Mester de bastardía* (1977) de Manuel Silva Acevedo y *Carta de Prisionero* (1985) de Floridor Pérez. Iván Carrasco en su artículo “Poesía chilena de la última década (1977-1987)” (*Revista Chilena de Literatura*, Abril, 1989, XXIX, 33.) integra a los tres poetas en una línea testimonial que se aleja del panfleto, y destaca el poemario de Floridor Pérez: “*Carta de Prisionero* perdurará por la sutileza y al mismo tiempo la notable intensidad de su expresión testimonial. Manifiesta en forma sobria, sugerente, la dignidad y la emotividad con que un poeta soporta el cautiverio en un lugar de reclusión”. (p. 40).

de territorios para la investigación académica de la época dictatorial. A su vez, la propia noción de generación desde la perspectiva de los teóricos y los poetas chilenos del período se desplaza en un campo de representaciones nominado con los más diversos rótulos.

La profesora Soledad Bianchi en su Antología *Entre la lluvia y el arcoiris* (1984) se refiere a la compleja labor para establecer un mapa de la poesía chilena, en su corpus integra a poetas jóvenes que publican a fines del setenta e inicios del ochenta en Chile, donde un eje fundamental es la lucha contra el *apagón cultural* de la Dictadura: “Realizan un trabajo de unión, de enlace, entre los escritores del exilio y los que viven en Chile y, además, hacen esfuerzos por conocer el pasado [...] la poesía chilena de hoy es una “poesía nueva” que surge y responde a una realidad desconocida para el Chile de tradición democrática⁴⁴¹. Según el poeta y profesor Andrés Morales, la Dictadura ha desplazado los parámetros estrictamente literarios para nominar una generación poética, aunque reconoce las limitaciones metodológicas, se inclina por el método tradicional:

Si se atiende el esquema ortegiano aplicado eficientemente por Goic, se verá que, para empezar, es necesario hablar de esta generación como la correspondiente a 1987, pues reúne a los nacidos entre los años 1950 y 1964. Este asunto puede conducir inmediatamente a dos métodos distintos para apreciar la cohesión y producción de este grupo. El primero tendría relación con las fechas de nacimiento y el segundo con las obras de un período. Si se aplica el segundo criterio, es muy posible que tengan que incluirse a autores de muy dispares procedencias (de otras generaciones) y obras de corte menor o fuera de las características de la promoción⁴⁴².

Sin embargo, si aplicamos el criterio ortegiano, quedarían fuera escritores fundamentales del período, como Juan Luis Martínez (1942) y Rodrigo Lira (1949). A su vez, cabría preguntarse cómo integrar dentro del esquema generacional propuesto por Morales a los poetas de regiones, especialmente, de las ciudades del sur de Chile como Concepción, Valdivia y Chiloé, los cuales comienzan a publicar a fines de los setenta e inicio de los ochenta, pero cuya renovación del canon se manifiesta a partir de inquietudes estéticas diferenciadoras de lo que sucedía en el centro del país (Santiago-Valparaíso) como la inclusión de lo etnocultural y renovación de la tradición lírica⁴⁴³.

⁴⁴¹ Soledad Bianchi: *Entre la lluvia... op. cit.* p. 14.

⁴⁴² Andrés Morales: *La poesía de la generación del 80* <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/13/tx18.html> [8-12-2009]

⁴⁴³ Dentro de este territorio poético destacamos el riguroso trabajo investigativo del profesor Sergio Mansilla en *El paraíso vedado, poesía de contragolpe del sur de Chile* (Osorno, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativo, 2000). Estudio centrado en cinco poetas (Rosabetty Muñoz, Jorge Torres, Carlos Trujillo, Clemente

Por su parte, el poeta Jorge Montealegre enmarca a los nuevos poetas con el rótulo de *generación NN*, término acuñado por el poeta Eduardo Llanos en el Primer Encuentro de Escritores Jóvenes de Chile (1984)⁴⁴⁴. Para Montealegre “es una generación de la diáspora y del exilio interno, una promoción que descubre la palabra en el desarraigo colectivo: inspiración de las bocanadas de humo de septiembre de 1973. Los NN: Los sin nombre, lo que no existe, lo desaparecido”⁴⁴⁵. De esta manera, se expande la noción generacional, pues integra dentro de una misma coordenada a los poetas del exilio y a los que permanecían en Chile, independiente de su proyecto estético.

La catedrática Carmen Foxley se refiere a los “NN” como jóvenes poetas que vivían en Chile a fines de los setenta e inicios de los ochenta cuya condición se manifiesta “en el anonimato que los llevaba a la imposibilidad de editar masivamente y la marginalidad de los medios de comunicación”⁴⁴⁶. A diferencia de la generación del sesenta que contaba con el apoyo de las instituciones universitarias para la producción y difusión como fue el caso de Trilce en Valdivia, Grupo Arúspice de Concepción y Grupo Tebaida de Arica⁴⁴⁷. En esta misma coordenada el poeta Aristóteles España en una entrevista se refiere a la postergación que vivieron los poetas y los obstáculos para el desarrollo de un proyecto escritural:

Fuimos NN en el sentido de la marginalidad casi total, sin apoyo del mundo académico ni de becas ni trabajos públicos. Muchos fuimos dirigentes clandestinos de las juventudes opositoras a la Dictadura. Habíamos estado en las cárceles siendo muy jóvenes, como Raúl Zurita, Jorge Montealegre, Mauricio Redolés, Heddy Navarro, Bruno Serrano. Nuestros refugios muchas veces eran la Biblioteca Nacional y los bares. Eso sí, creo que hicimos un aporte a la literatura escribiendo desde el miedo, desde el terror con textos que quedarán en la memoria histórica⁴⁴⁸.

La generación NN también es conocida como *la generación de contragolpe*, rótulo utilizado

Riedmann, David Miralles,) que en el tiempo de Dictadura desarrollaron sus proyectos poéticos en las ciudades de Valdivia, Osorno, Chiloé, Castro, Puerto Montt y Ancud.

⁴⁴⁴ Aristóteles España: *Poesía chilena: La generación NN (1973-1991)*, Ediciones La pata de liebre, Punta Arenas, 1993, p. 7.

⁴⁴⁵ Tomás Harris: “Desarrollo de la poesía...” *loc. cit.* p. 41.

⁴⁴⁶ Carmen Foxley: “Marginados de los marginados. Los jóvenes artistas” en *Nueva Sociedad* (1985) XIII.76, p. 77.

⁴⁴⁷ Soledad Bianchi en *La Memoria: Modelo para armar. Grupos Literarios de la década del sesenta en Chile*, (Ediciones Dibam, Santiago de Chile, 1995) establece un mapa de los diversos grupos y revistas que nacieron en los sesenta, y apunta al papel fundamental del Estado en las políticas culturales: “Las universidades los acogieron y les ayudaron, les facilitaron locales, les patrocinaron algunos viajes (cuando Arúspice fue al Valle del Elquí, a Perú y Ecuador, hicieron una travesía en un vehículo de la Universidad de Concepción y con un chofer en ella), los apoyaron para que sus revistas aparecieran, etc. Era otra época, ¿qué duda cabe?, hoy impensable: había otra concepción del Estado y, en consecuencia, de la cultura y de la universidad”. (p. 11.)

⁴⁴⁸ Alejandro Lavquen: *El poeta de Dawson* <http://www.puntofinal.cl/553/poetadedawson.htm> [8-4-2010]

por el profesor Sergio Mansilla, que le asigna a la creación poética un carácter contestatario al Régimen: “Consideraré la poesía de contragolpe como una práctica ideológica que busca refundar una memoria histórica liberadora de la opresión, y, eventualmente, sentar las bases para una práctica política orientada a la construcción de una historia democrática”⁴⁴⁹. Localizada cronológicamente entre 1973 y 1983, dentro de esta órbita combativa sitúa las escrituras del período como *poesía post-Neruda*⁴⁵⁰. La existencia de los más diversos rótulos generacionales comprueba la gran cantidad de visiones y pliegues en materia poética que se manifiestan en el período dictatorial.

A pesar de lo complejo de establecer un mapa poético nacional, nuestra intención es aproximarnos a los territorios cuyas coordenadas estéticas evidencian la renovación del canon lírico chileno. Dentro de este contexto aparecen dos obras representativas de una nueva sensibilidad poética como *La nueva novela chilena* (1977) de Juan Luis Martínez, que según Naín Nómez representa el paradigma de las nuevas transformaciones líricas surgidas entre 1977 y 1982: “El texto más importante es *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez, quien también publica *La poesía chilena* en 1978. El intento de Martínez busca destruir los supuestos textuales y extratextuales; y horadarse a sí mismo como discurso integral. Su obra, que expresa un punto extremo de búsqueda entre las nuevas expresiones poéticas, al intentar la despersonalización total del texto”⁴⁵¹. La otra obra es *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita, quien además publica *Literatura, Lenguaje y Sociedad* (1983), un estudio sobre las nuevas coordenadas poéticas de su generación, en el cual establece las características principales del nuevo horizonte lírico donde la ruptura con la tradición es la piedra angular. La investigación de Zurita es pertinente y da cuenta de una coordenada renovadora de la tradición lírica chilena. Sin embargo, se circunscribe fundamentalmente a obras de carácter explícitamente rupturista, a las que rotuló *obras excéntricas*, pues desde su punto de vista se distancian del total del corpus que tiene en su investigación, es decir, un total de 88 poemarios publicados entre 1974 a 1982. Por consiguiente, toma como modelo estético del momento los

⁴⁴⁹ Sergio Mansilla: *El paraíso vedado... op. cit.* p. 7.

⁴⁵⁰ Sergio Mansilla: *Lírica chilena de fin de siglo: la “revolución neoliberal” y su representación poética en la poesía post Neruda* en *L’Ordinaire Latino Americain* (2003). IPEALT, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 33-40.

⁴⁵¹ Naín Nómez: “Censura y autocensura...” *loc. cit.* p. 7.

poemarios con los cuales tiene afinidad lírica como son el caso *Exit* (1981) de Gonzalo Muñoz⁴⁵², *La Tirana* (1983) de Diego Maquieira y sus poemarios *Purgatorio* (1979) y *Anteparaíso* (1982), con los cuales define la ruptura con la tradición chilena anterior:

Distanciamiento respecto a las formas propiamente antipoéticas. Distanciamiento respecto a la poesía de los lares (Jorge Tellier es su arquetipo y a la vez más completo exponente). Distanciamiento respecto a la poesía epigramática (Armando Uribe es el autor que más ha seguido en esa línea). Distanciamiento a la retórica nerudiana. Similarmente representa una visión: Fragmentada del hablante en oposición al yo incuestionado del conjunto de obras. Totalizadora temáticamente frente al fragmentarismo presente en el resto⁴⁵³.

Un estudio más amplio fue desarrollado por el profesor Iván Carrasco que consideró para su análisis teórico la producción poética posterior al año 1977, distinguiendo cuatro líneas de renovación estética: poesía religiosa apocalíptica, poesía etnocultural, poesía testimonial de la contingencia, y poesía neovanguardista. En la coordenada religiosa-apocalíptica, el sujeto lírico posee una actitud profética que interpreta la realidad de su pueblo de acuerdo a la voluntad divina, es una escritura básicamente alegórica, con abundancia de visiones donde se integren elementos fácticos y simbólicos. “El sujeto lírico adopta la actitud de profeta que denuncia el contexto, en efecto es una escritura muy marcada por el contexto sociopolítico⁴⁵⁴. Dentro de esta línea destacan *Poemas Crucificados* (1977) de José María Memet⁴⁵⁵, y *En lugar de morir* (1986) de Rosabetty Muñoz⁴⁵⁶. En cuanto a la *poesía testimonial de la contingencia*, es una escritura “que busca ser una expresión inmediata, combativa o elegíaca, de la situación histórica del país fundada en la experiencia personal o grupal del sujeto lírico de los aspectos dolorosos, deprimentes, heroicos

⁴⁵² Gonzalo Muñoz (1956-) es poeta de la Generación del ochenta. En 1991 se asentó en México. Sus libros son uno de los más experimentales del período dictatorial. De su obra destacamos *Exit* (1981), *Este* (1983) y *Estrella negra* (1985). Luego de más de 20 años de silencio la Editorial UDP reedita *Exit* y *Este* durante el año 2014.

⁴⁵³ Raúl Zurita: *Literatura, Lenguaje y Sociedad*, Santiago de Chile, Céneca Literatura, 1983, p. 9.

⁴⁵⁴ Iván Carrasco: “Poesía chilena...” *loc. cit.* p. 37.

⁴⁵⁵ Rosa Betty Muñoz (1960-) es poeta y profesora que participó activamente en los movimientos culturales de Chaicura y Aumen. En 1981 publicó su primer poemario, *Canto de una oveja del rebaño* en Valdivia. Dentro de su obra destacamos *En lugar de morir* (1987), *Hijos* (1991), *Baile de señoritas* (1994), *La santa, historia de una elevación* (1998), *Sombras en El Rosselot* (2002), *Ratada* (2005), *En nombre de ninguna* (2008), *Polvo de huesos* (2012). Véase su recepción crítica en <http://www.letras.s5.com/archivorosabetty.htm> [10-12-2014]

⁴⁵⁶ José María Memet (1957-) es un poeta y productor cultural. Fue opositor a la Dictadura de Pinochet, participando activamente en el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), y durante una década trabajó en la Vicaría de la Solidaridad. Estuvo en París exiliado entre 1981 y 1985. Su poesía es de corte neovanguardista, y profundamente humanista. Entre sus poemarios destacamos *Poemas crucificados*, 1977 *Bajo amenaza*, 1979 *Cualquiera de nosotros*, (1980) *Los gestos de otra vida* (1985), *Canto de gallos al amanecer* (1986) *La casa de ficción y otros poemas* (1988), *El duelo* (1994) *Un animal noble y hermoso cercado entre ballestas* (1995) *Amanecer sin dioses* (1999), *El rastreador de lenguajes* (2005) *Años en el cuerpo*, antología personal (2007) y *El cazador de instantes* (2009). Para profundizar su propuesta poética véase <http://www.letras.s5.com/archivomemet.htm> [10-12-2014]

derivados del 11 de septiembre y vividos en el interior del país, en el exilio o en el tránsito entre ambos espacios”⁴⁵⁷. Carrasco realiza un corte entre los poetas de exilio (donde la gran mayoría pertenecería a la promoción *dispersa*) y los que empiezan a publicar después del golpe, y que forma parte de este apartado, dentro de los cuales se encuentra: *Dawson* (1985) de Aristóteles España⁴⁵⁸, *Bajo amenaza* (1980) de José María Memet, *La Bandera de Chile* (1981) y *¡Arre! Halley ¡Arre!* (1987) de Elvira Hernández.

Quizás uno de los aportes más significativos de Carrasco al estudio de la poesía de los ochenta es la inclusión de la poesía etnocultural dentro de la tradición literaria: “El poema etnocultural está puesto en boca de un sujeto que se presenta como un cronista o investigador donde su actitud es de denuncia de los signos de muerte que encuentra en esos espacios y de lamentación por la marginación, el aislamiento, la explotación o la eliminación de diversos grupos étnicos”⁴⁵⁹. Dentro de las coordenadas etnoculturales se ubican *Karra Maw'n* (1984) de Clemente Riedmann⁴⁶⁰, *Diario de Navegación* (1986) de Tomás Harris y *En el país de la memoria* (1988) de Elicura Chihuailaf⁴⁶¹. En tanto la vertiente neovanguardista para Carrasco se transforma en la tendencia más

⁴⁵⁷ *Ibíd.* p. 38.

⁴⁵⁸ Aristóteles España (1955-2011) fue un poeta que creció en Punta Arenas, donde a los 17 fue detenido por ser dirigente estudiantil tras el Golpe militar de 1973 y confinado en la Isla Dawson, en el extremo austral del país. Dicha experiencia marcó su vida y se transformó en el motivo central de “Dawson”, uno de los poemarios más representativos de la poesía de carácter testimonial escrita durante la Dictadura. En 1985 recibió el Premio Latinoamericano Rubén Darío, otorgado por el Ministerio de Cultura de Nicaragua. Entre sus obras poéticas figuran *La guitarra de mis sueños* (1975), *Incendio en el silencio* (1978), *Equilibrios e incomunicaciones* (1977-1981), que son ediciones clandestinas de su libro *Dawson*, *Dawson* (1985), *Contra la corriente* (1989), *El sur de la memoria* (Testimonios, 1992), *Poesía chilena, la generación N.N. 1973-1990* (Antología de poetas jóvenes chilenos, 1993), *Fuera de la fiesta* (Antología de poetas de la Patagonia, 1993), *Antena parabólica* (Antología del taller literario de la Universidad de Magallanes, 1994), *Los pájaros de post-guerra* (1995), *Tardes extranjeras* (1998) y *Materia de eliminación* (1998, segunda edición 2002). Luego de su muerte sus amigos han creado la Fundación Aristóteles España para mantener su legado. Véase en <http://www.fundacionpoetaaristotelesespana.com/> [12-01-2015]

⁴⁵⁹ *Ibíd.* p. 42.

⁴⁶⁰ Clemente Riedemann (1956-) es poeta y activo militante político, se incorporó al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) cuando era estudiante de liceo y luego en la universidad. En 1973 fue prisionero político de Pinochet, hasta 1974. Con su creación y promoción de las artes trabajó por la recuperación de los derechos civiles entre 1977 y 1989, tanto en la poesía como en la canción popular, con el dúo Schwenke y Nilo. Dentro de su obra figuran: *Hacia la casa de ninguna parte* (1981), *Karra Maw'n* (1984), *Primer Arqueo* (1989), *Karra Maw'n y otros poemas* (1995), *Rito de Pasaje, poesía y gráfica* (2000), *Gente en la carretera* (2001), *Isla del rey* (2003), *Coronación de Enrique Brouwer* (2007), *Mapa poético territorial, muestra nacional* (2012) y *Caballares* (2012). También ha desarrollado la crónica y el ensayo a través de *El Viaje, crónicas, Tamarcos* (1990) y *Suralidad: Antropología poética del sur de Chile* (2012). Distinguido con el Premio Pablo Neruda en 1990.

⁴⁶¹ Elicura Chihuailaf Nahuelpan (1952-) es poeta y enfermero, considerado uno de los más importantes escritores mapuches. Su obra es presentada de forma bilingüe (mapudungun y español). Se tituló de obstetricia en la Universidad de Concepción, sin embargo nunca ha trabajado en el área de la salud. Dentro de su obra figuran: *El invierno y su imagen* (1977), *En el país de la memoria. Maputukulpakey*, con algunos poemas en mapudungun; autoedición

renovadora de la escritura poética chilena de la época dictatorial:

La neovanguardia es una postura antitradicionalista, polémica, crítica, experimental característica de los movimientos conocidos genéricamente como vanguardias asumiendo creativamente sus rasgos textuales y extratextuales, es decir, incorporándolos críticamente y vivenciándolos desde una concepción muy particular del mundo y del arte. La neovanguardia muestra un profundo compromiso crítico con la situación histórica de Chile bajo el gobierno autoritario, mediatizando su remisión a lo real por medio de la alegoría, el símbolo, la ironía, la transtextualidad y las posibilidades de la presuposición⁴⁶².

La neovanguardia tendría su origen en Valparaíso a fines de los sesenta y comienzos de los setenta, cuyos poetas formaban el Grupo del Café Cinema. La mayoría publicaría a fines de los setenta e inicios de los ochenta. El grupo estaba formado por Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Juan Cameron, Gustavo Mujica, y Eduardo Parra⁴⁶³. Ahora bien, las transformaciones neovanguardistas no sólo se enmarcan dentro del quehacer poético, sino también, se abordan en otras disciplinas artísticas como las artes visuales⁴⁶⁴. El proyecto poético lireano estaría dentro de la coordenada neovanguardista y su poemario *Proyecto de Obras Completas* (1984) dialogaría con *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez, *Purgatorio* (1979) y *Anteparaíso* (1982) de Raúl Zurita; *Perro de circo* (1979) de Juan Cameron; *Contradicionario* (1983) de Eduardo Llanos *La Tirana* (1983) de Diego Maquieira; *Los Helicópteros* (1982) de Erick Polhammer; *Exit* (1981) de Gonzalo Muñoz (1984) *Virgenes del Sol Inn Cabaret* (1986) de Alexis Figueroa⁴⁶⁵ y *Transmigración* (1987)

Quechurewe-Temuco (1988) (edición única de 75 ejemplares numerados y firmados por el autor), *El invierno, su imagen y otros poemas azules*, Ediciones Literatura Alternativa (1991), *De sueños azules y contrasueños* (1995) (Huerga y Fierro Editores, Madrid, 2002), *A orillas de un sueño azul*; *La palabra: sueño y flor de América* (1997), *Recado confidencial a los chilenos* (1999), *Kallfy* (2006), *Canto libre / Lliz vltantun* (2007), *Kallfy mapu / Tierra azul* (2008). Fue el poeta invitado de honor de la Fundación Salamanca en la celebración del Encuentro de Poetas Iberoamericanos en el año 2011.

⁴⁶² Iván Carrasco: "Poesía chilena..." *loc. cit.* pp. 35-36.

⁴⁶³ Eduardo Parra Pizarro (1943-) es poeta y músico. Ha sido tecladista y compositor de *los Jaivas*, grupo de rock-fusión. Su actividad creativa como literato lo ha llevado a publicar algunos libros, como los poemarios *La Puerta Giratoria* (1968), *Pequeño contratiempo justo a final de siglo* (1980), *Cuentos de Paciencia-Ficción* (1981), *Pequeño contratiempo justo a final de siglo* (1996), *Mamalluca* (1999), *Ruego por ti*, *Valparaíso* (2004), *La isla de la dulzura* (2007) y *Santiago* (2013). Véase el sitio oficial del poeta <http://www.eduardoparra.net/> [12-12-2014]

⁴⁶⁴ Nelly Richard en *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada* (Ediciones Flacso, Santiago de Chile, 1987) establece las coordenadas estéticas y programáticas de grupos experimentales que integraban literatura, pintura, fotografía, y un uso muy precario de tecnología digital, que surgieron a fines de los setenta en Chile: "La Avanzada como una designación operativa; nos ha permitido, nombrar el trabajo de creadores empeñados en reformular las mecánicas de producción artística y de lenguaje creativo, en el marco de una práctica contrainstitucional, recoger algunas líneas de fuerza que tensan su campo de producción: intervención del cuerpo social y su noción de temporalidad-acontecimiento, el intercruzamiento de los marcos disciplinarios y la borrada de los géneros, la práctica del cuerpo como vehículo transcodificador de experimentos marginales al discurso". (p. 15). Para profundizar el estudio de arte en Chile desde la perspectiva de La Avanzada, véase Nelly Richard: *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2007.

⁴⁶⁵ Alexis Figueroa Aracena (1956-) es poeta y crítico literario. Ha publicado *Virgenes del sol inn Cabaret*, *Vien*

de Roberto Merino. La investigación de Carrasco deja de lado algunas coordenadas poéticas que desde su punto de vista aún no constituyen fenómenos consolidados dentro del canon como “el discurso femenino, el de los niños y adolescentes de los Talleres de Creación Literaria”⁴⁶⁶.

Con respecto a la escritura femenina la mayoría de los teóricos coincide que en los ochenta hay una gran apertura que termina posicionándose como una coordenada renovadora del canon. El crítico y profesor Juan Villegas considera que la mayor parte del discurso poético femenino surgido después del 80 tiende a ser subversivo: “La emergencia uno de los aspectos más evidentes de una lectura general de esta poesía y la configuración de la conciencia del quehacer poético de la mujer como participante activa de la historia”⁴⁶⁷. Dentro de este contexto las escritoras e intelectuales chilenas organizaron el Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina (1987) cuyo tema central fue una relectura de la obra de Gabriel Mistral⁴⁶⁸. Naín Nomez sostiene que la poesía femenina es un factor fundamental en las transformaciones poéticas de la literatura chilena⁴⁶⁹.

En conclusión podemos establecer, que a pesar de la llamada condición de orfandad editorial vivida por la nueva generación, no fue excusa suficiente, por el contarrío los jóvenes poetas desplegaron un sinnúmero de proyectos autogestionados, mediante algunas revistas como *La Bicicleta*, *La Castaña*, *La Gota Pura*, *Envés*, *Posdata*. Incluso en algunos casos difundieron sus proyectos escriturales a partir de fotocopias. Asimismo se apropiaron de espacios alternativos de la cultura oficial como talleres literarios, recitales organizados en universidades con vigilancia policial, iglesias, bares y algunos centros vecinales de barrios marginales.

Benidos a la máquina (1986 y 2007), *El laberinto circular y otros poemas* (1996), y *Extractos de Folclórica* (2003). Premio Casa de las Américas en 1986.

⁴⁶⁶ *Ibid.* p. 32.

⁴⁶⁷ Tomás Harris: “Desarrollo de la poesía...” *loc. cit.* p. 51.

⁴⁶⁸ Como fruto del encuentro se publican dos textos representativos: Nelly Richard (Coord.): *Escribir en los bordes. Congreso de Literatura Femenina Latinoamericana 1987*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1990, y Raquel Olea: *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral, Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1990.

⁴⁶⁹ Naín Nomez en “Transformaciones de la poesía chilena entre 1973-1988” (*Estudios Filológicos* (2007) XLII. 42) resalta la importancia de la aparición de una literatura de marcado énfasis femenino: “La ampliación de una escritura de poetas mujeres que se había iniciado en la década anterior de manera esporádica, pero que ahora se extiende desde la capital hacia las provincias, aunque sigue siendo una corriente fundamentalmente urbana. La profusión de voces y las diferencias de registro marcan por primera vez en la historia de la literatura chilena moderna y contemporánea una ampliación de la escritura de mujeres que se convierte en signo de tradición y permanencia. No se trata, como en momentos anteriores, de una producción deudora de las corrientes dominantes, sino de modulaciones específicas que culminan hacia fines del siglo XX en un catastro impresionante de escrituras heterogéneas y originales” (p. 151).

El eje que mueve a las nuevas coordenadas es el deseo de establecer un *yo poético* que intenta desprenderse de los pilares o las líneas canónicas de la poesía del siglo XX (Neruda, Huidobro, Parra). En efecto, emerge una multiplicidad de voces dentro del canon de la poesía chilena de fin de siglo, y la velocidad de las transformaciones líricas hace más complejo establecer un mapa generacional. El canon poético nacional se fue alimentado por los poetas que comenzaron a volver del exilio, por la proliferación de revistas, y por la aparición de nuevas formas de trabajar el discurso poético como la escritura etnocultural y las voces femeninas. Además, el fin de la Dictadura y la llegada de la transición democrática permiten el rescate de las obras marginadas por la cultura oficial. En efecto, se invierte el canon de la cultura autoritaria y muchos proyectos escriturales inician un incipiente proceso de canonización académica. Pero precisamos que el Golpe no sólo afectó el intercambio generacional de los poetas de los ochenta y sus predecesores sino que se extiende a los que aparecen en el período de transición de los noventa, debido a que muchos proyectos poéticos de los ochenta quedaron atrapados en esquemas dicotómicos (resistencia/ oficialidad, margen/ institución) de una contingencia insufrible, es decir, la Dictadura extendida como territorio poético.

CAPÍTULO III: INQUIETUDES POP-POÉTICAS EN TIEMPOS DE DESOLACIÓN O UNA PROPUESTA EPICODERMICA

(El establecer la relación entre lo anterior y el ejercicio escrito, especulación, experimento técnico, juego, cimienta texto plegaria suplica, temblor pánico, soledad tétrica, poema y/o payasada que se copia a continuación queda a cargo de la sagacidad del autor)

Rodrigo Lira

III.1. La maquinaria textual de Lira

III.1.1. La condición rizomática del poema lireana

En este capítulo nos aproximaremos a las particularidades de la propuesta poética lireana, y a través de la noción de rizoma abordaremos las múltiples coordenadas temáticas de su universo escritural. Al menos como eufemismo⁴⁷⁰ Lira no se consideraba poeta, como se lo reconoció a Enrique Lihn, sino un diestro “operador y manipulador de lenguas”, en efecto a sus creaciones las nombraba con los más diversos rótulos como indicamos en el primer epígrafe de este apartado. Lo cierto es que en más de una ocasión en sus recitales universitarios se presentó como metapoeta. En este sentido le acomodaba la marca del escritor que trabaja el material poético con diferentes texturas y estructuras discursivas. De esta manera, el poema lireano es construido con elementos de diferentes registros de la lengua, lo que le otorgó cierta singularidad en comparación a sus compañeros generacionales. Sus textos se alimentaban de un variado registro discursivo (literario o no literario) que evidencia un profundo conocimiento de la tipología textual vinculado a sus estudios en las carreras de Lingüística, Letras y Artes. De este modo, constatamos los diferentes registros de la lengua con que se nutre su entramado poético: registro visual (collages e invitaciones a sus recitales, trabajo en editorial Quimantú); registro dramático (sus poemas eran actuados y constituían verdaderas *performances*); registro jurídico (por influencia de su padre que era abogado se manifiestan marcas legales en varios de sus poemas); registro periodístico (poemas con estilo noticioso); registro de las ciencias naturales (era autodidacta y tenía un amplio conocimiento en botánica); registro religioso (provenía de una familia católica practicante) e idiomas (manejaba inglés a la perfección, francés lo aprendió de manera autodidacta, y estudiaba alemán y japonés).

Tal condición no era nueva pues uno de los fundamentos de la antipoesía parriana en la tradición chilena era subvertir los tipos discursivos o explorar las texturas y las estructuras del lenguaje. El profesor Iván Carrasco, uno de los principales investigadores de la obra de Parra, se

⁴⁷⁰ Si bien Lira no se consideraba poeta, en varias ocasiones se presentó como metapoeta, y en su presentación en el Programa *Cuanto vale el Show* lo hizo como editor y poeta. <https://www.youtube.com/watch?v=erwNlolrJyo> [8-12-2010]

refiere al nacimiento del texto antipoético, que tiene por condición la tensión con otra estructura textual que permitirá realizar un ejercicio desmitificador a partir de múltiples ejercicios paródicos:

El antipoema es un texto que no se basta a sí mismo como un todo cerrado y autosuficiente, sino se realiza en la relación con otros textos, discursos y elementos extratextuales a los que intenta degradar y destruir mediante una caricatura, pastiche o parodia; desde esta perspectiva, no depende de sí mismo, sino un modelo elegido que pretende reproducir en forma irónica y prosaica; su novedad no reside más que en el hecho de ser repetición deformada de otras hablas y escrituras. El antipoema es un tipo de poema que se lee en interrelación con otro, con el cual mantiene una relación tensa, y crítica provocada por el absurdo y la irrisión, puesto que su función es desacralizar la poesía y el mundo, para lo cual debe oponerse a la tradición textual distorsionando sus formas expresivas y empleando toda clase de elementos verbales para constituir un discurso; es un tipo de poema escrito en oposición a textos, discursos y géneros canónicos, prestigiosos y respetados con los cuales primero se identifica al reproducir su estructura discursiva, y a los que destruye al darles forma de parodia; la antipoesía es una escritura transgresora del discurso establecido al que intenta destruir⁴⁷¹.

La influencia de Parra en la escritura lireana se evidencia en la forma en que el joven poeta se alimenta paródicamente de diferentes estructuras textuales, pareciera que fuera uno de sus mejores alumnos y siguiera a rajatabla un fragmento del poema “Cartas del poeta que duerme en una silla” de *Obra Gruesa* (1969): “Jóvenes / escriban lo que quieran / En el estilo que les parezca mejor / Ha pasado demasiada agua bajo los puentes/ Para seguir creyendo- creo yo / Que sólo se puede seguir un camino / En poesía está permitido todo”⁴⁷².

La diferencia con el discurso antipoético estriba en que Lira desplaza su discurso permitiéndose llegar hasta los límites del lenguaje como si en algunos casos se asemejara al espíritu de la estrofa final del canto de *Altazor* donde la realidad cosmogónica se hace ininteligible. Asimismo, no sólo su escritura digiere de otra estructura textual, sino que en un mismo poema puede realizar múltiples alusiones. Estos rasgos, en algunos casos convierten sus creaciones en verdaderos jeroglíficos para el lector no informado sobre los ejes temáticos que nutren su entramado poético (como la historia de la literatura nacional). Roberto Merino llama la *huella ilegible* a este rasgo de la propuesta poética lireana que sería una de las matrices fundamentales de su obra, es decir, la imposibilidad poética de comunicar en un contexto desolado, donde cualquier guiño vanguardista sería inútil. En suma, el proyecto poético de Lira fagocita de cualquier tipo de soporte

⁴⁷¹ Iván Carrasco en “El antipoema como imposibilidad...” *loc...cit.* pp. 67-68.

⁴⁷² Nicanor Parra: *Obra Gruesa*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, p. 226.

material y estructura lingüística, subvirtiendo la intención y condición del significado del texto aludido (víctima) a través de una parodia. Como señala Beroiza, Lira tiene una habilidad de transformar todo registro de la lengua en literatura:

Sus poemas, que por lo general son textos de naturaleza ocasional, señalan con frecuencia el destinatario o pretexto enunciativo; en ellos queda patente su habilidad para literaturizar los formatos funcionales y, más aún, su empeño en componer textos que persiguen la obtención de fines racionales concretos como conseguir trabajo (Currículum Vitae), encontrar pareja (Angustioso caso de soltería), o rectificar informaciones aparecidas en la prensa (Carta al Director de Artes y Letras)⁴⁷³.

La escritura de Lira es ecléctica, cuya condición es la hibridez discursiva donde la intertextualidad opera en múltiples direcciones; para este propósito se sirve de mecanismos paródicos hasta formar un pastiche casi ininteligible que en algunos casos llega a la fealdad. Asimismo, la maquinaria lireana está atestada de referencias y alusiones que están alimentadas por elementos biográficos alejados de toda épica o relato poético iluminista. En este sentido la estructura del texto lireano es profundamente deleuziana, pues presenta algunas coordenadas de la noción de rizoma propuesto por Deleuze en 1977, es decir, en la misma época del proceso escritural de Lira. El poema-rizoma de Lira guarda estrecha relación con los principios que definen la condición del rizoma:

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. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de 'patois', de 'argots', de lenguas especiales. El locutor-oyente ideal no existe, ni tampoco la comunidad lingüística homogénea. La lengua es, según la fórmula de Weinreich, "una realidad esencialmente heterogénea". No hay lengua madre, sino toma el poder de una lengua dominante en una multiplicidad política⁴⁷⁴.

El rizoma nos permite aproximarnos a la obra de Lira, considerando su obra como un artefacto de lenguaje propietario de múltiples pliegues, diferentes texturas lingüísticas cuya coordenada principal en el caso de Lira será dejar registro de un contexto desolado. En esta coordenada toda noción de poesía épica fue reemplazada por dar cuenta del elemento biográfico. Tal condición lo diferenciaría de los pilares fundamentales de la tradición chilena (Neruda, Rokha,

⁴⁷³ Véase <http://critica.cl/literatura/la-critica-chilena-de-lira> [12-12-2012]

⁴⁷⁴ Deleuze y Guatarri: *Mil mesetas... op. cit.* p. 9-15.

Huidobro y Parra) lo que al mismo tiempo evidenciaría un giro de época en que se manifiesta cierta nostálgica con la poesía y en este nuevo horizonte contextual se confirmaría la ruina del proyecto moderno del país que ingresaría a la “postmodernidad” sin experimentar la modernidad al estilo de los centros culturales de occidente.

Dada la condición rizomática de su obra, la conexión y heterogeneidad de los ejes temáticos asoman como pliegues cuyas coordenadas discursivas van del tratamiento de problemáticas que se acercan a las inquietudes alejadas de todo proyecto épico, como por ejemplo, textos referidos a la falta de pericia de un soltero, el avance de la publicidad en las calles de Santiago, y la falta de amor, pero por otro lado, aparecen poemas que abordan los problemas sociales como los índices de cesantía, y los problemas de clase baja. Así como, la hegemonía de la cultura autoritaria a través del desarrollo del modelo de mercado y de los medios masivos de comunicación. Sin dejar de lado un eje estrictamente metaliterario, esto es, poemas para poetas (y sus críticos), en el que muestra su conocimiento de la historia de la literatura nacional y donde pone en duda el papel de la poesía y los poetas que constituirían un canon inútil.

Para dejar evidencia de la destreza con que operaba los registros discursivos y la forma lúdica de mezclar los registros de habla nos aproximaremos a tres textos: “Angustioso caso de soltería” (el primer poema que aparece en *Proyecto de Obras Completas*); “A propósito de una solicitud”, y el “cuento” inédito “Agosto en la Isla del Laxa anno domine MVIIICVIII”⁴⁷⁵ con el que pretende participar al concurso de cuento en memoria de Bernardo O'Higgins.

El primer poema, “Angustioso caso de soltería”, es una clara muestra del poema- rizomático lireano, pues desde su epígrafe se manifiesta la combinación de retazos de diferentes registros de la lengua que forman el texto. A primer vista llama la atención el epígrafe de un fragmento sobre el amor cortesano de *La Araucana* del escritor español Alonso de Ercilla: “No las damas, amor, no gentilezas / de caballeros canto de enamorados; / ni las muestras, regalos y ternezas / de amorosos efectos y cuidados”. Cabe precisar que *La Araucana* es considerada una obra fundacional dentro de

⁴⁷⁵ El cuento formará parte de *Rodrigo Lira: Buelos Barios*, una nueva selección de textos inéditos de la obra del poeta que será publicado durante el año 2016 en Chile como resultado de esta investigación.

la literatura chilena⁴⁷⁶ pero en el texto lireano será desmantelada como elemento referencial del tópico del amor cortésano, y sustituido por un caso angustiante de falta de amor de un sujeto ajeno a toda épica caballeresca. En este caso el hablante lírico de *La Araucana* es parodiado, y su significado está vaciado por el contexto desolado del sujeto lireano tanto en el espacio personal como en el espacio público. Ya no existe posibilidad para cantar al amor y a la guerra. La épica es reemplazada por la instalación de dispositivos sociales que transforman el sujeto político-ciudadano, en la tierra de los consumidores. Para el profesor Blume el tópico del amor cortésano es vulgarizado: “La voluntad ruptural queda a la vista y el “*ars amandi*” del conquistador se ve suplantado groseramente por la “palabrita amor”, a la que “le han corrido mucha mano”⁴⁷⁷. Se trata, como vemos, de un claro caso de iconoclastia moral y textual⁴⁷⁸.

El canto es sustituido por un texto que fusiona la estructura de un poema con la de un aviso económico, titulado a partir de un neologismo “Poemaanuncio”. El texto está dividido en cuatro secciones bien definidas. En la primera parte aparece la descripción del sujeto que solicita una mujer para cubrir sus necesidades afectivas y sexuales, para lo cual sitúa su alter ego, un tal Juan Esteban Pons Ferrer. La segunda parte entrega los motivos que justifican la publicación del poema-aviso. En la tercera parte aparece “Poemaanuncio” donde explicita las características de la mujer solicitada, enfatizando el apremio de su encuentro para lo cual inscribe un segundo subtítulo “Con suma urgencia”, y en la última parte se entrega la dirección del solicitante y las formas para establecer el contacto.

El yo lírico lireano es autoreferencial por excelencia, es decir, muchos de sus textos expresan las dificultades cotidianas de un joven poeta de la década del setenta e inicios de los ochenta con todas las implicancias añadidas (cesantía, la desventura amorosa, la dificultad para publicar y encontrar trabajo). En este caso, la falta de pareja y sus desventuras amorosas se

⁴⁷⁶ En la página de Memoria chilena es presentado como padre de la épica latinoamericana y fundador de la poesía chilena. Véase en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3285.html#documentos> [12-10-2014]

⁴⁷⁷ De acuerdo al *Diccionario de modismos chilenos* la expresión “correr mano” significa: Tocar los genitales a una mujer sin que necesariamente haya un pacto consentido. Véase en <http://www.mainframe.cl/diccionario/diccionario.php?palabra=correr+mano&accion=Buscar> [8-12-2004]

⁴⁷⁸ Jaime Blume: “Rodrigo Lira....” *loc. cit.* p. 146.

transforman en matriz poética, por la cual recurre al aviso económico como posibilidad de satisfacer el deseo, es decir, la falta de eros desde la perspectiva del consumo. Lihn en este punto es categórico al desnudar el simulacro escritural de Lira: “Sus problemas de carácter eran producto de sus frustraciones eróticas sentimentales. No hace falta que yo memorice. Sus contrariados y crudos poemas eróticos forman parte de este libro”⁴⁷⁹.

El hablante lireano en este texto utiliza una máscara representacional a través de la descripción de la identidad personal cargada de neologismos, en donde manifiesta su cansancio existencial, y la angustia como motor del poema: “*hastiado, harto y harto de experimentarse a sí mismo como huna hidentidad hincompleta*”⁴⁸⁰. Llama la atención la triple “h” que resulta una paradoja fonética, pues enfatiza el rasgo invisibilizador del hablante.

El título podría ser “Angustioso AVISO de soltería”, dado que alude directamente a un sujeto desolado por la falta de amor. En este caso fagocita del aviso publicitario hasta extremarlo en un procedimiento que evidencia la carencia amorosa del emisor, para lo cual utiliza una serie de mecanismos paródicos. El hablante lírico utiliza un juego de máscaras, pues en la descripción del solicitante se refiere a Juan Esteban Pons Ferrer, su alter ego, lo cual sería una estrategia de ocultamiento, como señala su amigo Alejandro Pérez⁴⁸¹. En este aspecto se manifiesta una escritura de pastiche o simulacro definida por Jameson que puede ser aplicada a la maquinaria textual de Lira: “Es una posibilidad vital de experimentar la historia de manera activa: por tanto, no se puede afirmar que produzca este extraño ocultamiento del presente por su propio poder formal, sino sólo que lo hace con el fin de demostrar, mediante contradicciones internas, la enormidad de una situación en la que parecemos ser cada día más incapaces de crear representaciones de nuestra propia experiencia actual”⁴⁸².

⁴⁷⁹ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 14.

⁴⁸⁰ *Ibíd.* p. 20.

⁴⁸¹ Alejandro Pérez en “Una gracia discontinúa...” (*loc. cit.*) hace referencia a la identidad real del señor Juan Esteban Pons Ferrer: “El poema inaugural de «Proyecto», el que abre la Primera Parte, corresponde a una máscara, una *persona*: Juan Esteban Pons Ferrer, el nombre real de una persona real, cercana a la familia del poeta, pero que nada tiene que ver con el asunto de ese “Angustioso Caso de Soltería”. Para enmascarar más el texto aún, lo encabeza un epígrafe de *La Araucana*”. p. 12.

⁴⁸² Fredric Jameson: *Ensayos sobre el modernismo*, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1991, p. 42.

En este pliegue se manifiesta una de las claves del yo lireano, esto es, una escritura de simulaciones, donde paradójicamente se encarga de tomar distancia a través de un tensionado juego de máscaras. En este caso usurpa la identidad de un sujeto real y como un ventrílocuo muestra la angustia de un sujeto desolado cuya única posibilidad para cubrir sus carencias afectivas pueden ser satisfechas a partir de la lógica del mercado:

Juan Esteban Pons Ferrer (el individuo representado en la foto de la izquierda) historiador y arqueólogo (anda por donde nadie lo llama, desenterrando karmas, chismes y pasados)
ingeniero de futuros utopizantes (dispone de varios para compartir)
rara especie de pájaro parlante de gayo a rayas (muy rayado)
parecido a los que tenían en La Isla de Pala, según narra San Aldous Huxley
(ayuda -a veces, al menos- a concienciar situaciones, a darse cuenta)
nacido el 26 de diciembre de 1949 a las 11:30 A.M.
hastiado y harto -y harto- de experimentarse a sí mismo como
huna hentidad hincompleta
considerando
-el cierre de la agencia matrimonial "L'Amour"
-los sucesos que son del dominio del público -y los que no lo son-
-el aumento de la radioactividad en la biosfera
de los gases propelentes en la ionósfera
de los precios y tarifas y
-la situación en general y
en particular la suya de él
ha decidido hacer aparecer a la luz pública el siguiente

POEMAANUNCIO⁴⁸³.

Otra marca del estilo lireano consiste en explicitar la intención comunicativa de sus poemas, que guarda cierta relación paródica con los llamados comunicados militares utilizados por la Dictadura para informar a la población sobre decretos y leyes. El lenguaje de Lira no es explícitamente político como el de varios compañeros generacionales sino que maneja un discurso encriptado que se deja ver como un fragmento más del rompecabezas del entramado rizomático que diseña en sus trabajos. En este caso emerge en medio de los datos personales del solicitante una alusión directa a la Dictadura como territorio público clausurado y opaco cargado de poca transparencia: “- Los sucesos que son del dominio del público -y los que no lo son”⁴⁸⁴-.

Entre la primera y segunda parte del poema la expresión “POEMAANUNCIO” pareciera que actuara como si fuera un letrero publicitario dentro del texto; cabe agregar que Lira era

⁴⁸³ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 20.

⁴⁸⁴ *Ibid.* p. 20.

minucioso en la disposición de las letras, y la tipografía textual⁴⁸⁵. De ahí que este título funcione como los avisos económicos clasificados que todavía salen cada domingo en *El Mercurio*. Cabe precisar, que en muchos casos las personas solicitantes de trabajo pertenecen al ámbito de los oficios básicos dentro del mercado laboral como una asesora del hogar, chófer o un camarero, que no requieren de una especialización o estudios superiores. Este POEMAANUNCIO actúa como un aviso económico, situando las relaciones personales dentro de la lógica de mercado muy relacionado al discurso neoliberal desarrollado a fines de los setenta inaugurado por Pinochet y tratado en el capítulo anterior. Como ejemplo presentamos algunos avisos económicos publicados en *El Mercurio* del año 1978, que emergen dentro del campo paródico lireano:

SU MEJOR AGENCIA LA FRANCESA

OFRECE Cocineras, niñeras de mano, todo servicio, suplentas, matrimonios, mozos etc.. Muchas sureñas recomendadas, sin grandes pretensiones de sueldo, dentro y fuera de Santiago. No confunda estamos en Marcoleta.51.

MOÑITA OFRECE Mozo competente, chófer. Óptimos informes. Merced 516.

Se ofrece empleada competente, buena presencia, todo servicio, gustan los niños. Carmen 219.

FAMILIA ALEMANA NECESITA
empleada responsable, todo servicio
puertas adentro, responsable, edad 40 años
aprox. Sepa cocinar, buen sueldo \$ 3000
Presentarse en Hernando de Magallanes 361
Apoquindo⁴⁸⁶.

De alguna manera, el sujeto lireano encuentra en la estructura de los avisos económicos publicados en Chile un pliegue cuya opacidad semántica le permite cuestionar el sentido cosificador y normativo de este tipo de publicidad, donde por ejemplo la imagen personal adquiere un papel preponderante en la descripción femenina como requerimiento central constatado en el enunciado: “niña buena presencia”; así como, la ambigüedad semántica de la expresión “niña todo servicio”,

⁴⁸⁵ Roberto Merino en el Prólogo de *Proyecto de...* (*op. cit.*) destaca la disposición visual de los poemas de Lira como una clave de su estilo: “Los poemas de Lira son “tipográficamente expresivos”. Si bien conocía perfectamente las convenciones del rubro –y manifestaba admiración Amster-, se empeñó en ensayar numerosas posibilidades para las cursivas, las negritas, las mayúsculas, las abreviaturas, y otras minucias de la misma especie”. (p. 11).

⁴⁸⁶ Avisos económicos de *El Mercurio* (1978) LXXVIII, 28.158, pp. 30-31.

que tiene cierta connotación sexual reconocida por la tradición oral chilena en la relación del patrón con la sirvienta. Lira explota esta zona, situando al mercado como ente que cubre todas las necesidades amorosas.

La angustia del yo lireano es comprobada con la inclusión del nuevo subtítulo “Con suma urgencia” que enfatiza la importancia de la inmediatez en la obtención del producto, una de las cualidades más valoradas por el cliente. A partir de esta expresión introduce los requerimientos de la mujer-mercancía, para lo cual utiliza un procedimiento de enumeración descriptiva en el que manifiesta el descuartizamiento del cuerpo femenino solicitado. Información que perfectamente podría ser inventario de un producto cuyas especificidades llegan hasta límites insospechados donde emergen retazos de lo sexual. En este caso la mujer-mercancía es fragmentada como si fuera una máquina electrónica, acorde a la saturación publicitaria de los nuevos productos modernos que eran promovidos por la cultura autoritaria en la época en el que Chile se abría al mundo a través del libre mercado. Pero al mismo tiempo, Lira le da una vuelta al formato de los manuales de instrucciones, en el sentido que ejerce la posición de un cliente riguroso. Para este propósito su aviso se transforma en una especie de catálogo en el que el producto-femenino tendría que cumplir algunos tensionados requerimientos:

Con suma urgencia

para todo servicio

se necesita

niña de mano

o de dedo

o de uña -de uñas limpias, de ser posible-,

de labios de senos de nalgas de muslos de pantorrillas

y otros-as, niña de mano de pie o sentada

en posición supina o de cúbito dorsal,

boca arriba o boca abajo o -preferentemente- a horcajadas.

En otras palabras

Un buen bello verdadero bípedo implume

-e imberbe: de sexo femenino- tricerebrado

Id est (es un decir) una mujer que disponga de tres cerebros:

-uno para ideas y pensamientos: abstracciones / lemas / e imágenes /

-otro para emociones: intuiciones / afectos / y pasiones y

-otro cerebro para acciones y movimientos

posibles de entrar a funcionar en forma armónica y no-contradictoria

a la tricerebrada del caso, la chica niña tipa perica paloma galla o mujer

a garota menina ragazza o donna -mobile, pelo al vento

una fille or une femme femenina: con rasgos actualizados

o latentes de geisha
a girl or a woman oder eine Fraulein,
preferiblemente in her twenties : entre los veinte y los treinta,
una Hija del Hombre: hermana, más que hija, del Hijo del Hombre,
o hija de un hombre con ojos de cristal y papel sellado en la piel...
(mirad, niñas: lo mismo que cantaban los jaivitas...)
hija de su madre
hoja en blanco o escrita
ojos abiertos o cerrados o en blanco: cada cosa a su tiempo;
hija de quien sea, no importa demasiado en qué hilera de la pirámide social,
a qué altura estaban los ladrillos con que la construyeron
ni sus coloridos o matices o distribución de melanina, su estatura
o altura, tonelaje, desplazamiento o medidas.
No se exige referencias, recomendaciones, experiencia previa, fe de bautismo,
certificados de antecedentes, nacimiento, buena conducta
u honorabilidad, prueba de aptitud académica,
licencia de educación media o para conducir,
ni título ni grado alguno.
However. Ph. D.s are encouraged to apply⁴⁸⁷.

La enumeración descriptiva deforma lo femenino al reducirlo a una mercancía que debe estar dispuesta para “todo servicio”. En este caso la mujer como objeto-mercancía de compañía afectiva y sexual pero despojada de un valor singular al no exigirle recomendaciones, ni experiencia ni estudios, ni creencias religiosas. La angustia del solicitante en la necesidad de afecto llega al paroxismo al solicitar este producto-femenino en otras lenguas, que evidencian uno de los principios de la cultura de masas, donde el mensaje debe llegar a la mayor cantidad de receptores, en este caso a muchachas de otras nacionalidades, pero al mismo tiempo emerge *la huella ilegible*, es decir, la imposibilidad de comunicar el mensaje para una lectora de otra lengua materna.

La fragmentación del cuerpo como mercancía no sólo es abordada en la descripción de la mujer requerida sino que el solicitante también está condicionado por la lógica del mercado, y por ende, debe exhibir sus atributos de cliente. En efecto, la última parte del texto es introducida por el subtítulo “Se ofrece”, en el que ocupa el mismo recargado procedimiento descriptivo. La autoparodia del sujeto lireano se manifiesta en la entrega de los datos personales del Rodrigo Lira real. La polifonía del hablante de Pons se superpone al entregar el remitente postal real en el aviso publicitario, pues si se piensa que eran textos utilizados en sus recitales, por consiguiente, todos los asistentes podrían conocer la dirección de Lira. Asimismo la fecha del nacimiento de Ferrer es la

⁴⁸⁷ Rodrigo Lira: *Proyecto de ... op. cit.* p. 20-21.

misma apuntada en “Curriculum vitae”, el poema con mayor cantidad de datos autobiográficos del poeta:

Se ofrece: Buen sueldo
pan y cebolla
techo y abrigo
tiempo y paciencia
alma corazón y vida
disposición a contraer matrimonio y de llapa
a) el acceso a un raro computador
ex-uberante y con-ex-céntrico, atiborrado de information,
programado no se sabe por ahora por Quién y (ni) para qué,
y que, a pesar de muuuuuuuuchas cosas, mal que bien o bien
que mal,
funciona.
b) un cuerno de unicornio
en el cual se enrolla la fértil y señalada provincia
de un largo y angosto corset de soledad,
un reto su resto difícil de aceptar o de asumir: un cacho,
un cuerno lleno hasta el borde y hasta rebosante de
semen, sudor y lágrimas
-tal vez quede, todavía, un resto de sangre-
lleno también con gritos
y susurros y sollozos y
ronroneos y ocasionales
entusiasmos esporádicos, y con algunas
gotitas o cristales de paz que,
como las cepas del yogurt,
pueden cultivarse en un medio adecuado.
De "amor" me temo que no
(a esa palabrita le han corrido demasiada mano)
c) una boca y sus correspondientes bordes e interiores
d) un par de ojos con sus parpados y sus correspondientes
apéndices pilosos
e) un par de manos con un pulgar oponente y otros cuatro dedos
(cada una), más un conjunto de líneas difíciles de describir
por escrito.
f) un par de bien conformadas orejas y otro de fosas nasales.
g) un pecho suficientemente peludo
h) una cabellera subdesarrollada; una calva en vías de desarrollo...
i) una barba (optativa); posibilidades de bigotes, peras,
patillas, chuletas, etcétera.
y) vello corporal de diversos matices de color y de texturas varias.
z) un cuerpo en aceptable estado, con las capacidades de ver y mirar,
oir y escuchar, palpar y tocar, oler, gustar y saborear,
tomar el peso, beber y percibir alteraciones en la temperatura.
humedad, presión atmosférica y posición relativa a la atracción
gravitacional,
todo con poco uso.
En el hipotético ... pero no imposible ... caso,
en el evento de que la lectura deste poema anuncio repercutiera en alguna interesada,
ésta podría escribir -a mano o a máquina- o mandar un cassette u otro medio
asking for further and additional info (**) al nombre mencionado supra
-al comienzo- a la dirección
Grecia 907

Departamento 22
Ñuñoa
Santiago
mandando, si le es posible, foto reciente o autorretrato visual o verbal
-escrito y/o hablado- ánimo, consejos, datos o buenos deseos, regalos, donativos,
becas o subsidios, fruta
al autor de este poema anuncio o donde le parezca
adecuado mandarlo⁴⁸⁸.

Las posibilidades paródicas van más allá de lo que tradicionalmente se había hecho como en “Autorretrato” de Nicanor Parra.⁴⁸⁹ En este aspecto la parodia lireana es descarnada por que opera a partir de lo autobiográfico, pero su diferencia con el texto parriano consiste en que el poeta exhibe todas sus carencias personales. La descripción física alude al sujeto real, y lo primero que enumera en la lista de ofrecimientos es el dinero. Desde el punto de vista formal, la simple confesión de buscar una pareja se ha articulado de un aviso económico y alimentado por fragmentos de los más diversos tipos de textos, un poema armado sobre múltiples texturas de la lengua. Blume llama “enredo textual” a este rasgo de la obra de Lira:

Buen sueldo (léxico propio de los avisos económicos); pan y cebolla (versión abreviada del dicho popular “contigo pan y cebolla”); techo y abrigo (expresión sintética de la consigna electoral del candidato a la presidencia de la República del año 38, don Pedro Aguirre Cerda); alma, corazón y vida (estribillo y nombre del tradicional vals peruano de Adrián Flores, tal vez tomado de la oración mariana Bendita sea tu pureza) y disposición a contraer matrimonio (lugar común dentro del Correo del Amor de varios diarios nacionales) A las otras ya mencionadas cunas textuales se remiten otras a Ercilla (“fétil y señala provincia”), a un Churchill claramente intervenido (“semen, sudor y lágrimas) y al director de cine, Ingmar Bergman (“gritos y susurros”, título de una de sus famosas películas). El efecto que a nivel de composición poética produce semejante enredo es uno de los rasgos que mejor tipifica la obra de Lira⁴⁹⁰.

De ahí la condición rizomática del poema lireano en que cada verso funciona en múltiples direcciones, y en este poema, incluye elementos tipográficos ausentes como la foto del solicitante que no existe en su poema original a diferencia de las fotos que acompañan su poema “Curriculum vitae”. Guiño que puede ser leído como un doble borramiento del sujeto y como una forma de ocultamiento del yo en la circulación de las imágenes publicitarias tan masificadas a fines de los setenta e inicios de los ochenta en Chile. Por último, el texto está emparentado “Poema -u oratorio-

⁴⁸⁸ *Ibid.* p. 23-24.

⁴⁸⁹ Nicanor Parra en “Autorretrato” recoge la angustiante vida de un profesor de colegio pero cuya ironía puede ser leída como una crítica representacional, y aunque Parra ejerció la docencia su realidad profesional y laboral dictaba de la oscuridad irónica del poema.

⁴⁹⁰ Jaime Blume: “Rodrigo Lira poeta...” *loc. cit.* p. 148.

fluvial y reaccionario”, poema que ocupa la misma técnica de degradación del amor a través del dinero, y de la cosificación a partir de las leyes del mercado. Quizás es el poema más prosaico de Lira, porque otorga al mercado cualidades metafísicas, develando a partir de un tono trágico la idea de que cada persona tiene su precio, y poniendo énfasis en que el dinero traspasa lo sexual como espacio de intimidad: “Ud se someta a los destinos aciagos pues para hacer oro, oro se debe tener de antemano, / el mundo del negocio tal como se habla de plata para referirse al dinero, /que como todo hasta el poto⁴⁹¹ hasta el amor / tiene su precio”⁴⁹².

En el segundo poema, “A propósito de una solicitud”, Lira debe llenar los datos personales solicitados en las bases del Concurso de cuento breve “Dagoberto Campos Nuñez”, información que aparece en una nota a pie de página del título del poema, donde pone entre comillas, remarcando la información de “pequeña biografía”. De esta forma nos entrega la clave matriz del poema, donde subvierte el texto informativo por una declaración argumentativa, cuestionando la condición de las bases al pedir la obligatoriedad de la biografía en los datos personales del concursante:

A propósito de una solicitud

No agrego mi biografía pues, aunque pequeña fuese
una novela constituiría – en preparación
ahora bien: una novela barrococontemporánea sería
y complicada coreografía de oraciones gramaticales.⁴⁹³

Lira transforma el texto informativo en una declaración de principios que evidentemente estaría incompleta y que no cumpliría con las bases del concurso. Asimismo va un paso más allá, poniendo en duda la incapacidad de un texto informativo para sintetizar la vida de un concursante, para este propósito utiliza la imagen de la vida como sueño y la vida como si fuera una película donde evidenciaría su influencia pop. De esta manera, lanza a un dardo a la intención comunicativa que se estructura al pedir la “pequeña biografía” en un contexto donde la obra valdría por sí sola, sin los antecedentes personales, y el peso literario del concursante. Termina su poema con una

⁴⁹¹ *Poto* la forma usada en Chile para *culo*.

⁴⁹² Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p 150.

⁴⁹³ *Ibíd.* p. 25.

pregunta abierta al jurado sobre la dificultad en priorizar los elementos constitutivos de en una biografía:

En cuanto a si tal biografía un sueño fuese
-gemido de Segismundo en verso o en prosa-
habría que intentar una aproximación
a la posible identidad del “soñador”;
pues si este fuese una muchacha,
en agitada pesadilla soñaría
la que si anciana fuera me soñara
en un plácido reposar de colores desvaídos
como un daguerrotipo coloreado a mano.

Y si cinematográficamente película,
¿Cuáles las sinfonías, los conciertos, las canciones
para la banda sonora, y que imágenes
y cuáles secuencias para alimentar el rollo
adentro de la cámara – en el revelador- en la moviola
sobre la pantalla de la sala de estreno?⁴⁹⁴

Si Parra se declaraba un francotirador, Lira es un anarkofrancotirador cuyo blanco era todo lo que significara algo institucional. En este sentido Lira es profundamente iconoclasta, pues toma la figura del loco para revisar los propósitos comunicativos de la tipología textual, que pueden ser vistos como simples parodias, o “voladas”. Pero tras el tono humorístico hay un ejercicio revisionista del lenguaje, en efecto busca remecer el horizonte de las palabras y las cosas en un contexto profundamente normado como el dictatorial.

En el tercer ejemplo, extraído del material inédito, nuevamente aparece Lira dando un giro al tipo discursivo solicitado, en este caso un concurso de cuentos en memoria de Bernardo O’Higgins, figura resignificada por la cultura autoritaria y emparentada con el General Pinochet por la tradición militar. Si O’Higgins era el padre de la Patria, y había otorgado la independencia del Reino de España, Pinochet era promovido como el segundo *libertador* en la Historia de Chile. Cabe recordar que Lira poseía un amplio conocimiento de la historia del ejército de Chile, puesto que había estudiado en la Escuela Militar de Santiago, una institución de la élite militar del país, además, su padre era General y abogado de Carabineros de Chile. También cuando pequeño había ganado un concurso en honor al natalicio de Bernardo O’Higgins en el año 1960.

⁴⁹⁴ *Ibíd.* p. 25.

El “cuento” se titula “Agosto en la Isla del Laxa anno domine MVIIICVIII”, y lo primero que manifiesta es la total desacralización de la figura de Bernardo O’Higgins, a través de un epígrafe situado en la portada del poema que alude al destierro del libertador a Perú, quien fue expulsado de Chile, por tener ideas dictatoriales⁴⁹⁵, y de este modo realiza un guiño alegórico al Régimen dictatorial de Pinochet:

[...] quemaba los últimos cartuchos de la patria en la ladera de los Papeles, cerrando la retaguardia de la emigración, o...pisaba ya la nieve de las cumbres, sirviendo de báculo en el áspero sendero su madre aflijida i estenuada por los años” B. Vicuña Mackenna, *El Ostracismo del Jeneral D. Bernardo O’Higgins*, escrito documentos inéditos y noticias auténticas. Valparaíso, imprenta del Mercurio de Santos Tornero, 1860, Cáp, IX, parágrafo II⁴⁹⁶.

La isla de Laxa tiene asidero real pues está situada geográficamente en la Patagonia chilena, pueblo que fue fundado por Ambrosio O’Higgins, quien fue Virrey del Perú, y padre ausente del libertador chileno. Actualmente, la provincia de Los Ángeles ocupa el territorio de la llamada isla de Laxa.

En la primera página del texto aparece una “Advertencia” que tiene como propósito expresar la inquietud sobre la condición narrativa de su texto para participar en el concurso, y si este puede ser aceptado dentro de las bases. Además, se refiere a los procedimientos descriptivos y las técnicas narrativas utilizadas en la creación de su llamado *experimento narrativo*. Roberto Merino nos entrega una clave para abordar algunas zonas del proyecto lireano cuando se refiere la importancia de algunos narradores en el proyecto experimental de Lira: “Si hubiere que buscar antecedentes literarios de su obra, habría que pensar más en Cortázar o en algunos textos de Kafka antes que en la tradición poética local”⁴⁹⁷.

En este punto se debe destacar que Lira da por hecho que el jurado es un experto evaluador en el área de la narrativa, en efecto, el poeta interpela directamente, a través de una parodia vaciada,

⁴⁹⁵ El pensamiento dictatorial de O’Higgins está ampliamente investigado en el campo de la historiografía, pero su imagen fue refundada y promocionada por la cultura autoritaria. Véase de Benjamín Vicuña Mackenna: *El ostracismo del general Bernardo O’Higgins: Escrito sobre documentos inéditos y noticias auténticas* (Valparaíso, Imprenta I Librería del Mercurio de Santos Tornero, 1860), y de Miguel Luis Amunátegui *La dictadura de O’Higgins* (Memoria presentada a la Universidad de Chile el 11 de Diciembre de 1853) (Santiago de Chile, Imprenta, Litografía i Encuadernación Barcelona, 1914).

⁴⁹⁶ Rodrigo Lira: “Agosto en la Isla del Laxa anno domine MVIIICVIII” (material inédito) p. 1.

⁴⁹⁷ Roberto Merino en el Prólogo a la Segunda Edición, Rodrigo Lira: *Proyecto de Obras... op. cit.* p. 10.

preguntando sobre algunos datos que son aparentemente anecdóticos como si el cuento y el tema podrían formar parte del género narrativo; el tiempo del proceso de escritura del cuento, y si el plazo otorgado por los que promueven el concurso sería suficiente para la realización de una obra:

Advertencia

Y si CO2 demandare por la índole y naturaleza del texto que originó la madrugada del domingo 19 de agosto del 1979 y al cual decidiera otorgar el título de “Agosto en la isla del Laxa anno domine MVIIICVIII”? Se daría razón a su tal demanda? Y la razón que se le diese? Bastará a considerar tal opúsculo literario posible de ser considerado como merecedor de nombre “Cuento”? Y, aún más: si tal texto fuese (un) cuento? Será posible decir que posee un tema y que tal tema consiste en anécdota o aspectos biográficos del Libertador?

Surge aquí otra cuestión: Podrá CO2 mantenerse dentro del límite máximo de 20 carillas oficio a doble espacio? Y otra? le será posible a CO2 entregar el texto a tiempo y sin problemas? (surgen otras preguntas)

Pero esto es una advertencia, y no una serie de preguntas absurdas. Diré, por tanto y tanto, que si se acepta que el hombre (por no decir “yo” o “tú” o lo que corresponda) es un conjunto si no infinito muy grande de hilos que se anudan por azar y con sentido, o algo así, lo mismo debe haber pasado con quien o quienes estén lejos lejos en el tiempo y unas pocas horas de un día cualquiera demandaran palabras en cantidades muy altas. Y, además, cómo y por qué seleccionar, y cómo decidir su la ajitación del jenio del personaje o la hoja seca que pisa su taco, etcétera. Se intentará un montage a partir de “ready made” y de obsesiones que padece CO2, y que se descuelgan de muchísimos papeles. Este trabajo es literario y no académico: no daremos bibliografía ni índices analíticos, sería largo y latoso en el presente caso. No intentamos tomar el pelo a nadie, calva pintan la ocasión de ser serios aunque sea de a poco en lo referente a intentar que el lenguaje tenga referentes ciertos y organizados- al menos en el caso de los Nombres – y que la expresión de los imaginario parta de deducciones, razonamientos e inferencias que se sostengan sobre bases que ofrezcan solidez confiable. Pero hacemos literatura con el lenguaje, o algo así: no pretendemos ciencia, no somos ensayistas y parece equitativa la licencia que da el jenio (Cf. Vicuña Mackenna sobre el sentido del vocablo) de tomarse algunas libertades sobre elementos y circunstancias que no crecen de entre huellas ciertas, y el humor y lo que se intuye derrepentes... Esa sería entonces la advertencia, firmado Ce o dos, dado en Santiago 19 del 79⁴⁹⁸.

Lira a través de preguntas aparentemente insustanciales interviene en zonas de la lengua que articulan discursos de cierto grado de poder. En este caso, hay un doble propósito, por una parte, la construcción de un experimento narrativo donde confluyen retazos de la historia de Chile, como la imagen alegórica del exilio de Bernardo O’Higgins; y por otra parte, devela las circunstancias de los pocos espacios condicionados otorgados por el Régimen para desarrollar el oficio literario. Ahora bien, luego de “la advertencia” comienza propiamente la narración donde sitúa como protagonista a un jinete que recorre la isla de Laxa, dando paso a la descripción del lugar y al diálogo que sostiene este personaje con algunos lugareños. Los detalles descriptivos aluden a Bernardo O’Higgins, sin

⁴⁹⁸ Rodrigo Lira: “Agosto en la Isla...” *op. cit.* p. 2.

embargo, el protagonista no logra articular ninguna acción y es desplazado nuevamente por el autor que irrumpe en la narración, explicándole al jurado las referencias históricas que utilizará, las circunstancias reales que rodean el proceso escritural, y el estado de avance de la narración.

Situación al 20 de agosto de 1979, después del mediodía:

Encuétrase cinco páginas (o carillas) dactilografiadas. Más una hoja con el título del trabajo, un epígrafe de ininteligibilidad dudosa para que desconozcan ciertas circunstancias presentes en el momento vital del autor y una “advertencia” de estilo enreversado-. En las cinco páginas del experimento narrativo que anteceden a ésta tenemos el esqueleto que a continuación intentaré bocetear: primero, secuencia – huaso que vuelve a la hacienda-diálogo con el amo se utilizaron fragmentos del P. Ovalle (párrafos 30 y 40) y Vicuña Mackenna (párrafo 6). Secuencia, separación 2 personajes, subida a pie por una quebrada, salto de agua, ducha, baño, flexiones, bajada a la hacienda. Se utilizaron texto de Dr. Mariani (Latué), el P. de Ovalle, el libro sobre pájaros de Chile de A. W Johnson, La Sinopsis de la Flora chilena de Muñoz Pizarro, un breve texto de Delia Domínguez que prefacia la Agende Lord Cochrane de este año, un fragmento de los *Voajes de G. Lafond* de Lurcy⁴⁹⁹.

Lira introduce una glosa explicativa en la que expresa la trama restante de su llamado experimento narrativo y solicita al jurado más tiempo para terminar la participación de su obra, tal recurso antipoético sería utilizado por Nicanor Parra en el otorgamiento del Premio Cervantes: “Sus Altezas Reales, Príncipes de Asturias, Autoridades presentes, Señoras y Señores. A propósito del discurso de agradecimiento al premio Miguel de Cervantes, mi abuelo me ha encargado que pida prórroga de mínimo un año, del 23 de Abril del año 2012 al 23 de Abril de 2013, para así poder pergeñar un discurso medianamente plausible”⁵⁰⁰.

La parte final del experimento narrativo quedará abierta al jurado, parafraseando la idea del lector-hembra de Julio Cortázar, como lector que se involucra en la narración, el narrador lireano necesitaría de un jurado-hembra. La probabilidad que haya enviado el cuento al concurso es bastante alta, pero no hay registros de quienes compusieron el jurado para conocer la reacción ante tal engendro narrativo. El narrador enumera caóticamente como si fuera una lluvia de ideas, un boceto de una obra que está por escribirse, en donde, básicamente relaciona su experiencia cotidiana con la vida imaginaria de O’Higgins en un relato futuro, terminando con una breve nota explicativa dirigida al jurado, pidiendo más plazo para concluir el cuento:

⁴⁹⁹ *Ibíd.* pp. 4-5.

⁵⁰⁰ Véase el discurso de entrega del Premio Cervantes 2012, leído por Cristóbal Ugarte Parra, nieto de Nicanor Parra. [://www.rtve.es/alacarta/videos/premios-cervantes-en-el-archivo-de-rtve/premio-cervantes-discurso-cristobal-ugarte-nieto-del-poeta-nicanor-parra/1383913/](http://www.rtve.es/alacarta/videos/premios-cervantes-en-el-archivo-de-rtve/premio-cervantes-discurso-cristobal-ugarte-nieto-del-poeta-nicanor-parra/1383913/) [10-12-2014]

Ahora bien, el relato o experimento narrativo está inconcluso, y, si el plazo de entrega del trabajo del concurso vence hoy, el que gana es el plazo, y no el autor que firma CO2: En todo caso, he aquí lo que se estructura por ahora solo en jeroglíficos apuntes y en la mene de CO2. Una breve nota sobre las circunstancias principales que confluyen para que no haya podido concluir los trabajos dactilográficos- sumamente lentos, dada la impericia del autor en esta máquina, la cual posee hace pocos semanas- debe incluir el que la sección de historia y ciencias sociales de la biblioteca universitaria que corresponde al autor se encuentre, desde junio hasta el próximo 24, cerrada a los estudiantes por inventarios, y el que la biblioteca histórica B. Vicuña Mackenna haya permanecido cerrada el reciente fin de semana en forma inusual. Hay otras circunstancias personales, pero dar razón de ellas por escrito transformaría esta nota en un tango, o algo así, de modo que las dejaremos en las sombras a que pertenecen. El autor se atreve a solicitar a quien actúe de comisario, y/o a los Srs del Jurado, tengan la gentileza de considerar este trabajo preliminar cuya realización dactilográfica definitiva necesita algo más de tiempo, categoría a priori del intelecto humano, según Kant, y no sustancia. En el considerando de que el Jurado daría conocer su veredicto en un mes más, solicito por tanto se me conceda la posibilidad de entregar esa materialización el último día de este mes, comprometiéndose “CO2” a intentar terminarlo para el viernes 25⁵⁰¹

En suma Lira se nutre del género narrativo cuando es utilizado con fines ideológicos y promocionado a partir de un concurso. Estamos en presencia de un cuento inviable, cuya imposibilidad literaria se manifiesta en el proceso mismo de la escritura que se niega a producir una narración en homenaje al libertador general de la patria, que ha sido resignificado por la cultura autoritaria en la cual el propio Pinochet sería el depositario de esa tradición militar. La circunstancias cotidianas del oficio escritural son el centro e interrumpen la narración, y alegóricamente estamos en presencia de un autoexilio del escritor, distante al motor que originó el exilio de O’Higgins. Pero quizás el auténtico motivo de Lira es el cuestionamiento en torno a las matrices que mueven el oficio escritor y la producción de una obra. En este caso, un concurso con una fuerte carga ideológica, en donde el hecho de concursar implicaría cierto compromiso político.

⁵⁰¹ Rodrigo Lira: “Isla de Laxa...” *op. cit.* pp. 8-9.

III.1.2. Punto de fuga político: Lira entre la revista *Cabrochico* (Unidad Popular) y *el no pesco a Pinochet*.

Lira parece querer decirnos que las historias, las fantasías pueden afectar la realidad ¿O es más bien su deseo de que así sea? El escritor de la ficción de *Panchito* parece finalmente rendirse ante la evidencia de que “parece que a la gente le interesa más lo real”. He aquí otra bomba de choque de Lira. ¿Es esta conclusión una triste y lamentable constatación de Lira o es lo que él busca en realidad con su historieta? ¿Es el sueño socialista de Allende una utopía de la que se despertará el país como Panchito en la última página, preguntándose si acaso todo aquello fue real?⁵⁰²

Carlos Reyes

Todo lo que se publica ahora es político⁵⁰³

Alejandro Schkolnik, Editor de revista *Cabrochico*

La condición del rizoma permite la aparición de flujos de análisis que se abordan desde diferentes puntos, perspectivas y aristas; aunque la obra de Lira no es estrictamente política lo político aparece como un pliegue más de su entramado escritural. Por los testimonios de sus amigos sabemos que nunca fue un político partidista, sin embargo se inclinaba hacia la izquierda, y si bien durante la Dictadura no se interesó por la política contingente, en sus trabajos existe una notoria posición crítica a la situación social del país. Antes del Golpe militar, que coincide con parte de la época universitaria de Lira el clima político en Chile estaba fuertemente ideologizado por un binomio asfixiante (derecha-izquierda) cuya batalla se expresaba a través de los medios masivos principales como *El Mercurio* y *El Clarín*⁵⁰⁴. Dentro de este contexto era casi imposible no situarse en alguna posición del espectro político; en efecto, el poeta participó activamente en la emblemática toma de la Universidad Católica, donde los alumnos exigían reformas que democratizaran el sistema universitaria pero el movimiento fue tergiversado a través de la propaganda de los medios conservadores de derecha, acusándoles de estar asociados a grupos anarquistas, y al Partido

⁵⁰² Carlos Reyes: “Rodrigo Lira: un poeta retozando en los campos de la historieta”. Véase en <http://ergocomics.cl/wp/2015/03/rodrigo-lira-un-poeta-retozando-en-los-campos-de-la-historieta-chilena> [29-08-2015]

⁵⁰³ Alejandro Schkolnik: “Editorial” en *Cabrochico* (1971) I, 1, p. 2.

⁵⁰⁴ En el *Informe de Comisión de Verdad y Reconciliación* (*op. cit*) se concluye que el rol de los medios masivos fue un factor que amplificó la violencia política: “No se puede olvidarse en la descripción de la fase última de la crisis 1970-1973, el papel jugado por los medios de comunicación. No en todos ellos, pero sí en algunos, especialmente escritos de vasta difusión, y de ambos bandos. La destrucción de la persona moral de los adversarios alcanzó límites increíbles, y se recurrió para ello a todas las armas. Presentado así, en ambos extremos, la figura del enemigo político como despreciable, su aniquilamiento físico parecía justiciero, si no necesario [...] “Ellos o nosotros”, “Matar o morir”, “Hay que extirpar el cáncer”, “No se puede hacer la tortilla sin quebrar algunos huevos”. Fueron frases comunes, que denotaban sentimientos que no podían servir a ninguna convivencia pacífica”. (p. 38-39).

Comunista. No obstante, Miguel Solar, el presidente de la Universidad Católica, era un demócrata cristiano de convicciones católicas, y como una forma de contrarrestar los ataques de la prensa colocaron en el frontis de la universidad un gran lienzo que titulaba “El Mercurio miente”. De hecho, su amigo Alejandro de la Fuente cuenta como anécdota que Lira inventó una contraseña para el ingreso de los estudiantes que participaban en la toma de la universidad, con el objetivo que no se infiltraran personas ajenas al movimiento: “Lira forma parte del grupo que controla el acceso al edificio, precisamente por la calle Lira y, para filtrar las entradas, impone la siguiente contraseña: “¿Cómo son los niños?”, preguntan desde el interior. “Perversos y polimorfos”, responde el que golpea, y el sésamo se abre”⁵⁰⁵.

Pero quizás su participación más tensionada en el ámbito político y hasta cierto punto paradójica dada su personalidad crítica es su trabajo como guionista de *Cabrochico*, revista destinada a niños que formaba parte de una gran revolución cultural y que estaba dentro de los puntos centrales del Programa de la Unidad Popular de Salvador Allende.

En ese período la Editorial Quimantú era la encargada de seleccionar las obras para la masificación del libro a bajos costos para las clases populares. En este proceso hay un fuerte componente del espectro ideológico de izquierda que buscó la alfabetización y concientización de las masas, y al mismo tiempo acercó la cultura a las calles. Para llevar a cabo este modelo era fundamental la participación de artistas, intelectuales comprometidos con la revolución cultural que quería implementar la Unidad Popular, proceso que se venía gestando desde los sesenta:

A inicios de los setenta pero ya era realidad a mediados de los sesenta, el arte está definitivamente “en las calles”. Son los años de la reforma universitaria, de las ferias artísticas, de la construcción de la UNC III, de las pintadas murales, de la Bienal de Grabado, de la vuelta a la Lira Popular, de la nueva canción chilena, del Instituto de Arte Latinoamericano, de los Encuentros de Artistas del Conosur, del Museo de la Solidaridad, de las tejedoras de Isla Negra, del tren de la cultura. También son los años de Quimantú. Quimantú es el nombre de la editorial que por la época revoluciona los medios de producción. Quiere llegar a todo el mundo [...] El espíritu de la época en la que el Estado, los artistas y los intelectuales toman para sí la tarea de acercar la cultura al pueblo⁵⁰⁶.

Lira no fue ajeno a este proceso ideologizante, y se enroló en Quimantú durante el primer

⁵⁰⁵ Véase en <http://caminodesantiago.canalblog.com/archives/lira/index.htm> [8-04-2015]

⁵⁰⁶ Federico Galende: *Vanguardia, críticos...* op. cit. pp. 81-82.

año de gobierno de Salvador Allende, lo que implicaría una posición política clara. En este aspecto el poeta se adscribe al modelo revolucionario promovido por la Editorial que era frontalmente contrario a las historietas para el segmento infantil proveniente de Estados Unidos⁵⁰⁷. De hecho, *Cabrochico* fue una de las publicaciones portadoras del programa ideológico del proyecto de editorial de la Unidad Popular, causando escándalo en la oposición de esa época, aunque para ser precisos Quimantú siguió imprimiendo historietas del llamado “imperio”:

A propósito de la aparición de *Cabrochico*, el diario *La Segunda* que encabezaría su primera plana con el slogan “juntén rabia chilenos”, advierte que “en reemplazo del *Tío Rico Mc Pato*, de *Donald y sus sobrinos*, de *Tribilín* y *El ratón Mickey*, los grandes y pequeños tendremos, en lo sucesivo habituarnos a leer, y seguir las historietas que describen nuestra realidad nacional, la que de ser como pintan los escritores y panegiristas de la época que estamos viviendo, es ruda, es amarga, es cruel, es odiosa. En contradicción con las atribuciones *La Segunda*- y en buena hora, a nuestro juicio- Quimantú continuó con la impresión de revistas tradicionales de nuestro humor gráfico, que eran independientes desde el punto editorial, como *Condorito* y *Barrabases*; así como otras que no representaban el discurso oficial, entre ellas la serie Disney, y otras como *Visión*, *Reader's Digest* y *Ercilla*⁵⁰⁸.

El guion de Lira se ajustó a los objetivos editoriales de *Cabrochico*. Alejandro Schkolnik como encargado de la revista destinó una sección llamada *anticuentos* con la cual pretendía establecer una diferencia con los héroes del mundo de los cuentos infantiles promovidos por la industria estadounidense, y situar al lector chileno más cercano a su realidad contextual: “El mecanismo de los *anticuentos* es en sí cómico por el comportamiento inesperado de personajes que rompen con su rol o comportamientos valóricos previsibles al interior de historietas realizadas con argumentos hechos especialmente con el fin de cambiar el signo individualista y violento de los cuentos tradicionales para la construcción de un hombre nuevo”⁵⁰⁹.

A la Editorial llegaban muchos guiones para ser aceptados por una comisión de sociólogos que examinaban la línea editorial, si bien el texto enviado por Lira estaba dentro del marco ideológico de Quimantú, desde el punto de vista estrictamente formal *Panchito en la tierra de la fantasía* era un guion más complejo de lo usual. Al respecto Ariel, el dibujante de la historieta, señala que Lira tuvo suerte de encontrarse con alguien que quisiera asumir el proyecto: “De vez en

⁵⁰⁷ Jorge Montealegre: *Rodrigo Lira, poeta de la tierra del comic*, Santiago de Chile, Ediciones Asterión, 2014, p. 22.

⁵⁰⁸ Alejandro Schkolnik: “Editorial....” *loc. cit.* p. 2.

⁵⁰⁹ *Ibid.* p. 2.

cuando aparecen guiones especiales como el de Rodrigo, y nadie lo quería hacer por ser muy largos y un poco difíciles para dibujar. Además el guión de Rodrigo era largo y complicado: Nadie lo entendía. Te imaginabas que era un cuento normal, y te encontrabas con otra cosa”⁵¹⁰. Ariel reconoce que recurrió a la marihuana para poder imprimirle un aire psicodélico propio del LSD al guion de Lira.

El argumento del guión *Panchito en la tierra de la fantasía* calzaba con el sistema de los *anticuentos*. El protagonista de la historieta era un niño campesino que vivía en una humilde casa del valle central de Chile. Una mañana como de costumbre va a buscar a Josefina, su cabra en el campo, y en lugar de encontrarla descubre un mundo de fantasía. La acción transcurre en el espacio de los cuentos hadas donde van confluyendo los valores del mundo del campo chileno representado por su protagonista y la inutilidad del mundo de fantasía encarnado en los típicos personajes de los cuentos Disney. En el primer encuentro entre los dos mundos se manifiestan ciertas marcas culturales: “Tú eres un niño chileno y nosotros somos personajes europeos. En fin ahora ya sabes cómo son los duendes jiji”⁵¹¹. El entramado dramático se desencadena cuando el duende con quien se encuentra Panchito, le presenta una serie de personajes de los cuentos de hadas que tienen los más diversos problemas domésticos propios del mundo real: un ogro que no sabe afeitarse, un hada a la que le molestan las alas para dormir, una bruja que le cuesta cuidar a una familia de dragones domésticos.

Paralelamente el mundo de fantasía se desdobra y se incorpora en la historia un joven escritor que vive en Concepción y que se encuentra en el proceso creativo de escribir un cuento de hadas llamado *La reina dulzura en el castillo de chocolate*. Se produce un efecto de transposición de las realidades, pues lo que escriba el joven escritor se constituye como el nudo dramático de la historia. Es así como aparece un castillo de chocolate en la narración que afecta el espacio del reino de la fantasía donde está Panchito con sus nuevos amigos. En esta parte de la historieta emerge la crítica programática al escritor que promueve cuentos de fantasía a través de la voz del hada: “Crear

⁵¹⁰ Jorge Montealegre: *Rodrigo Lira... op. cit.* p. 16.

⁵¹¹ *Ibíd.* p. 52.

un castillo de chocolate no puede ser obra de un buen escritor, sino de un escritorcillo [...] Lo que sí puede pasar es que los hombres creen personajes inútiles y anormales como nosotros. Personajes que le enseñen a los niños y no que los asusten o los engañen⁵¹².

Panchito actúa como catalizador de una catarsis de todos los personajes del mundo de fantasía que encuentran inútil la vida que llevan dentro de la ficción, para lo cual requieren de una profunda transformación de su mundo. En este punto, se expone la idea del hombre nuevo que sustenta el programa ideológico de la Unidad Popular, que opera a partir de una transformación social del entorno asociado al relato utópico de corte socialista donde uno de sus ejes vectores está centrado en el trabajo del obrero como construcción de realidad. A su vez, se destaca el origen humilde del niño campesino que conoce el mundo real, por tanto, porta las soluciones para que los personajes se transformen en personas útiles para la sociedad:

- El Hada: Lo que queremos es ser como... personas nuevas. Personas nuevas! [...]
- La Bruja: Ogro, que mis poderes dinámicos te transformen en mecánico. Princesa, esto es muy interesante conviértete en estudiante. Príncipe, igual que antes transfórmate en estudiante. Duende, ponle color, para ser profesor.
- El Ogro: Resultó Panchito es un genio.
- El Hada: Que bueno
- El Duende: Por fin nuestros deseos son realidades
- La Bruja: Me siento tan bien, Gracias Panchito
- Panchito: ¡Perfecto! ¡Ha hecho un gran trabajo, señora Bruja!
- La Princesa: Oh que abuelita, que amorosa eres
- El Ogro: De ahora en adelante, ningún niño se asustará al verme
- La Bruja. Conmigo tampoco volverán a asustarse
- El Hada. Y todo gracias a Panchito
- La princesa; que nos hizo reales
- Todos los personajes: REALES, REALES, REALES, REALES, REALES⁵¹³.

La fina ironía de Lira se despliega al final del guión contra los vendedores de fantasía encarnado en el joven escritor de Concepción, que es felicitado por el editor a quien le había mandado su cuento de hadas, pero desconoce que su ficción ha sido modificado en una operación inversa, pues sus personajes viven en el mundo real chileno por la intervención de Panchito. Si bien la historieta cumple con los fines editoriales de concientización-didáctica del lector, Montealegre sospecha del real compromiso programático de Lira, lo que evidencia es el acomodo del proyecto

⁵¹² *Ibíd.* p. 78.

⁵¹³ *Ibíd.* pp. 88-89.

con una de las marcas escriturales del universo poético que tiene relación a subvertir o transformar los géneros: “Un cuento sobre el cuento, un autor que se refiere a un autor, una crítica al género cuento de hadas desde un cuento de hadas, en definitiva, en la historieta ya están presentes el ejercicio autoirónico, la utilización de metalenguaje, la parodia, la caricatura escrita, la sátira, y una serie de elementos que serán una constante en la escritura de Rodrigo”⁵¹⁴.

La misma opinión tiene Óscar Andrade, amigo del poeta que trabajó en Quimantú durante la misma época, el cual concluye que Lira estaba embarcado en un profundo cambio interior. Además, se retira sin que le pidan la renuncia, y se va de viaje al norte de Chile por algunos meses, de algún modo, se aleja de la polarización asfixiante de esos años. Por otro lado, ahora es posible comprender su abandono de Quimantú en el año 1971 que coincide con la aparición de su esquizofrenia, que le interrumpe sus estudios. También habría tomado distancia con la editorial por el rechazo de su guión sobre Manuel Rodríguez, famoso caudillo de la Independencia de Chile, cuyo apellido dio nombre a un grupo terrorista de izquierda durante la Dictadura. Además, Lira en su texto “Curriculum vitae” nos entrega una escueta información sobre su paso por editorial Quimantú. Pero quizás lo más destacable es que *Panchito en la tierra de la Fantasía* es el debut escritural de Rodrigo Lira, su única obra completa publicada en vida y un material en que emergen marcas reconocibles en toda su obra.

Rodrigo Lira es consciente de su tiempo político, pero es llamativo que desde sus coordenadas no existe la mínima intención de escribir explícitamente sobre la Dictadura o la figura de Pinochet, característica tan propia de los escritores comprometidos. Toma distancia de todo lo que huele a discurso panfletario, o poesía que remita al exilio como queja, así lo reconoce Montealegre: “Rodrigo era renuente al tono quejumbroso y a lo panfletario; y en mi caso, el poema no escapa de connotar una victimización referida a la soledad y pobreza del exilio. Esto no quiere decir que Lira desdeñara la dictadura ni que fuera neutral frente a ella ni que fuera indiferente frente

⁵¹⁴ *Ibíd.* p. 9.

al exilio, y la pobreza”⁵¹⁵.

A pesar de que la obra de Lira está recargada de cientos de referencias a la realidad nacional, y como un buen cronista aborda los retazos del ambiente marginal y en su amplia gama de descripciones incorpora personajes de la historia que van desde un jugador de fútbol hasta algún cantante de boleros o de la trova cubana; no integra ninguna alusión directa a Golpe de Estado, ni a la violación de los derechos humanos. Su amigo, Óscar Gacitúa nos entrega una clave en la que puede estar la respuesta; confesando que una vez le preguntó a Lira por Pinochet, y él simplemente dijo *no pesco*. A lo que agrega Gacitúa: “Ese *no pesco* a Pinochet es probablemente más lacerante que cualquier verso escrito directamente para interpelar”⁵¹⁶. No obstante, escribió “Tres cientos sesenta y cinco y un 366 de onces”, uno de los poemas más descarnados que muestran una radiografía espiritual de la *desolación* del Chile de la Dictadura pero sin nombrarla en ningún verso.

⁵¹⁵ *Ibíd.* pp. 30-32.

⁵¹⁶ Oscar Gacitúa: Rodrigo Lira: “Los aspavientos de...” *loc. cit.* p. A6.

III.1.3. Una propuesta épico-dérmica: “Tres cientos sesenta y cinco y un 366 de onces”, un poema encriptado sobre la Dictadura

No agrego mi biografía pues, aunque pequeña fuese una novela constituiría – en preparación ahora bien: una novela barrococontemporánea sería y complicada coreografía de oraciones gramaticales⁵¹⁷

Rodrigo Lira

Tal vez cuando indicamos que *nada respira*, en esa indicación *algo respira*. Como si el pensamiento contemporáneo - en cada caso- tuviera chance de oxígeno en esa indicación; como si pensara sólo cuando pensara en esa imposibilidad; tal como el arte sólo tiene lugar “*subrayando en cada caso, su propia muerte*”⁵¹⁸.

Willy Thayer

La propuesta poética de Lira instala una máquina paródica que sospecha del quehacer artístico, y del aura institucional contenida en algunos poetas chilenos. A pesar de que era un ferviente admirador de la obra de Parra y Lihn, quienes renovaron la tradición nacional desde la década del sesenta, sospechaba de la función renovadora de la poesía y de que pudiese encarnar un poeta-rupturista dentro del contexto dictatorial. En este sentido toma como suya la reflexión de Thayer sobre el vaciado de todo contenido rupturista cuando la fractura política muestra la incapacidad del lenguaje representacional: “La escena post-vanguardista sólo posibilita rupturas insignificantes. A partir de 1973 no es posible considerar ninguna práctica crítica de la representación ni como voluntad ni como presencia, porque no hay representacionalidad en curso, sino más bien escena sin representación. Ninguna voluntad de novum, de transformación radical de la vida, del principio dadaísta de dislocación de la existencia, del nombre nuevo”⁵¹⁹. En este sentido, Lira reconoce que ya no vive el tiempo del demiurgo al estilo nerudiano de *Canto General* pero tampoco cree en el discurso antipoético encarnado en Parra que pretende incorporar lenguaje de la tribu, y pone en contradicción el discurso poético tradicional. Para Lira no hay relato en el sentido moderno, en que la tribu llámese (pueblo) estaría paralizada⁵²⁰, dado que no posee las

⁵¹⁷ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 32.

⁵¹⁸ Willy Thayer: *El fragmento... op.cit.* p. 340.

⁵¹⁹ *Ibíd.* p. 16.

⁵²⁰ Patricio Marchant en *Pe Eme... (op. cit.)* se refiere a los efectos del Golpe en la incidencia en las palabras *compañero* y *pueblo*: “La Catástrofe política -vale decir, integral- chilena, *parálisis*. Así de este modo, (transformado en momentos de nuestra propia conciencia) los compañeros asesinados por la dictadura vigilan nuestra total desolación, nuestra total desconcertación; y su *cabal finitud* no sólo nos aleja de la alegría de los irresponsables, nos impide también

condiciones mínimas históricas para establecer un relato comunitario. Lira define su entramado como una estructura *épico-dérmica*, neologismo que puede ser leído como la ausencia de épica en su horizonte contextual, o como una épica que se desplaza en lo insustancial.

Cada palabra en despliegue rizomático de Lira tiende hacia una intención aunque en algunas ocasiones sea manifiesta como un juego de máscaras, y sólo quede vaciado el significado; por tanto cuando se refiere a su vida como una propuesta *neobarrococontemporánea* y *complicada coreografía de oraciones gramaticales* como inscribimos en el primer epígrafe de este apartado, creemos que evidencia una consciente posición estética.

Para Deleuze la naturaleza del barroco tiende hacia la forma: “El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues”⁵²¹. El pliegue se constituye, en la *complicada coreografía de oraciones gramaticales* que actúan como simulacro pero que se erige como sello de la estructura formal de la propuesta liraniana. Por cuestión de espacio, no es pertinente elaborar una teoría del barroco y neobarroco latinoamericano, pero se podría resumir en palabras de Thayer: “Estar en las puertas de una travesía y tener como equipaje un libro de arena”⁵²². Pero cabe señalar que el neobarroco en el espacio latinoamericano se manifiesta como posibilidad crítica de todo logos: “El Barroco, por último, es algo que nos se lleva bien con la objetividad”⁵²³. Si bien la propuesta estética de Lira se alimenta de una corriente contracultural proveniente de EEUU, que está asociada a la *new age*, existen marcas irrefutables en

toda frívola esperanza, fe o consuelo. Sobrevivientes de la derrota de la única gran experiencia ético-política de la historia nacional -aquella que se condensa, se revela y se oculta en el misterio de la palabra “compañero”- contemplamos, lejanos, una historia, la de ahora, que, si bien continuamos a soportar, no nos pertenece, pertenece, ella, a los vencedores del 73 y del 89: los mismos y otros (ingenuos, demasiado realistas o cínicos), apoyados, es cierto, todos ellos, por un pueblo, ante todo, agotado”. (p. 174).

⁵²¹ Gilles Deleuze: *El pliegue: Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989. p. 11.

⁵²² Willy Thayer en *El Giro Barroco...* (*op. cit.*) aborda la discusión sobre la noción de barroco tomando como referencias los trabajos de Benjamin y Deleuze, y la dificultad para establecer un concepto: “En lo que parece al barroco se refiere, no parece posible un golpe a la cátedra, un corte significativo, porque de inmediato ese corte se pliega como vericuetos en la espesura. La inestabilidad y contrariedad de las inflexiones amenaza convertir el campo entero en un espacio muerto. [...] Un concepto de barroco equivale a hierro de madera, como se dice. Pero, a la inversa, sin concepto de barroco tampoco serían posibles, como sugeríamos, los fenómenos barrocos. Cuando hablamos de barroco, entonces, su noción tiende a desestabilizarse sistemáticamente según el uso, a incluir, transformar y transformarse en aquello que se le opone, adoptando más el comportamiento de un *aleph*, de una *aperion* o de una *mónada*. Como si la *cosa* barroca exigiera que su nombre coincidiera con su performatividad, como si su nombre debiera ser la cosa, su traza, su tejido, la materia, y nunca un significado. Una cosa lacunaria, ruinoso, inacabado, siempre incoincidente consigo misma, discontinua, que incorpora como pliegues más de su performance, la violencia contra lo ilimitado que la representación impone”. (pp. 179-220)

⁵²³ *Ibid.* p. 185.

su escritura que evidencian la incredulidad de Lira acerca del lenguaje como creador de realidad, y de este modo, cobra sentido el trabajo de Sarduy sobre algunos rasgos de su conceptualización del barroco que pueden ser atribuidas a la obra de Lira:

El barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la in-armonía, la ruptura de la homegenidad, del logos en tanto absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. [...] Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apiciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión. Sintácticamente incorrecta a fuerza de recibir incompatibles elementos alógenos, a fuerza de multiplicar hasta “la pérdida del hilo” el artificio sin límites de la subordinación⁵²⁴.

En el poema “4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de onces”, ganador del Premio de la revista *La Bicicleta* en 1979, evidencia un entramado de carácter neobarroco, es decir, una estructura constituida por diferentes pliegues cuya marca es la plasticidad descriptiva de un territorio que clausura el movimiento cotidiano por una amplitud de fuerzas exógenas invisibles e inalterables. Cada pliegue se nutre de retazos y múltiples texturas discursivas cuyo punto de contacto es la construcción de un discurso crítico y descarnado escrito en clave elíptica que muestra la carencia del aparato comunicacional del Régimen construido sobre las bases de una legalidad espuria y promovido a través de la totalidad de los medios masivos.

El título del poema alude encriptadamente a los años transcurridos desde el Golpe de Estado. La traducción al lenguaje matemático sería 4 años de 365 días más un año de 366 días (bisiesto). Es decir, han pasado 5 onces de septiembre desde el Golpe de Estado. En el texto no hay ninguna mención directa al dictador, a las acciones militares, a la violación de derechos humanos, a los campos de concentración ni al exilio, pero emerge como matriz central del texto el horror cotidiano de vivir bajo un espacio opresor, y donde el desplazamiento del hablante está vigilado por un Estado policial. Es un poema de largo aliento, y cargado de imágenes enlazadas plásticamente como un guión cinematográfico, asemejándose a un documental en blanco y negro. La matriz desolada se evidencia desde los primeros versos, y la disposición sin puntuación no permite casi descanso en el ritmo de su lectura. Para aproximarnos al texto de manera más limpia lo hemos dividido en cinco

⁵²⁴ Severo Sarduy: *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 211-212.

segmentos. En este primer segmento abordaremos la aparición del hablante lireano dentro del territorio cerrado, e iremos dando cuenta de su trayectoria por este espacio desolado:

Dada la continuidad de la ausencia de tibieza
considerando la permanencia de las carencias y
las ansiedades que se perpetran cotidianamente
y el frío sobre todo en especial o solo
o el frío completo en salchicha con mayonesa viscosa
seminal y estéril
la sábana sucia que cubre monstruosos ayuntamientos
la escasez de radiación solar
(lo poco que alcanza a llegar a través del monóxido de
carbono, el humo de chimeneas pastizales que se
quemán en febrero cigarrillos chimeneas tubos de escape tubos chimeneas humo)
de la que tiene que atravesar además esa sucia
sábana que cubre apenas -como mera sábana polucionada-
esas teratológicas cópulas esos coitos de ahítos
esas violaciones y estupro^s⁵²⁵

Lo primero que llama la atención es que el texto da cuenta de un acontecimiento que habría desencadenado este tedio en el espacio pero tensionado por lo que *no está dicho*, esta elipsis al conectarse con el título ya develado nos sitúa en el día del Golpe y la Dictadura como un territorio continuo. El texto fue escrito en 1978, es decir, en la época que el Régimen dictatorial gozaba de muy buena salud, puesto que se estaban implementando a toda marcha el proceso refundacional, y el pensamiento ingenuo acerca de que Pinochet entregaría el poder en poco tiempo, se esfumó por el anuncio de una nueva Constitución que regiría los destinos del país a labios del propio Dictador⁵²⁶, lo que le otorgaría legitimidad para establecer todas las reformas para perpetuarse en el poder como mínimo un decenio, cuestión que efectivamente ocurrió.

El hablante lireano asume una voz de testigo presencial dentro de un espacio en el que no hay calor ni siquiera tibieza. El tedio da paso a un ambiente cubierto por el frío que se despliega a partir del horror *de lo no dicho*, tan propio de los primeros años de la Dictadura como lo señala la

⁵²⁵ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 41.

⁵²⁶ Augusto Pinochet en *Mensaje Presidencial: 11 de septiembre 1977, 11 de septiembre 1978* (Santiago de Chile, Impreso Ministerio de Interior, 1978), en el discurso anual de 1978 que celebra el quinto año del Golpe militar fija las condiciones para una nueva Constitución: “El pronunciamiento militar del 11 de septiembre de 1973 puso fin a la angustia colectiva que se había apoderado de la ciudadanía, culminando éxitosamente una heroica lucha durante tres años habían librado de las mujeres, los jóvenes y los hombres de trabajo de nuestra Patria, para preservar su libertad, y reabrir horizontes de progreso que parecían cerrarse definitivamente. [...] También así se explica que junto a un constante avance a la normalización jurídica del país, Chile se encuentra preparado hoy para aproximarse a las fases decisivas de la concreción de su nueva institucionalidad, cuya máxima expresión jurídica estará representada por la nueva Carta Fundamental”. (pp. 3-4).

Comisión Valech⁵²⁷. La opacidad de la sábana no permite develar en tal magnitud el centro del miedo, que se va asomando a partir de la enunciación de crímenes, de fragmentos de sangre hasta que se emergen explícitamente dos palabras que aluden al código censurable de los derechos humanos: estupro y violación.

Este rasgo clave en la condición del poema-rizomático de Lira es reconocible en sus textos de largo aliento, en el que dentro de sus pliegues, fragmentos paródicos o descripciones coloquiales emergen expresiones que parecen de otra textura o cadena de significados. En este caso un lenguaje descarnado situado en una esfera de intimidad como lo sexual. La violación y estupro circulan como violencia física, que clausura cualquier desplazamiento, y como alegoría de las violaciones de los derechos humanos ocurridos en el Chile cotidiano. Pero Lira no está muy lejos al situar la violencia sexual porque el *Informe Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura* da cuenta de estos hechos a manos de la policía militar⁵²⁸. El hablante prosigue su desplazamiento, enunciando una nueva cadena de significados pero en esta ocasión por territorio que está minado por mecanismos tecnológicos:

y las ondas
de radio en amplitud o frecuencia modulada
las largas y las cortas ondas
de radio de televisión o télex
las ondas que emiten las antenas emisoras
y las receptoras, que también reciben

⁵²⁷ La Comisión Valech en *Informe Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura* (Santiago de Chile, Ministerio del Interior, 2004) se refiere a la opacidad informativa en la violación de los derechos humanos y el miedo como sistema de control de la ciudadanía: “En ese tiempo, las historias circulaban de boca en boca, difundiendo rumores de torturas, de fusilamientos, de detenidos que eran trasladados y cuyo rastro se desvanecía. La brutalidad sin precedentes que surgía de los relatos los hacía inverosímiles para muchos y no era posible, en la época en que ocurrieron, verificar si se trataba de hechos ciertos. Los medios de comunicación informaban escuetamente de los resultados de los consejos de guerra y de las ejecuciones y no era fácil dimensionar lo que sucedía efectivamente. La falta de información, acompañada de rumores alarmantes, intensificaba el miedo entre quienes se juzgaba que estaban bajo amenaza. Su percepción de vulnerabilidad, desprotección y desamparo ante la arbitrariedad y la injusticia era creciente. El silencio generalizado sobre lo vivido alimentaba el miedo. La indefensión de quienes habían sido autoridades políticas, ministros de Estado, rectores y profesores de universidades, diputados, senadores, dirigentes sindicales, amplificaba la sensación de desprotección legal. Los derechos reconocidos hasta entonces no estaban garantizados. Para muchos, el mundo que los rodeaba se tornó inseguro y amenazante, y se intensificó la angustia por su propia vida, por la vida de sus familiares, de sus amigos, vecinos y compañeros de trabajo o de filiación política”. (p. 587).

⁵²⁸ La Comisión Valech (*Ibíd.*): “El uso de la sexualidad como recurso de denigración, control y sometimiento estuvo presente en muchos recintos de detención. La ejecución del abuso sexual bajo diferentes formas y la violación hetero -y homosexual era simultáneamente una humillación a la prisionera o al prisionero y a su entorno social y familiar, y una suerte de recompensa adicional para el agente del Estado. Quienes concurren ante esta Comisión han denunciado abusos, aberraciones y el modo generalizado de tratar a las personas como si fueran eventuales objetos sexuales a disposición de los interrogadores y del personal de apoyo. No hubo distinciones de edad, ni tampoco el estado de gravidez en las mujeres implicó algún límite”. (p. 604).

esas ondas que la luz solar debe atravesar
lo inconcebiblemente banal y eficazmente hipnógeno
de lo que se radiodifunde y televe
lo opaco de los cristales
color humo por dentro
espejo color bronce hacia el exterior"
los cristales que dispersan los que refractan
los que cromatizan la luz lo exiguo de la tasa de luz que alcanza
a corresponder per cápita, por cabeza
lo gachas que se encuentran estas últimas
(lo desigual de la tasa de luz de cabeza a cabeza)
lo sucio de la sábana que lo cubre todo
o casi todo
o hartas cosas
(la sucia sábana no se cubre a sí misma)
considerando también los olores a añejo, a podrido a quemado o
infectado⁵²⁹.

En la segunda secuencia de significados el espacio está cubierto por mecanismos y dispositivos tecnológicos que aluden al poder coercitivo de la Dictadura, en posesión de todo el poder para controlar, censurar, y eliminar a sus ciudadanos a través de su policía secreta. Pero al mismo tiempo la disposición de los medios de comunicación promueve una imagen apócrifa del país, opuesta a la descripción opaca del país de Lira. El hablante destaca la eficacia y la función *hipnógena* de los medios masivos⁵³⁰ que tienen el propósito anestésico por medio de su poder *cromático* que se utiliza el lenguaje economicista de los Chicago Boys, nomenclatura que comienza a circular en la prensa chilena donde la ciudadanía se mide por índices como el *per cápita*. Luego de estos dos segmentos, el hablante ingresa a un territorio acuoso, cuya secuencia de significados nos

⁵²⁹ Rodrigo Lira: *Proyecto de...* op. cit. p. 41.

⁵³⁰ Sergio Durán en *Ríe cuando todos...* (op. cit.) aborda la importancia de algunos tipos de programas televisivos como los *show musicales* y los *programas de concursos* en lo que se invirtieron grandes cantidades de dinero para traer artistas extranjeros y que cumplían con el objetivo de distraer a la gente de los problemas sociales como los plantean algunos directores de la época: “Yo sabía que no íbamos a tener problema con el gobierno por mostrar pechos. El programa Sabor Latino obedecía a la necesidad de distraer la atención, de responder a un caos económico que se estaba generando en Chile (Sergio Riesenberg). Los animadores, elegantemente vestidos, de cuidadosa pronunciación, y casi siempre varones, establecían la continuidad entre los distintos números de show, mientras que la música corría por cuenta de una orquesta, un ballet coreográfico estable, y algún renombrado artista nacional o extranjero invitado para la ocasión, “el plato fuerte” de una oferta semanal que completaban, en distintas dosis, artistas nacionales, concursos, magos, vedettes y un largo etcétera. El propósito declarado de los realizadores de esta fórmula de entretenimiento era reproducir en las pantallas una verdadera fiesta, en un marco glamoroso y exclusivo, y con invitados de primer nivel, sin que el televidente tuviera que pagar nada ni moverse de la casa. [...] Sobre la base de este esquema directores como Sergio Reisenberg, de Televisión Nacional, y Gonzalo Beltrán de Canal 13, haciendo dupla con los “rostros” Antonio Vodavonic y César Antonio Santis, respectivamente animaron semana a semana y durante varios años las noches de miles de hogares chilenos, acaso compensando en parte las restricciones que el toque de queda imponía a la vida nocturna. Pero al mismo tiempo, *el show musical* reproducía las exclusiones que imperaban en el resto de la sociedad y, concretamente en la televisión un espacio de “amenidad y sano esparcimiento” en que el disenso era mínimo o simplemente no existía. Paradigma del entretenimiento evasivo, impermeable a las vicisitudes de la contingencia, la fiesta en la televisión era glamorosa, y permanentemente, pasara lo que pasara, el espectáculo debía continuar. Y pasaban cosas” (pp. 23-24).

remiten a la posibilidad en que el único desplazamiento es la imposibilidad de movimiento:

parece que como que hubiera que hacer alguna cosa
Aunque cabe la posibilidad de que sea mejor
no hacer nada
nada hacia la izquierda
nada
hacia
la
derecha
nada hacia adelante tampoco, más aún,
especialmente, nada hacia adelante -está la inercia
nada hacia atrás, no se puede,
trate usted de nadar hacia atrás, no se puede, la historia
no retrocede
está la historia
están las bayonetas de la historia bajo las banderas de la historia
está la sangre en las bayonetas de la historia bajo las banderas de la
historia
coagulada ya, reseca, más bien, como yesca
yesca de sangre sobre las bayonetas de la historia bajo las banderas de
la historia -de lo que está atrás
(no fumar, peligro grave de incendios, demasiada yesca
sangre seca atrás)
Nada tampoco ni hacia arriba ni hacia abajo ni hacia adentro ni hacia afuera
nada hacer, no hacer nada
cruzarse de brazos -sentarse en posición de loto -tirarse boca arriba y
mirar el cielo
(nada hacia arriba; no pensar en escalar el cielo)
-tirarse boca abajo, la mejilla pegada al suelo
o hundida en el barro
(no pensar en hundirse; no evitar hundirse)
al menos cabe la posibilidad de que eso fuera lo que
parece que como que hubiera que hacer, la cosa aquella
alguna
cabe la posibilidad de que eso fuese: alejarse de la acción
con las manos en los bolsillos
o con las manos tomadas a la espalda
o con las manos enlazadas en la nuca
o levantadas mirando el suelo
a patadas con las piedras
aplastando descuidadamente
eventuales caracoles cuncunas, lombrices o cucarachas distraídos-as
-jamás tomarán venganza-
alejarse de la acción: irse despacio a ninguna parte
pues no hay donde irse
pero hay que irse
tal vez, digo yo, como que habría que irse -a ninguna parte
tal vez haya donde esconderse, no sé.
los sujetos que en París rayaron las murallas de mayo
graficaron las palabras francesas que traducidas al idioma español dicen:
la/acción/está/en/la/calle
y si hay que alejarse de la acción
sería inconsecuente tomar una micro
tomar el metro, una liebre, un bus urbano o interurbano,
tomar

bebidas alcohólicas o de cola o cafecitos⁵³¹

Nuevamente aparece la disposición rizomática del poema de Lira, cuya matriz desolada cubre todo el espacio del sujeto lireano hasta dejarlo inmóvil, imposibilitado de cualquier desplazamiento, e integración con una comunidad mermada, en que los puntos cardinales están clausurados, no hay dirección, ni voluntad histórica, cualquier revolución es un no sentido. Ya no hay relato de la izquierda utópica, son los años del exilio, de la refundación nacional a partir de un nuevo modelo de mercado. Lira se sitúa en un tercer espacio, en el movimiento dialéctico entre dos fuerzas, en efecto, descrea de la solidez del relato revolucionario, y del lenguaje refundacional utilizado por la Dictadura cercano más a una lengua publicitaria.

El poeta alude desoladamente a la historia de las revoluciones a través de la imagen de las bayonetas pero en todas emerge la sangre seca. A su vez, mediante un pliegue coloquial se desconecta del metarrelato revolucionario: “no hay que fumar / hay que tomar un cafecito o una coca-cola”⁵³². Lira va articulando mediante una maquinaria aparentemente contradictoria, pues ensambla una serie de posibles movimientos del sujeto en este territorio desolado, pero cuyo sentido final es la imposibilidad de movimiento, y la clausura de un lugar; en este espacio emerge una aporía: “tal vez, digo yo, como que habría que irse -a ninguna parte”⁵³³.

En su lugar, enumera algunas estrategias pero ya no en el sentido colectivo, sino en ámbito personal: “cruzarse de brazos -sentarse en posición de loto -tirarse boca arriba y mirar el cielo (nada hacia arriba; no pensar en escalar el cielo)”⁵³⁴. A diferencia del discurso opositor que promocionaba todo tipo de acción contra la opresión de la Dictadura, incluyendo un levantamiento armado del pueblo, por el contrario Lira propone alejarse de la acción, porque toda acción es consumida por los mecanismos represivos de este territorio. Y como de costumbre dentro los pliegues que confluyen en su propuesta rizomática instala un fragmento que alude claramente a una zona incómoda de la Dictadura como una detención policial: “cabe la posibilidad de que eso

⁵³¹ *Ibíd.* p. 41.

⁵³² *Ibíd.* p. 41.

⁵³³ *Ibíd.* p. 41.

⁵³⁴ *Ibíd.* p. 41.

fuese: alejarse de la acción /con las manos en los bolsillos o con las manos tomadas a la espalda /o con las manos enlazadas en la nuca /o levantadas mirando el suelo”⁵³⁵. Versos en que los sujetos del territorio no pueden ejercer venganza y pueden ser “aplastados descuidadamente, como caracol, cuncuna, lombrices, o cucarachas”⁵³⁶. El *no movimiento* es la única condición para la sobrevivencia del sujeto en el territorio dictatorial que bajo los decretos de ley transforma la realidad del espacio público en una cárcel. El estado de excepción por el cual los militares borraron los derechos cívicos básicos, como la participación en política, la obligatoriedad de las personas el permiso a la guardia civil para reuniones donde se juntaran más de cinco personas evidencia el poder de control de los dispositivos dictatoriales. La vigilancia se manifiesta a nivel del Gran Hermano, donde el propio Pinochet a través de su célebre frase señala: “En este país no se mueve una hoja sin que yo lo sepa”⁵³⁷, en que se adjudica dos atributos divinos: la omnisciencia y la omnipresencia.

El mérito de Lira es tomar una posición crítica a través de un texto del modo encriptado donde se mueve como pez en el agua a partir de la tensión representacional de un sujeto que debe escoger entre la movilidad y la inercia. La maquinaria lireana fagocita de los eslóganes ocupados con fines comunicacionales por la Dictadura a través de sus programas de televisión: “No hay que quedarse estático, pareciera que hay que hacer algo”⁵³⁸.

Al mismo tiempo se aleja del discurso panfletario de la izquierda y del modelo funcional de la Dictadura, e instala desde adentro una crítica representacional que le permite pasar la censura, y al mismo tiempo dar testimonio de los efectos del horror. El poema tiene cierta velocidad fílmica, en que cada verso funciona como un cuadro, cobrando sentido la noción deleziana de pliegue en su aproximación al barroco. “La materia presenta, pues, una textura infinitamente porosa, esponjosa o cavernosa sin vacío, siempre hay una caverna en la caverna: cada cuerpo, por pequeño que sea contiene un mundo, en la medida en que está agujereado por pasadizos irregulares, rodeado y

⁵³⁵ *Ibíd.* p. 42.

⁵³⁶ *Ibíd.* p. 42.

⁵³⁷ Luis Maira: *Los tres Chile de la segunda mitad del siglo XX*, Santiago de Chile, Lom, 1998, p. 28.

⁵³⁸ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 42.

penetrado por un fluido cada vez más sutil⁵³⁹. En cada pliegue se activan imágenes que imposibilitan el desplazamiento del sujeto lireano, cuyo último segmento se aproxima a la muerte como posibilidad de acción inconclusa:

habría que morir de hambre, pienso
secarse en una esquina poco frecuentada o en un sótano oscuro, digo yo
porque las torres Santa María podrán ser los edificios más altos de Chile
pero haga usted la prueba de subir
tendrá que ir bien vestido-
tomar uno de esos ascensores que adivinan el pensamiento o poco menos
y que son tan veloces como altas son esas torres
y llegue lo más arriba que pueda, hasta la terraza, si es posible
actúe hacia arriba para después tirarse y no hacer nada
abastecido de libertad por lo libre de la caída
que te hace abrir los brazos y planear, acercándote a tu reflejo
que se acerca hacia arriba desde los espejos de agua
con tu imagen multiplicada por los vidrios que por fuera son espejos
que reflejan tu imagen cayendo de modo que tú no alcanzas a ver adentro
pero que no les impide verte dentro pasar volando en caída libre
y creerían que pasó un ángel y habrá un momento de silencio-

No podrás: alguien sujetará a usted del brazo justo a tiempo
alguien o algo, algún robot por ejemplo
y alguien -o algo- llamará a una ambulancia
a través de un citófono a un teléfono que llamará a una central que
pasará el mensaje a otro teléfono etcétera
todo a velocidad escasamente menor que la de la luz o la de tu cuerpo
en la frustrada caída
probablemente el radio del radiopatrulla no será necesario
habrá una sirena o tal vez no, habrá en todo caso un silencio eléctrico
de terapia de choque tac/
un vacío
y un hueco para ti en una terapia
de grupo
de un grupo cualquiera
y sean cuales fueren los cuentos que te cuenten, desgraciado
la cuenta que te pasen
saldrás del hospital clínica o centro médico
tarareando gracias a la vida
motivado por los avisos y consejos de la publicidad que nos ayuda a
vivir mejor
desde la radio o el televisor
que tanto habrán contribuido a tu curación
rumbo al local más cercano
en que se pueda jugarle una cartilla a la
Polla Gol a cambio de un templo donde sacrificar un
gallo a Esculapio que ya no se usan esas cosas, pues hombre
para después entretenerse un rato mascando
chicle de un sabor predilecto
en la máquina de pinbol o pinpong electrónico
O sea que en resumen habría que morir sin alharaca

⁵³⁹ Gilles Deleuze: *El pliego: Leibniz ... op. cit.* pp. 11-23.

sin pánico cundiendo ni cúnico pandiendo ni púnico candi endo
suave, callado el loro
morirse
o quedarse en la vereda como un pedazo más grande que el promedio
de basura
saboreando algo así como un candi masticable o un goyak
y hasta incluso un caramelo bueno, de Serrano, o fino,
de Ambrosoli,
pero muriéndose,
muriéndose sin alharaca,
muriéndose⁵⁴⁰.

Los dos primeros segmentos introducen el tedio, en que el tiempo se vuelve un espacio diminuto y asfixiante; el horror deja los rastros, y a partir de la instalación de mecanismos tecnológicos, el sujeto, aunque cita un metarrelato revolucionario, no posee voluntad de cambio, porque todos los movimientos están controlados por una maquinaria invisible. La inercia es la metáfora de un nihilismo pasivo, que no permite el más mínimo desplazamiento como sujeto histórico que forma parte de una comunidad y su poema líquido e encriptado es como una marea donde lo sólido se desvanece y en que lo único aparentemente seguro sería la muerte. Idea matriz del último segmento, el suicidio podría significar cierta posibilidad de movimiento, porque incluso dependerá del lugar, el sótano o los edificios más altos de Santiago de Chile. En este punto el sujeto lireano plantea la muerte como posibilidad para lo cual nos sitúa en la torre Santa María⁵⁴¹, el rascacielos más alto de Chile por varios años, construido en 1978 e inspirado en las Torres Gemelas de Nueva York. El edificio era reconocido por la ciudadanía y promovido por los medios de comunicación como símbolo modernizador del Chile abierto al mundo del mercado. En este espacio plagado por aparatos tecnológicos se hace imposible el suicidio, pues hay fuerzas invisibles que

⁵⁴⁰ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 43.

⁵⁴¹ En el sitio electrónico del nuevo edificio Santa María aparece una reseña sobre su construcción: “El edificio Santa María, treinta y tres pisos de acero y hormigón armado. Erguida en los faldeos del cerro San Cristóbal, dueña de una vista única y privilegiada de Santiago, la Torre Santa María fue por catorce años, el rascacielos más alto de Chile. Un título que le valió la admiración de los capitalinos y también de los expertos, que hasta hoy, la consideran un ícono de la arquitectura de los ´80. Con esa postal, Santiago se presentaba al mundo como una ciudad moderna y vanguardista, que poco tenía que envidiarle a otras grandes urbes del continente. El proyecto fue desarrollado por la oficina Alemparte Barreda y Asociados, y contemplaba, en un comienzo, la construcción de dos torres gemelas de las cuales se construyó solo una. Por diversas circunstancias, el proyecto original, el cual data de 1978 y que tomó como modelo las famosas torres del World Trade Center, no se materializó en su totalidad. Entre las causas de la interrupción de la obra, las más simbólicas resultan ser el incendio en la Torre Santa María ocurrido en marzo de 1981, y la crisis económica que afectó a nuestro país al año siguiente. La imagen del edificio en llamas, hacía imposible imaginar que la torre seguiría en pie, estoica e imperturbable, más allá del peso de su breve historia. Treinta años después, la Torre Santa María tiene la posibilidad de darle un cierre a su historia: a su lado nacerá la Nueva Santa María, tal como estaba contemplado en el proyecto original de 1978”. Véase en <http://www.nuevasantamaria.cl/historia/> [12-04 -2015]

impedirían dicho acto: “No podrás: alguien sujetará a usted del brazo justo a tiempo alguien o algo, algún robot por ejemplo”⁵⁴². Hay una descripción cinematográfica en la supuesta caída al vacío que la interrumpe con una frase discontinua que sale del marco, pliegue que alude a la censura de la Dictadura del cantante cubano Silvio Rodríguez a través de una frase intervenida de su canción “Ángel para un final”: “y creerían que pasó un ángel y habrá un momento de silencio”⁵⁴³.

A su vez, en este segmento final se manifiesta un juego alegórico de Lira, dado que el Edificio Santa María, por una parte, cita al mundo conservador católico, y por otra parte, alude al modelo modernizador que ejerce su influencia en una esfera de intimidad existencial. Los dispositivos de control que operan en este territorio desolado frustran la caída e intervienen ante la posibilidad de un suicida a través de los sistemas de propaganda y articulación de los canales informativos. La ironía se produce ante la muerte frustrada para volver a una vida apócrifa cargada de contradicciones y armada por el control de este sistema opresor cuya acción manipuladora provoca que un sujeto desolado pueda salir de un hospital tateando “Gracias a la vida”, una de las canciones más vitales y emblemáticas de Violeta Parra. Además, como *prevención* del suicidio intervienen todos los dispositivos comunicacionales transmitidos por los medios masivos: “los avisos y consejos de la publicidad que nos ayudan a vivir”⁵⁴⁴. Al mismo tiempo, aparece el lenguaje especulativo económico a través de la promoción de la Polla Gol, el juego de azar más famoso en el Chile de los ochenta que combinaba la lotería y el conocimiento de fútbol.

Si bien el poema está muy alejado de lo panfletario, es una de las mejores críticas al sistema del control dictatorial de la época. Valente no profundizó en lo político de Lira pero lo mencionó: “Rodrigo Lira Canguilhem fue un francotirador solitario de la década del setenta, que habitó un mundo intensamente libresco [...] No digo que fuera un prisionero de la literatura: sus textos también muestran una frustración erótico sentimental y un agobio político”⁵⁴⁵. Por su parte Lihn se refiere al pliegue político de Lira como una de las matrices de su proyecto poético, y que para pasar

⁵⁴² Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 42.

⁵⁴³ *Ibid.* p. 43.

⁵⁴⁴ *Ibid.* p. 43.

⁵⁴⁵ Ignacio Valente: “Proyecto de...” *loc. cit.* p. 18.

las censuras utiliza una infinidad de recursos metapoéticos: “El texto de Lira es hiperliterario, una parodia de la literatura, apoético o poético a contrapelo. Es el balance de una quiebra, el inventario de una imposibilidad que incluye, ciertamente, la cosa política como una actividad del lenguaje. "Y la libertad de los demás -dejó dicho Lira- es cosa seria / pueden hacer cosas terribles con la de ellos / y también con la de uno”⁵⁴⁶.

En suma, emerge la muerte como una descarnada evidencia de la desolación lireana, en que el suicidio pierde todo elemento trágico, por el contrario pasa inadvertido, vulgarizado, es decir, la vida está vaciada de dignidad. Habría que tirarse a la orilla de la calle, clara alusión a los primeros días del golpe cuando aparecían cuerpos de fusilados en algunas calles de Santiago para intimidar a la población. La vida se reduce a un residuo, en este caso a un trasto de basura tirado en la calle, y si hay una posibilidad habría que morirse sin escándalo, masticando un chicle como si no pasara absolutamente nada, inadvertida la muerte en la calle, invisibilizada la vida, en una calle cerrada, donde no existe comunidad.

⁵⁴⁶ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 20.

III.2. Lira instala su *máquina de guerra* dentro de los discursos oficiales de poder dictatorial

III.2.1. Declaración Jurada: Los comunicados de Lira

Un escritor no es un hombre escritor,
sino un hombre político, y es un hombre máquina,
y es un hombre experimental⁵⁴⁷.

Gilles Deleuze

La escritura de Lira se asienta sobre la idea deleuziana de la *máquina de guerra*, concepto que se despliega a través de la llamada escritura *menor*. Esto es, una obra desarrollada al margen del canon, y desde este territorio lo político se constituye en una coordenada matriz⁵⁴⁸. El profesor Marcelo Rioseco en *Maquinarias deconstructivas* (2013) le asigna un carácter lúdico al proyecto de Lira, llamándole *maquinaria paródica*⁵⁴⁹. No obstante, creemos que esta imagen es insuficiente dado que si bien existe un componente paródico en su escritura, también, reconocemos una *huella ilegible* que cuestiona el valor de la obra literaria dentro del contexto desolado de la Dictadura, así como una clara intención desestabilizadora en lo concerniente al relato refundacional del Régimen, por lo tanto, sería mejor definirla como una *máquina de guerra política*. Merino señala que sus presentaciones no dejaban a nadie indiferente, de hecho, buscaba provocar al público que tenía conciencia política y que estaba en oposición a la Dictadura⁵⁵⁰. En este apartado abordaremos la forma cómo *la maquinaria de guerra* lireana a través de sus textos impugna tanto el discurso del poder dictatorial que se manifiesta a través de un complejo aparato jurídico comunicacional, como

⁵⁴⁷ Gilles Deleuze en *Kafka una literatura menor... op. cit.* p. 17.

⁵⁴⁸ Gilles Deleuze en (*Ibíd.*) traza los principios de la llamada literatura menor que son aplicables a la escritura de Lira: “Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)”. (p. 31).

⁵⁴⁹ Marcelo Rioseco en *Maquinarias Deconstructivas... (op. cit.)* enuncia los principios metodológicos para abordar la escritura de Lira: “La maquinaria paródica se alimenta de citas literarias pertenecientes a la tradición poética chilena. Esta maquinaria no sólo es paródica, también puede ser satírica o burlesca. En este capítulo veremos cómo la construcción lúdico-verbal de la escritura exasperada de Rodrigo Lira combate el canon en el cual su misma escritura emerge. Es el discurso de lo no dicho, de lo censurado. Sólo a través del juego, la parodia puede, en su cita irónica, constituir lo que hemos llamado “el discurso de la ausencia”. (pp. 13-14).

⁵⁵⁰ Roberto Merino en “Rodrigo Lira en el país...” (*loc. cit.*) se refiere a las reacciones del público ante sus presentaciones: “Sus textos fueron de tal modo alterados casi como lecturas con público, y en la universidad, en las actividades nocturnas conocidas como peñas, la presencia de Lira se hizo frecuente. No gozaba, por cierto, de todo el crédito de los organizadores, ni siquiera del de los parroquianos. Esto, por la heterodoxia de los textos y de la puesta en escena. Más de una vez sus intervenciones redundaron en que el público se dividiera a favor o en contra. Para la programática cultural de izquierda, en ese momento no parecían plausibles trabajos como “El espectador imparcial”. (p. 5).

las transformaciones neoliberales en todos los ámbitos sociales, reflejada en la sobredeterminación del discurso publicitario.

La Dictadura a través de la hegemonía de los medios de comunicación logró un profundo ajuste cultural a partir de un lenguaje representacional, comprobado a través de un proceso de borramiento de los íconos culturales de la izquierda, y de resignificación de lo nacional, el llamado giro estético señalado en el capítulo anterior. Desde un principio, los comunicados de la Junta Militar articularon un discurso imperativo cuyo mensaje a los interlocutores estaba revestido de cierto pragmatismo, es decir, un discurso claro y conciso pero al mismo tiempo excluyente de carácter participativo de la ciudadanía, tal como lo señala la profesora Muniziaga: “Dentro del proyecto histórico contenido en el discurso, no se da cabida a ninguna participación del pueblo que no sea colaborar con los objetivos que se fijan verticalmente desde arriba”⁵⁵¹. En este pliego llama la atención que el bando N° 1 no presenta los argumentos sobre los cuales se tomó la decisión del Golpe de Estado, sino que escuetamente se dirige a los ciudadanos con el propósito de advertir los efectos que tendrían las personas que realizan acciones en contra de las Fuerzas Armadas :

Bando N° 1

Se advierte a los ciudadanos que cualquier sabotaje en todo tipo de actividades nacionales, como empresas, fábricas, medios de comunicación o transporte, etc., será sancionado en la forma más drástica posible, en lugar mismo del hecho, y sin otra limitación que no se la determinación por las autoridades del caso, del o los responsables. Es deber de la ciudadanía consciente, el resguardar el patrimonio del país, denunciar en forma inmediata a quienes pretendan paralizar las actividades productoras y laborales de cualquier tipo⁵⁵².

Este primer comunicado fue emitido por las radios adherentes a los golpistas en la mañana del día 11 de septiembre y en la noche se televisó a todo el territorio nacional. Al día siguiente fueron publicados más de 10 comunicados en *El Mercurio* y *La Tercera*. También destacamos las drásticas sanciones aplicadas sin ningún proceso penal, en que los imputados se encontraban bajo la intemperie jurídica. En efecto, el ejercicio del poder totalitario de los primeros bandos estaba asentado sobre una dudosa concepción jurídica, dado que estos se articulan en un contexto de

⁵⁵¹ Gizela Muniziaga: *El discurso público... op. cit.* p. 74.

⁵⁵² Carlos Molina Johnson: *Chile: Los militares y la política*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1989, p. 239.

guerra⁵⁵³. Los bandos cumplieron cuatro propósitos comunicacionales. En primer lugar, cancelaron cualquier vía de diálogo con la oposición. En segundo lugar, se estableció el control a través de los medios masivos. En tercer lugar, diseñaron un argumento para convencer la población de la necesidad de refundar el país, y por último, se transformaron en el único medio de información para la ciudadanía sobre los sucesos que estaban llevando las Fuerzas Armadas y de Orden.

La maquinaria de Lira se alimentó del lenguaje de la cultura autoritaria que aparecía en estos comunicados, lo cual se comprueba a través de un amplio abanico de marcas textuales propias del carácter normativo de los bandos. Para ejemplificar esta coordenada de la estética lireana consideraremos dos poemas: “Comunicado” y “Declaración Jurada”. El primer texto se nutre de las medidas impulsadas por la Dictadura para la permanencia del modelo económico, y las costosas marcas sociales que van dejando en la sociedad los ajustes de este proceso de refundación nacional. Joaquín Lavín, uno de los delfines de Pinochet, economista de la escuela de *Chicago Boys*, en su libro *La revolución silenciosa* (1987) exalta las bondades de las transformaciones del Régimen en la aplicación neoliberal, escrito a modo de *best-sellers*, para que sea accesible a la población, pero en las que se ocultan las profundas transformaciones en los derechos de los trabajadores. Para Thayer la aplicación del modelo implica un giro populista que lleva impreso una huella teológica originada en la élite católica más conservadora: “La traducción neoliberal de la *masa obrera organizada* en la gente pobre dignificada es lo que leemos en el populismo de Joaquín Lavín”⁵⁵⁴. El cambio de paradigma operó en el desmantelamiento de la clase obrera que tuvo como base un discurso modernización del país. El poema está fechado en el año 1979, fecha en que el propio Pinochet en su cuenta anual entregada cada 11 de septiembre se refiere al progreso del país a partir de las

⁵⁵³ Manuel Antonio Garretón en *Por la razón sin fuerza* (*op. cit.*) se refiere al contexto jurídico en que nacen los bandos: “Los bandos solo pueden dictarse en las precisas circunstancias que la ley prevé: En primer lugar, debe existir “tiempo de guerra”, concepto que abarca la guerra declarada (lo que supone guerra extranjera, aunque no haya combates); declaración de estado de sitio por ataque exterior; declaración de estado de sitio por conmoción interna, siempre que ésta sea causada por fuerzas rebeldes organizadas; la circunstancia de que de hecho exista una guerra internacional; o el que se haya decretado la movilización para una guerra internacional (artículos 72, 73, 74, y 418 del Código de Justicia Militar). En segundo lugar, debe haberse designado un General Jefe para operar contra el enemigo extranjero o las fuerzas rebeldes organizadas. Por último debe haber tropas chilenas cuya seguridad y disciplina sea necesaria preservar. En el caso del estado de emergencia, el único requisito es que se haya decretado la emergencia y designado el Jefe Militar. Respecto a la vigencia de los bandos, desde luego no puede tener valor alguno un bando dictado antes que se reúnan las exigencias mencionadas” (p. 26).

⁵⁵⁴ Willy Thayer: *El fragmento... op. cit.* p. 42.

reformas con las que se instaló el sistema económico del libre mercado:

Una economía libre, competitiva y justa. Siendo el gobierno consecuente con el principio de subsidiariedad, ha adoptado diversas medidas encaminadas a reducir el poder monopólico del Estado, traspasando los activos de las empresas estatales al sector privado. Este programa ha tenido y tendrá la decisiva importancia dentro de nuestros planes económicos, por cuanto su debido desarrollo es garantía cierta de progreso material para los chilenos y elemento para consolidar la libertad personal, que es la meta primordial de la gestión gubernativa⁵⁵⁵.

Lo cierto es que la realidad discursiva de Pinochet distaba de lo publicado por la prensa alternativa, como por ejemplo la revista católica *Solidaridad*. El mismo año 1979 es transcrito el discurso del Cardenal Silva Henríquez en la ONU, titulado “Hacemos nuestra la voz de los pobres”⁵⁵⁶. En la misma edición se publica un artículo sobre los costos negativos de la aplicación del modelo económico, y las medidas impulsadas por el Régimen en cuanto a los derechos de los trabajadores⁵⁵⁷. El poeta es consciente del discurso autoritario y de las transformaciones económicas que estaban siendo implementadas, por lo que no es extraño que se alimente del discurso de poder nada menos que apropiándose del nombre otorgado a los documentos informativos y resolutivos del Régimen, titulado “Comunicado” a uno de sus poemas más conocidos. El texto de Lira tiene puntos de contacto con la crónica escrita a mediados de los noventa por el escritor Pedro Lemebel que se refiere a la creación de el PEM (Programa de Empleo Mínimo) y el POJH (Programa Ocupacional de Jefes de Hogar) para mitigar y ocultar los grandes problemas de cesantía y la cruda realidad económica que se vivía a fines de los setenta e inicios de los ochenta:

Y casi a mediados de la dictadura, cuando se vino encima una avalancha de cesantía, después de los años gloriosos de los *yuppies* y su dólar a 39 pesos. A fines de los setenta, cuando el boom económico era viajes, fiestas y circo para los adictos al régimen, precisamente luego de estas regalías de ricos y bototos, el castillo económico se les hizo agua a la patota amiga de Cuadra, José Piñera y el muñeco arrugado de Büchi. La propaganda rezaba que si usted no tenía laburo, si usted era jefe de hogar y estaba cesante, que corriera a la municipalidad más cercana a inscribirse en el plan de trabajo instantáneo del PEM y el POJH, que diera sus datos, su edad y *especialización*, y en menos que canta un gallo sería llamado para integrarse a una cuadrilla de trabajo municipal. Eran grupos de gente formados por mujeres y hombres jóvenes, obreros que trasladaban piedras de una vereda a otra, personas mayores que hacían hoyos cavando al sol toda la mañana, para después taparlos sin ninguna justificación. Era un Santiago nublado que recordaba esos pueblos nazis donde marchaban hileras de judíos para trabajos callejeros. Santiago se despertaba mirando esas manadas de obreros del PEM y el POJH sembrando de pasto y florcitas en los bandejones de las

⁵⁵⁵ Augusto Pinochet Ugarte: *Mensaje Presidencial 11 de septiembre 1979 11 de septiembre 1980*, Santiago de Chile, Ministerio del Interior, 1980, pp. 5-6.

⁵⁵⁶ Raúl Silva Henríquez: “Hacemos nuestra la voz de los pobres” en *Solidaridad* (1979) III, 62, pp. 4-5.

⁵⁵⁷ A.A.: Gobierno anunció Plan Laboral”... (*Ibid.* pp. 33-55).

avenidas. [...] El programa de trabajo fácil del PEM y el POJH fue la gran humillación que hizo la dictadura con la fuerza laboral de un país abofeteado por el desempleo. A cambio de una mísera paga y la limosna de un paquete de mercaderías, cientos de chilenos y chilenas eran usados en labores decorativas, trabajos inútiles, quehaceres degradantes para la inteligencia de la clase proletaria. El gallardo pueblo chileno, formado en largas filas afuera de las municipalidades, para recibir las migajas del presupuesto nacional que dejaban los milicos y *yuppies*. Allí, en esas mañanas de «dulce patria pinochetista», la repetición en las calles de las espaldas timbradas por el logotipo del PEM y el POJH, retrataba crudamente el menosprecio por la dignidad humana impuesto por aquel modelo económico⁵⁵⁸.

Lira incorpora al texto la visión asistencial de la Dictadura con los más desposeídos, parodiando claramente el discurso militar implementado en la época. El texto envuelve una trampa pues de alguna manera se articula desde lo explícito pero, por otro lado, en la descripción hay cierto grado ocultamiento. El poema es uno de los textos más breves de la producción de Lira, y uno de los más limpios en el sentido que no posee marcas intertextuales evidentes como notas a pie de página o epígrafes, por este motivo se podría colegir que es uno de los textos más requeridos por antologías.

En el poema el hablante lireano utiliza la concisión y claridad del discurso de los bandos en su comunicado, mencionando sin rodeos que su propósito comunicacional es el ofrecimiento de cebollas, y que sus interlocutores son la gente pobre que vive en Santiago de Chile, ideas muy alejadas al país construido por el populismo de Lavín. El alimento podría cumplir una doble función, por un lado, como producto para satisfacer una necesidad básica de alimentación, y por otro, las lágrimas producidas al momento de la preparación de las cebollas como un efecto alegórico sobre las necesidades no cubiertas de un estado autoritario. En el texto se manifiestan dos ejes temáticos anclados en la realidad del Chile de la época: la función asistencial de un Estado que ya no cubre la salud, ni educación y la Creación del PEM y el POJH como paliativo del precario mercado laboral:

Comunicado

A la Gente Pobre se le comunica
Que hay Cebollas para Ella en la Municipalidad de Santiago.
Las Cebollas se ven asomadas a unas ventanas
Desde el patio de la I. Municipalidad⁵⁵⁹ de Santiago.

⁵⁵⁸ Véase en <http://lemebel.blogspot.com/2006/08/las-mujeres-del-pem-y-el-pojh-o.html> [12-03-2015]

⁵⁵⁹ En Chile a los Ayuntamientos se les llama Municipalidad.

Tras las ventanas del tercer piso se divisan
 Unas guaguas en sus cunas y por las que están un poco más abajo
 Se ve algo de las Cebollas para la Gente Pobre.
 Para verlas hay que llegar a un patio
 Al patio con dos árboles bien verdes
 Después de pasar por el lado de una como jaula
 Con una caja que sube y baja
 Después de atravesar una sala grande con piso de baldosas
 Y con tejado de vidrio
 Con unas señoritas detrás de unos como mostradores
 Después de subir unas escaleras bien anchas
 Después de pasar unas puertas grandes
 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
 Para que no se la roben y hagan daño⁵⁶⁰

Como ya habíamos enunciado, el tono del texto guarda estrecha relación con los comunicados de carácter informativo entregados por el Régimen. En este caso la Ilustre Municipalidad de Santiago entrega Cebollas a la Gente Pobre, en cuyo uso de mayúsculas busca amplificar la problemática social. El enunciado elide los motivos de la entrega del alimento, sin embargo, el hablante tiene claridad sobre los receptores de la información que representan a los más desfavorecidos. Concordamos con Jorge Montealegre sobre algunas cualidades propias de un guion de historietas presentes en la descripción del espacio, en que cada verso enfatiza un movimiento como si se tratara de una cámara filmica: “La descripción nos interna en un espacio imaginable, como dirigiendo un *travelling* cinematográfico o indicando la sucesión de cuadros de una historieta”⁵⁶¹. En este recorrido visual se presenta un movimiento que va de lo explícito a lo implícito. De nombrar la Municipalidad de Santiago se pasa a una descripción de carácter lúdico, que va transformando el espacio en un lugar lejano y frío, en efecto, aparecen algunos obstáculos que ponen en duda el ofrecimiento de las Cebollas. Llama la atención la transposición de la realidad, pareciera que en vez de estar en un ayuntamiento se está en un centro comercial. El hablante describe el espacio como si fuera la primera vez que estuviera en este lugar, por lo que no nombra algunos objetos de manera implícita como el caso del ascensor: “Después de pasar por el

⁵⁶⁰ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 31.

⁵⁶¹ Hernán Montealegre: *Rodrigo Lira... op. cit.* p. 12.

lado de una como jaula / Con una caja que sube y baja”⁵⁶². Hasta el momento el ambiente impersonal es acentuado por la alusión a este ascensor y las indicaciones laberínticas para llegar a un mostrador donde aparecen unas señoritas, que podrían ser una promotoras comerciales, lo cual enfatiza el hecho de que una simple solicitud de cebollas puede transformarse en una aventura burocrática y absurda. Sin explicitarlo Lira evidencia el crudo contexto de la cesantía que le tocó vivir en carne propia, describiendo el panorama de miles de chilenos que se acercaban a las Municipalidades a solicitar una cesta familiar como las entregadas por Cáritas:

Ahí, debajo de las ventanas con las guaguas,
Están las Cebollas.
No sé si podrá conseguir
Unas poquitas.
El caballero que maneja
El ascensor ese, con paredes de reja.
Me dijo que eran
para la gente pobre.
Después, dijo algo del Empleo Mínimo.
Yo tenía que irme luego a comprar un plano de Santiago
y una máquina de escribir

(sucedido y escrito en junio de 1979)⁵⁶³.

Se constata la dificultad de conseguir cebollas a través del guardia de seguridad que maneja el ascensor, y aparece la referencia al Empleo Mínimo que fue una forma de ocultar la gran crisis social que atravesaba el Chile durante este período. Tal circunstancia evidencia la desolación del hablante al que como estrategia lúdica no le queda más que romper con una anécdota como la compra de un plano de Santiago y una máquina de escribir como tabla de naufragio. En este aspecto se manifiesta la paradoja de la escritura como posibilidad que amortiguara el peso de la cesantía. Este Eje temático que aparecerá en su propuesta escritural en poemas emblemáticos como “Curriculum Vitae” y “Chirigotera: manera de liquidar dos pájaros- iluminar el “apagón cultural” y disminuir la tasa de cesantía-con una sola ráfaga”.

Ahora bien, la cebolla sustituye el pan diario, y en el Chile de los setenta fue el símbolo de lo popular no ideologizado políticamente que se expresó en la llamada canción cebolla, (baladas

⁵⁶² Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 31.

⁵⁶³ *Ibid.* p. 31.

musicales lacrimosas) cuyo principal representante fue Zalo Reyes⁵⁶⁴, un ferviente pinochetista, que en algunas de sus interpretaciones llegaba a las lágrimas. Por consiguiente estas cebollas van produciendo un llanto artificial y real en el Chile desolado de Lira.

En tanto, “Declaración Jurada”, el poema que da nombre a su segundo libro publicado, es un texto nutrido de múltiples marcas léxicas del campo semántico jurídico de los comunicados de prensa del Régimen. Para que haya una comprensión más acabada de la relación que establece Lira con este tipo de registros, presentaremos algunos fragmentos de los bandos, en donde se aprecia claramente el diálogo intertextual. Para dejar patente la asociación discursiva hemos puesto en negritas los enunciados que utiliza Lira en sus textos:

Bando de los jefes de Zona

Bando N° 36:

A los trabajadores, obreros, empleados, técnicos, profesionales: Con el propósito de esclarecer la situación laboral del país, la Junta de gobierno **comunica** las siguientes directivas provisorias:

Bando N° 7:

La junta de gobierno **advierte** a la población: 1.- Todas las personas que estén ofreciendo resistencia a un nuevo gobierno deberán atenerse a las consecuencia.

Bando N° 21:

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

Bando N° 30 de la primera Intendencia de la provincia de Cautín

En uso de mis facultades que se han conferido, ordeno:

1.- A partir de mañana 18 de septiembre...⁵⁶⁵

Del último bando, Lira elige una de sus frases para referirse a su enfermedad psiquiátrica, instalando un discurso que presenta la posición de la historia de los vencedores, los cuales llaman *Pronunciamiento militar* al Golpe de Estado. La matriz del texto surge como una anécdota vivida por el poeta en una detención ciudadana realizada por la policía a un grupo de jóvenes reunido en la calle que compartían pisco⁵⁶⁶ con coca cola, reunión en la que alguien supuestamente portaba marihuana. Tal como en el poema “Comunicado”, utiliza el cuerpo de los bandos en el que presenta

⁵⁶⁴ Véase su biografía en <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=333> [12-03-2015]

⁵⁶⁵ Manuel Garretón: *Por la razón sin fuerza ... op. cit.* pp. 25-45.

⁵⁶⁶ Pisco es un tipo de licor producido en Chile parecido al vodka.

detalladamente la información sobre este acontecimiento a partir de un estilo jurídico que lleva implícita la marca de la objetividad y de lo normativo, e ingresa el tema de la salud mental como posibilidad de defensa jurídica:

Yo, Rodrigo Lira, en relativo uso de mis facultades mentales- el ser humano ocupa o utiliza un mero 10% de sus capacidades mentales, afirma Louis Pauwels (el de “El retorno de los Brujos”): Imagínesse a mi humilde persona, a quien le eran sistemáticamente destruidas sus irrecuperables neuronas mediante una serie de electroshocks en un gabinete de la Clínica del Carmen hace exactamente un año y tres días- hoy, 17 (diecisiete) de septiembre de 1977 (mil novecientos setenta y siete), a cuatro años y seis días del Pronunciamiento Militar, cuando las banderas flamean a todo lo largo de Chile, en mi calidad de ciudadano y de cabo segundo de reserva del Ejército de Chile, de alumno de cualquier cantidad de Establecimientos Educacionales, y de carga familiar del abogado y coronel del ejército (R) Dn. J. Gabriel Lira R., y por tanto favorecido con los servicios en medicina y odontología de la Caja de la Defensa Nacional, sin que haya ejercido apremio ilegítimo alguno ni se me haya hecho víctima de forma alguna de violencia física, por mi propia y libre voluntad y sin estar obedeciendo – que yo sepa - a ninguna sugerencia proveniente de alguien, vengo en declarar lo que a continuación declaro:⁵⁶⁷.

En el fragmento hay una parodia del aura del texto normativo muy utilizado en Dictadura bajo el discurso del orden. También emerge la aplastante imagen jerárquica militar dentro del episodio. El poeta es consciente de la jerarquía social presente en las instituciones armadas donde la mayoría de la clase media-alta estudia en la Escuela de Oficiales como fue su caso, mientras las clases populares optan por los puestos que implican menos poder, y en su mayoría trabajan en la calle. Tal diferencia es conocida los por los policías que realizan detenciones ciudadanas selectivas, pues podrían tener problemas si detienen a un hijo de un Coronel del Ejército. Asimismo, fagocita la construcción histórica de los militares en la proclamación del Pronunciamiento Militar sustentada por la historiografía conservadora y militar en Chile.

Lo que sigue en el texto, es una enumeración de los detalles de su detención, narrada paródicamente con lujo de detalles, y en donde recicla los enunciados de los bandos. El tema principal es el estigma de fumar marihuana que estaría asociado a la izquierda y al caos social; cabe recordar que hubo todo un trabajo de higienización, la llamada *operación limpieza*⁵⁶⁸:

⁵⁶⁷ Rodrigo Lira: *Declaración... op. cit.* p. 21.

⁵⁶⁸ La *Operación limpieza* tuvo como propósito la eliminación de todo signo, o ícono construido sobre el legado de Allende, que incluyó el cierre y allanamiento de periódicos y editoriales; la intervención de las universidades. Pero también incorporó un fuerte control de la presentación personal de los ciudadanos, exigiendo el pelo corto a los hombres en las escuelas y en los trabajos, para borrar toda estética asociado al mundo hippie, y la moda de los universitarios de izquierda. Tema tratado en el Capítulo II.

Al anochecer del día martes 30 (treinta) de agosto, habiendo regresado en la mañana de ese día de un viaje de reposo por la IV (Cuarta) Región, salí del departamento donde transcurre la mayor parte de mi existencia, a disfrutar del espectáculo de la Luna llena levantándose de la Cordillera sobre el espacio vacío de siluetas de edificios donde hay algunas multi-canchas al centro de la Villa- Olímpica (Población Salvador Cruz Gana, se llama también, parece). Mientras iba pasando por la primera de esas canchas (Al oeste de la parroquia, y al sur del Unicoop), fui llamado por un grupo de adultos jóvenes y adolescentes que me ofrecieron un trago de cóctel de pisco con coca-cola.

Yo estaba más interesado en la Contemplación de la Luna Majestuosa que el inmediato entorno humano, de modo que fui sorprendido cuando se me interpelló amenazante, siéndome solicitados mis documentos, los cuales habíanseme quedado en el departamento. Mientras los otros muchachos eran también registrados, se me hizo apoyar las manos sobre el poste de baloncesto que hay allí, más arriba de mi cabeza, con las piernas abiertas y se palpó toda la extensión de mi cuerpo. Casi al mismo tiempo (o tal vez poco antes) al registrar a un muchachito bajito⁵⁶⁹.

Los detalles están descritos como si fuera un largo bando explicativo, en el que el poeta presenta el absurdo sistema de detención de Pinochet en las calles de Santiago, donde la policía tiene la autoridad para detener sin previo aviso, si existe un indicio de sospecha. Hay un giro cortaziano en el diálogo con los policías, donde emerge el horror que se puede desatar a partir de una simple detención ciudadana. Esto se debe a que los jóvenes involucrados negarían que eran los portadores de la marihuana y bajo una lógica jerárquica enrostrarían su parentesco con militares de alto grado, de esta forma la incertidumbre se desplaza por momentos a sus captores. La intervención de Lira siempre oscila hacia un tercer espacio, pues ofrece la posibilidad de ser voluntario para probar su inocencia si la policía tuviera un detector de mentiras:

Yo había bebido aproximadamente entre 50 (cincuenta) y 75 (setenta y cinco) centímetros cúbicos del mencionado trago, y alguien más bebió después de mí, acabando con el contenido de la botella, la cual alguien más se llevó; quiero decir que la noche de autos las gente iba y venía y yo estaba marchándome a casa, y soy muy parsimonioso para decir algo más que “salud” como saludo y despedida. De modo entonces que, al estar mis piernas en movimiento y, por ende, mi persona toda, en el momento de entrada en escena de los agentes, hacia el lugar en cual uno de ellos se agachara para recoger y levantar en su mano derecha un objeto denominado “pito,”⁵⁷⁰ instantes después de la inmovilidad que sobreviniera a las circunstancias al hacer su aparición los agentes o carabineros, creo que es lo mismo yo pasaba o como dice la muchacha de la Villa “entraba” a ser sospechoso.

El sujeto, en el cual el registro a que fuimos sometidos arrojara resultados observables, como un papel y la sustancia llamada “mariguana” no podía negarlo. Manifestó ser hijo de un coronel del Ejército, ante lo cual otro de los comprometidos en esta escena que describo afirmó ser hijo de algún funcionario de Investigaciones, Interpol, con respecto a lo cual yo puedo decir ahora que no mencioné la profesión y el grado de mi Señor Padre, y que con respecto a la profesión, rango, actividad, cargo o grado de los que esto jóvenes, no tengo la

⁵⁶⁹ *Ibíd.* pp. 21-22.

⁵⁷⁰ *Pito* es el nombre coloquial que se le da en Chile al cigarrillo de marihuana.

menor idea de cuáles sean en realidad pues ni siquiera he estado en sus casas, y el conocimiento que de ellos tengo brota solamente de ocasionales contactos al anochecer. Pero este tal Cantri negaba sin embargo haber sido el que estaba fumando el tal pito, al igual que los otros dos y que yo. Yo continuaba negándolo, y si alguien dispone de una de esas máquinas llamadas “detector de mentiras”, de las cuales tengo noticias por las historietas que leía cuando niño, y por algún espectáculo filmico televisado, me ofrezco como voluntario, pues tengo curiosidad para saber cómo funcionan esos aparatos, los cuales me parecen más confiables en cuanto a su capacidad de evaluar si una declaración es cierta o falsa que esos agentes, a los cuales tuve tiempo suficiente de examinar, pues me parecieron gente que sentía estar efectuando un trabajo desagradable, se veían en cierto modo, como ... asustados, como explorando un “territorio desconocido” y reputado como potencialmente peligroso, y sin controlar plenamente la situación”, debiendo recurrir a un mecanismo de defensa (en términos de Freud) que resulta difícil de describir y al cual los muchachos de la Villa denominan “echar la prepo”, y que se podría tal vez conceptualizar como la capacidad de actuar en forma no sólo potencial, sino que posiblemente o probablemente violenta y agresiva para aquel o aquellos a los cuales la “prepo” se les echa⁵⁷¹.

El texto está cruzado por la develación de principios del discurso de loco, el cual toma como justificación su realidad psíquica que le posibilita establecer un diálogo sin sentido, y crítico del procedimiento de control del Régimen, sabiendo que la policía no lo tomaría prisionero. Es por ello que el sujeto no tiene problemas para describir psíquicamente desde la mirada de Freud a los propios agentes. Asimismo en su discurso abunda un lenguaje que gira en torno a la eficacia de los detalles, y cuyo eje vector es el culto al orden normativo propio de la cultura autoritaria. Lira introduce un *racconto* e instala nuevamente el horror de *aquello no dicho*, pues muchas detenciones terminaron de manera surreal en campos de concentración, en muerte por error, o desaparición de personas:

No cuento toda la verdad porque es imposible y absurdo, en tanto requeriría explayarme *ad infinitum* sobre todos los hechos y los factores, las formas, y las imágenes, los protagonistas, los antagonistas, con su múltiple juego de conflictos, y alianzas; cuento, simplemente, lo que me parece relevante o determinante; no diré, por ende, ni aquí ni en lugar alguno quién era realmente quien estaba abocado a la insólita tarea de extraer humo presuntamente de la “mariguana” [...] De forma que fuimos conducidos a la esquina de Avenida Grecia esquina de Obispo Orrego por los cuatro *caragentes*, mientras la luna subía por el cielo y su diámetro aparente disminuía su tamaño. Y aquí que pocos días atrás había llegado a mi departamento un amigo que yo conocía desde hace tres años, estudiante de cuarto año de Pedagogía en Filosofía en el Instituto Pedagógico, y me contó que en un allanamiento a su domicilio la Policía le había encontrado en su poder esta exótica sustancia, lo cual significó que se le sometiera cinco días de reclusión o detención, los cuales fueron cumplidos en la Penitenciaría de Santiago (Comuna de San Miguel). Con la exótica sustancia me refiero a la mariguana, por si no entendió. Prosigo. Y la visita de este joven alumno de Filosofía, y lo que en ella me contó, o sea, el calvario de su detención, rondaba en mi cabeza en esa esquina, la noche de autos⁵⁷².

⁵⁷¹ *Ibíd.* pp. 22-23.

⁵⁷² *Ibíd.* pp. 24-25.

Frente a la posibilidad de ser presa del horror se manifiesta el discurso de la locura como puerta de escape de esta situación límite. Cabe recordar que las universidades estaban intervenidas, y que procedentes del Campus Macul del Pedagógico hubo algunos reconocidos exiliados como el narrador chileno Antonio Skármeta, y algunos estudiantes que todavía están en la lista de desaparecidos por el Régimen. También se expresa un diálogo absurdo, lo que se debe a la larga detención en que ninguno de los detenidos tenía la voluntad de reconocer ser el portador del llamado *pito* de mariguana. Sólo Lira asume la culpa sabiendo que representa al loco del grupo, y su confesión neutraliza o deja sin efecto lo absurdo del discurso de la cultura autoritaria. El asunto no se dilucida fácilmente, dado que no se explicita si la policía les deja libre o si fue una huida. Lira describe el vértigo experimentado al llegar a casa corriendo. Lo cierto es que la detención imprime una marca en la vida cotidiana del poeta que puede ser leída como una alegoría del estado policial en el que vive la sociedad chilena. Por este hecho, su familia decide enviarlo nuevamente al norte del país para que prosiga con su retiro espiritual. En efecto, el poeta expresa el horror de volver a encontrarse con la patrulla policial:

Por razones de salud mental estoy incapacitado de realizar actividades calificadas remunerables, lo cual permite que, como ya dije, mi Señor Padre perciba una Asignación familiar por concepto de Mí en la Caja de la Defensa Nacional, afirmé al Señor Comandante de la Patrulla de la Comisión Civil que era yo [...] Al comunicar esta lamentable historia a mi señora madre, ella fue de que lo mejor que podía hacer era volver al Norte, puesto que ocurría que había en Vicuña un giro para mí que yo no retirara. De modo, que el miércoles 31 (treinta y uno) de agosto volví a pisar la tierra de la Cuarta Región, de donde regresé el jueves 15 (quince) de septiembre, hace dos días. Y como al ir con mochila al Terminal de Buses Norte pudiera ver, desde una micro, al Sr, Comandante de la Patrulla en Vicuña Mackenna, al llegar a Plaza Italia, y pensando en la posibilidad de que en una próxima oportunidad pudiera ser él quien me viese a mí a través de una ventanilla de el “Furgón”- escribí esto⁵⁷³.

En suma el poema está cruzado por la tensión del *loco-cuerdo*, dado que su condición psiquiátrica se transforma en el principal argumento para evitar la autoridad del Régimen, lo cual coincide con uno de los ejes temáticos de los estudios de Foucault, en donde la pericia médico legal otorgaría el poder de absolución jurídica si el imputado posee alguna patología: “La justicia no puede prender al loco, o, más bien, la locura [*rectius*- la justicia] debe desprenderse del loco, desde

⁵⁷³ *Ibíd.* pp. 26-27.

el momento que le reconoce como tal: principio de la puesta en libertad, en el sentido jurídico de la expresión”⁵⁷⁴. De esta forma se evidencia la paradoja de aplicar la ley en un caso de problemas psiquiátricos. Lira era consciente de esta contradicción pues conocía perfectamente sus derechos y el discurso policial. La otra base argumental es la procedencia militar de su “Señor Padre”, tan propia de la cultura clasista, herencia del largo período colonial y poscolonial. Pero a pesar de estos antecedentes, la imagen orweliana del poder policial está erigida por sobre los ciudadanos, los cuales circulan como objetos sin derecho ni representación legal. La madre le sugiere al poeta que vuelva al norte para que descanse pero incluso este tiempo está restringido por la posibilidad de un encuentro con la policía. Por si lo último sucediera Lira presentaría este texto como defensa ante la justicia militar, hecho que devela en las últimas líneas de “Declaración Jurada”.

⁵⁷⁴ Michel Foucault: *Los Anormales*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1999, p. 39.

III.2.2. *La revolución silenciosa* se apropia de la calle San Diego

El Estado se bate en retirada. La empresa privada lo está remplazando en áreas que hasta hace poco parecían inexpugnables: la previsión privada, la salud privada, y la educación privada, son un hecho de la vida diaria, dando impulsos a nuevas industrias que mueven miles de millones de pesos⁵⁷⁵.

Joaquín Lavín

Muérete de gusto en una clínica particular. Si te enfermas, Pingüino y esto corre para todos ustedes los que viven del sueldo de Dios a título de ayuda que El Paga a vuestros benefactores. No tiene más que acudir a una clínica particularidad de lo contrario: *kaput* (los hospitales son laboratorios de la muerte)⁵⁷⁶.

Enrique Lihn

La escritura de Lira está íntimamente ligada al contexto urbano del Santiago de Chile de los setenta, en donde va incorporando los más variados espacios de la ciudad y símbolos arquitectónicos como la famosa Torre de Santa María, la estatua de la Virgen del cerro San Cristóbal, la Biblioteca Vicuña Mackenna, los prados del Pedagógico. Incluso existe un poema titulado “Grecia 907, 1975” que corresponde a la dirección del piso alquilado por la familia durante parte de sus estudios universitarios. Grinor Rojo Lihn en el Prólogo de *Declaración Jurada* destaca la veta cronista del poeta: “Un viento epocal y juvenil, que es inconfundiblemente de aquel entonces, infla la velas de sus textos. Cuando Lira escribe sobre el smog de Santiago y hace poemas ecológicos. Cuando parodia el lenguaje estereotipado de los medios ¿No está ahí dejando la huella de una cotidianidad y de una sensibilidad veinteañera que tienen sitios y fechas marcadas”⁵⁷⁷. Así como, el poeta se nutre del discurso jurídico en esta coordenada integra las características de un cronista en la que va absorbiendo su itinerario cotidiano que muestra su relación con el contexto social. De hecho, sus poemas “Ars Poétique” y “Wheater Report: Poemas ecológicos I” aparecen en el libro de crónica poética sobre Santiago, titulado *Geografía poética de Santiago de Chile* (1997)⁵⁷⁸. Dentro de su cualidad de poeta-cronista uno de sus textos más representativos alude a la

⁵⁷⁵ Joaquín Lavín: *La revolución...* op. cit. p. 136.

⁵⁷⁶ Enrique Lihn: *El paseo...* op. cit. p. 19.

⁵⁷⁷ Rodrigo Lira: *Declaración ...* op. cit. pp. 9-10.

⁵⁷⁸ *Geografía poética de Santiago de Chile* (Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1997) se enmarca dentro del proyecto *Geografía poética de Chile* de Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (DIBAM) En su página aparece el propósito de esta colección: “Nuestro objetivo consistió en recoger la palabra de distintos poetas y escritores que dieron voz al paisaje chileno y, a través de ella, reflejar la geografía física y humana, así como también la literatura a lo largo de todo nuestro país”. Véase en la página de memoria chilena, donde también se pueden descargar

conocida calle San Diego, situada en el centro de Santiago, la cual ha sido varias veces reconocida por la literatura local⁵⁷⁹ durante gran parte del siglo XX, y siempre se ha caracterizado por ser una de las principales zonas de librerías. En las décadas del cincuenta y sesenta la calle San Diego era parte del comercio y la bohemia santiaguina⁵⁸⁰ pero durante la Dictadura fue dejando el aura nocturna y el comercio se diversificó a través de la creación de los megacentros comerciales, situados lejos del centro histórico⁵⁸¹. En la actualidad la calle es conocida por albergar una gran cantidad de librerías a bajo costo, y algunos olvidados teatros. El poema “San Diego ante nosotros” tiene la particularidad de ser un poema colectivo escrito a seis manos por integrantes del grupo Chamico: Roberto Merino, Rodrigo Lira, y Antonio de la Fuente. El texto salió a la luz con la publicación de *Declaración Jurada* (2006), y el original fotocopiado se encuentra en el sitio Memoria Chilena⁵⁸². El poema presenta algunas de las inquietudes estéticas de Lira, como la marca intertextual, a través del diálogo con la “Oda a la calle San Diego” de Neruda y con la crónica periodística. También hay una fuerte influencia neovanguardista en la creación del texto como si éste se tratase de un ingente cadáver exquisito propio de las vanguardias como lo señala Merino:

Nos juntamos los tres involucrados la mañana del jueves 4 de septiembre en el restaurante Sena, cerca de la Alameda, transportando aparatosamente nuestras máquinas de escribir, donde instalamos una oficina provisional, tan provisional que en la tarde del mismo día nos trasladamos a la casa donde yo vivo con mis padres, en la que permanecemos escribiendo aproximadamente hasta el domingo. El proceso creativo consistió en escribir cada uno por su cuenta, y después participar en el montaje grupal de los textos⁵⁸³.

Otro aspecto que muestra la coordinada rupturista del texto es la disposición tipográfica que

los libros de manera gratuita <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3438.html#documentos> [8-03-2015]

⁵⁷⁹ Ricardo Chamarro en su blog *Eje San Diego* documenta exhaustivamente la historia de la calle San Diego <http://eje-san-diego.blogspot.com/2008/12/oda-elemental-la-calle-san-diego-por.html> [12-06-2015]

⁵⁸⁰ Véase en el diario *La Nación* <http://www.lanacion.cl/noticias/vida-y-estilo/el-ultimo-barrio/2008-04-05/185534.html> [18-06-2015]

⁵⁸¹ Joaquín Lavín en *La Revolución...* (*op. cit.*) se refiere a la proliferación de los centros comerciales que han transformado en comercio de Santiago pero no considera la pérdida de los comerciantes de los barrios tradicionales como el centro de Santiago: “Los mall. Hoy se contabilizan en Santiago más de cincuenta centros comerciales de importancia, pero ninguno puede competir con los dos gigantes del mercado: Parque Arauco y Apumanque. Situados ambos en la comuna de Las Condes, reciben más de un millón de visitantes al mes, con ventas records se van quebrando año a año [...] El Parque Arauco abrió sus puertas en 1982, al fructificar la iniciativa de un grupo de empresarios chilenos vinculados a la construcción, quienes empezaron a evaluar el proyecto en 1978. Paralelo al desarrollo los centros comerciales está la expansión de las grandes tiendas de departamentos como Falabella, Almacenes París, Ripley y otras, las que han ampliado su cobertura, y modernizado su sistema de atención al público. Todas ellas otorgan sus clientes el beneficio de las tarjetas de crédito” (pp. 120-121).

⁵⁸² Véase en <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0015144.pdf> [18-06-2015]

⁵⁸³ Rodrigo Lira: *Declaración...* *op. cit.* p. 55.

funciona como si fuera un *collage*, el cual aglutina citas sobre la publicidad de la calle, recortes periodísticos que hacen mención al lugar, así como comentarios literarios sobre la calle de conocidos escritores como Enrique Lafourcade, Eduardo Anguita y José Donoso. El poema tiene una extensión de 17 páginas, y está estructurado como si fuera una crónica noticiosa dividida en dos partes: “San Diego ante nosotros” Primera Parte: “Panorámica, Panorámica Panorámica”, que enfatiza la triple mirada del grupo, y “San Diego ante nosotros. Segunda Parte: Épica”.

La división del texto entra en diálogo con el contenido y la estructura de la “Oda a la calle San Diego” de Neruda, en que el hablante lírico se desplaza como si llevara una cámara de cine con la que va describiendo los objetos que adornan la calle, y una manifestación espontánea de los estudiantes y obreros: “Por la calle / San Diego / el aire de Santiago / No viaja en tren el aire / Va paso a paso / mirando / primero las ventanas/ luego los ríos / más tarde los volcanes / Pero / largamente / en la esquina / de la calle Alameda / miran un café pequeño / que parece un autobús / cargado de viajeros/ Luego viene / un negocio / de sellos, timbres, placas / Aquí se puede / comprar en letras blancas / y fondo azul bruñido / el título temible de “ Dentista” / Me deslumbra esta tienda / Y las que siguen tienen / ese arrebató / de lo que quiso ser / tan sólo transitorio / [...] Mitín relámpago / Gritan cuatrocientos obreros / y estudiantes: / Salarios ! / El cobre para Chile! / Pan y Paz!”⁵⁸⁴

El diálogo con la oda también se evidencia en la función del hablante lírico, en donde el yo nerudiano se asigna a sí mismo la función de cronista: “Soy el cronista errante / de la calle San Diego”⁵⁸⁵. Esta misma idea es expresada en las primeras páginas del poema del grupo lireano: “Intentaremos, entonces, los cronistas errantes de la calle San Diego, en plural, los reporteros gráficos”⁵⁸⁶. En *Declaración Jurada*, Roberto Merino se refiere a los hechos que inspiraron la creación de este *poema-collage*, el modo de trabajo de los integrantes del grupo, además, subraya que la idea original fue de Lira:

⁵⁸⁴ Pablo Neruda: *Pablo Neruda: Obras Completas II*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999, pp. 485-489.

⁵⁸⁵ *Ibid.* p. 487.

⁵⁸⁶ Rodrigo Lira: *Declaración... op. cit.* p. 55.

A principios de septiembre de 1980 Rodrigo Lira nos sugirió a Antonio de la Fuente y a mí su idea de escribir entre los tres un poema sobre la calle San Diego. La elección del tema no era antojadiza, en tanto el texto resultante iría a ser enviado a un concurso que llamaba a “recrear” poemas de Neruda. Nosotros trabajaríamos con la “Oda a la calle San Diego”.

Días antes había tenido lugar en el antiguo teatro Caupolicán, uno de los recintos emblemáticos de la calle en cuestión. El discurso de Eduardo Frei Montalva previo al plebiscito del 80, montado por el régimen militar para validar su continuidad institucional. El discurso de Frei funcionó como un referente casi desesperado para una oposición a la que le estaban vedados por completo los medios de comunicación, además de la posibilidad de hacer propaganda para su opción.

Lira, De la Fuente y yo asistimos a la manifestación callejera espontánea que se verificó en las calles circundantes al Caupolicán, cuyas 8 mil localidades habían sido severamente desbordadas. Se trataba, por cierto, de un *meeting* no autorizado, y en él la tensión proporcionada por los cordones de carabineros se mezcló un espíritu libertario que prendió como la yesca. No había habido en los siete años que llevábamos bajo el mandato de Pinochet, ninguna expresión de repudio semejante.

La estructura del poema estaría dada por el cruce entre la visión de Neruda, la manifestación derivada del discurso de Frei y una especie de reporte a cargo nuestro, para recabar observaciones susceptibles de ser desarrolladas como poesía⁵⁸⁷.

La información entregada por Merino es clave para abordar la matriz poética de este poema *collage* que está cruzada por una inflexión en el devenir de la historia de Chile. Los poetas se transforman en testigos de las profundas transformaciones económicas que silenciosamente iban cambiando la cara de la ciudad; la primera manifestación política en contra la Dictadura, y el fallido intento del ex-presidente Frei de situar una vía democrática alternativa al Régimen.

Para el análisis el texto lo dividiremos en dos bloques, y consideraremos algunas coordenadas temáticas fijas que nos permiten una mirada panorámica, esto se debe a la intrincada disposición estructural que está repleta de alusiones y citas. Por tanto, seleccionaremos los fragmentos más significativos del diálogo con la oda nerudiana, la transformación económica, la llamada revolución silenciosa que experimenta el país, y la nostalgia del espacio público como lugar democrático.

El primer bloque de análisis se centra en “Primera parte: Panorámica-Panorámica-Panorámica”, que es donde se presenta el título del poema, “San Diego ante nosotros” que alude al campo semántico teológico de una epifanía, como si la calle se asemejara a luz divina aparecida al

⁵⁸⁷ *Ibíd.* p. 52.

apóstol San Pablo en el camino a Damasco⁵⁸⁸. En este sentido hay una alusión a la matriz espiritual de las odas de Neruda como lo señala Sergio Ramírez: “Este (*Odas elementales*) es entonces un libro de alabanza a los milagros de la vida. La oda siempre es un canto, Y este tejido elemental de palabras es como un coro que entona una epifanía. La epifanía de nuestro encuentro con el milagro siempre renovado del universo cotidiano”⁵⁸⁹. Los autores en la presentación del texto incorporan una laberíntica nota explicativa en que relacionan al apóstol Santiago con San Diego para referirse alegóricamente a la calle como la ciudad de Santiago: “En el Nouveau Larrouse Illustré, consultado posteriormente, aparece “Diego” como equivalente a español (*forme espagn*) del nombre Jaques. De donde “diego” y “santiago” vendrían a resultar el mismo nombre”⁵⁹⁰. En definitiva, la calle San Diego es una máscara de Santiago; idea confirmada por Antonio de La Fuente en su blog que escribe desde Bruselas: “*San Diego ante nosotros*, fue escrito a seis manos en 1980 por Rodrigo Lira, Roberto Merino y este escritor. San Diego y Santiago son la misma palabra”⁵⁹¹.

Ahora bien, la primera parte titulada “Panorámica -Panorámica- Panorámica” consta de 11 páginas que poseen una portada a modo de introducción que indica la fecha de la creación como si se tratara de un diario de circulación cotidiana. También se incorpora la presentación de los cronistas, algunas descripciones sobre la calle San Diego que aluden paródicamente a la oda nerudiana, reseñas de algunos escritores sobre el ambiente nocturno del lugar, y termina con una advertencia mortuoria a modo publicitario. En la portada se entrega la fecha de la realización de la creación colectiva y a través de un epígrafe y las felicitaciones a las personas que conmemoran su onomástico ese día, en donde se dimensiona el aspecto desolador del proyecto lireano:

Por las calles desplazadas
n. n avanza pedaleando
su triciclo de reparto
lo sigue un perro cojo

⁵⁸⁸ Pablo de Tarso: *Los Hechos de los Apóstoles: Santa Biblia Nueva Versión Internacional*, Florida, Sociedad Bíblica Internacional, 1999, pp. 1146-1147.

⁵⁸⁹ Sergio Ramírez: *Señor de los tristes: Sobre escritores y escritura*, San Juan, La Editorial, Universidad de Puerto Rico, 2006, p. 97.

⁵⁹⁰ Rodrigo Lira: *Declaración... op. cit.* p. 55.

⁵⁹¹ Antonio De la fuente: “San Diego y Santiago” en su blog <http://caminodesantiago.canalblog.com/tag/Lira/p30-0.html> [8-06-2015]

1980
septiembre
4
jueves
Sta Irma

esta mañana nos juntamos en el Sena
al fondo, en una de las últimas mesas
junto a una puerta o especie de delta
que desemboca en un patio
que parece es
el morir

(felicidades a todas las
tristes Irmas del país)⁵⁹²

El diálogo intertextual con la oda nerudiana se manifiesta en la alusión descrita en el viaje del viento: “Viento que viene del sur que entra por la calle San Diego”⁵⁹³. El viento nerudiano es reemplazado por la propaganda pinochetista del mes de las Glorias del Ejército, que toma la figura del cóndor como símbolo del escudo patrio. Como antecedente histórico cabe precisar que septiembre era el mes más celebrado por la Dictadura, pues cada año el día once, Pinochet pronunciaba su discurso anual, y recordaba el Golpe de Estado como la Segunda Independencia de Chile:

Mil novecientos
Ochenta, septiembre
mes de la patria
Septiembre se encumbra en las testas de los techos
Negro, Rojo, Azul y negra, la Avenida,

la Gran Avenida, despega El Bosque hacia la Urbe
en dirección al Norte: en vuelo rasante, cerrando
sus alas de cóndor, irrumpe a la altura de
Placer en el largo cuello uterino de calle
San Diego⁵⁹⁴.

La imagen del mes de septiembre es fundamental para el relato libertario de los militares y del progreso modernizador que se estaba llevando a cabo, pero paradójicamente el vuelo del cóndor

⁵⁹² Rodrigo Lira: *Declaración... op. cit.* p. 53.

⁵⁹³ Pablo Neruda: *Pablo Neruda... op. cit.* p. 485.

⁵⁹⁴ Rodrigo Lira: *Declaración... op. cit.* p. 54.

ingresa a Santiago por las zonas populares y más desfavorecidas de la ciudad. Los colores aluden a la bandera chilena pero el color blanco ha sido reemplazado por el negro como una alegoría al luto. Cabe mencionar que había una disposición legal por la que los días 11 y el 18 de septiembre todas las casas tenían que izar una bandera. Asimismo hay que destacar la visión centralista de la época en que Santiago se identificaba con Chile, lo que queda claro en el siguiente fragmento: “Larga y angosta faja de letreros paralela al territorio”⁵⁹⁵, pues en geografía local a Chile se le conoce como “larga y angosta faja de tierra”, donde la tierra sería reemplazada por la publicidad neoliberal. La descripción apunta a una atmósfera claustrofóbica en la que debe quedar claro que la calle está controlada por el poder dictatorial y la circulación libre estaría circunscrita a los productos de mercado, idea muy lejana a la imagen libre del viento en la oda nerudiana:

Las letras en los carteles
comerciales
como pájaros en sus jaulas

comienza o
termina en
Alameda?

(en este punto,
letanía de los letreros
por escribirse aún).

(en seguida, cita de José Donoso)

“En el centro y en Providencia, en San Diego,
y en los barrios del otro lado del río imperan los anuncios,
las letras como de esas fotos de las calles de Shangai,
ahogadas por indescifrables pendones, 24 de Mayo de 1981”⁵⁹⁶

Como todo cronista inserta una fuente de autoridad, en este caso se apropia de la voz del escritor José Donoso. Asimismo, en la versión original este fragmento funciona como un *collage*, dado que la opinión de Donoso es sacada de un diario e insertada al texto. Recién en la tercera página del escrito se presentan los cronistas como *errantes*, aludiendo al hablante nerudiano, y en donde explicitan el propósito del texto. En este sentido es importante la mención de Ramírez sobre

⁵⁹⁵ *Ibíd.* p. 54.

⁵⁹⁶ *Ibíd.* p. 54.

el estilo cinematográfico en el modo de describir del yo nerudiano, que alimenta el nuevo texto. La diferencia se expresa en que la oda del grupo de Lira obedece a planos más cortos y trazos a veces discontinuos como los videos clip que comenzaron aparecer a finales de los setenta y se popularizaron en los ochenta:

Intentaremos, entonces, hacernos los cronistas errantes [...]
 Por ver si se pudiera haber algo mejor que lacios cigarrillo de
 reportero gráfico, que un desierto ir y venir de reportero
 gráfico sobre el pavimento de San Diego y sus alrededores

sobre los huesos de la luz del mediodía de Santiago...
 ... a ver si nos despercudimos y avisparamos un resto...puh.

Polifacética calle San Diego en la ciudad de Santiago
 Recorramos lentamente este recto intestino o laberinto⁵⁹⁷

De esta manera se inicia la descripción de carácter visual, en la que predomina lo discontinuo y fragmentado. Los temas de la crónica aparecen como constelaciones, cuyo eje matriz es lo que ocurre en este laberinto-intestino como representación estrecha pero que coincide con la forma geográfica de Chile. Los cronistas toman el primer fragmento de la oda, parodiando el bus nerudiano. Sin embargo, lo que más resalta en esta parte es la descripción desolada del espacio público donde el vitalismo nostálgico de Neruda es sustituido por la sobrevivencia cotidiana. Ya no hay espacio para la contemplación nerudiana sino para la eficacia de la venta de productos. En este laberinto la *desolación* se manifiesta en una naturaleza opaca, donde la velocidad de la modernidad se ha llevado el tiempo de la conversación de un café, tan propia de la calle San Diego:

Pero
 poco más allá,
 un café pequeño
 contempla un pequeño
 gomero
 en el cual en ella
 (en nuestra alma mater
 no en la calle...)
 sobrevive
 (pese a todo)

sobre- sobre

pero
 aquel café
 “un autobús” no parece
 tropical tranvía, parece
 o un ascensor: no hay asiento
 para las santiaguinas
 nalgas
 ciudadanas
 en ese
 café de San Diego:
 se come
 de
 pie

en ese

⁵⁹⁷ *Ibíd.* p. 55.

vive (pese a todo)	vive (a pesar de todo)	café de San Diego se come de pie ⁵⁹⁸
--------------------------	----------------------------------	---

La repetición de la función concesiva de las frases fragmentadas actúa como una marca fonética en la estela nerudiana. La imagen sensorial describe un espacio en el que ya no hay un acto de contemplación pues ha sido arrebatado por la eficacia del tiempo como parámetro económico que se expresa en el simple acto cotidiano de sentarse en una cafetería. Ya no es posible la conversación reposada de la década del sesenta, porque los asientos desaparecen y sólo se puede estar de pie, lo que implica un cambio determinado por el valor de la eficiencia, dado que habrá mayor volumen de clientes⁵⁹⁹. De este modo, la *revolución silenciosa* suscrita por Joaquín Lavín visibiliza las transformaciones económicas y ajustes en la cultura popular no sólo en la calle San Diego⁶⁰⁰. En el mismo eje temático, se constata la aparición de sujetos que deambulan por las calles, los llamados *emprendedores*, es decir, comerciantes ambulantes sin los mínimos derechos laborales, que compran baratijas provenientes de China, resentidos por la apertura hacia el mercado internacional pero que trae como consecuencia una fuerte caída del mercado nacional:

COMERCIO CALLEJERO, uno
1980:
la novedad del año:

Por la módica suma de cien pesos chilenos
cómprase un gorro extranjero en su kiosko

⁵⁹⁸ *Ibíd.* p. 56.

⁵⁹⁹ Cabe agregar que la diferencia sobre la cultura de cafetería en Chile es muy distinta a la se que vive en España. En Chile es muy bajo el porcentaje de cafeterías al estilo español, en efecto, en regiones y grandes ciudades se cuentan con los dedos de una mano. Ahora, en el análisis del poema se enfatiza que el hecho de estar de pie en una cafetería en el Santiago de esa época era algo poco usual, y que podría ser leído como una presión para que cliente estuviese la menor cantidad de tiempo posible en el local.

⁶⁰⁰ Enrique Lihn en su poemario *El Paseo Ahumada* (Santiago de Chile, Ediciones Minga, 1983) realiza una ácida crítica sobre las huellas y marcas de las profundas transformaciones económicas llevadas a cabo en Chile. Para este propósito toma la voz de un mendigo apodado el Pingüino que diariamente pide limosna después de tocar un tambor en la calle Paseo Ahumada: “A los exiliados del Paseo Ahumada / Para los exiliados una recepción en el Paseo / y un golpe de Pingüino en la espalda / o por lo menos, una fotografía de este Nuevo Extremo / de Santiago Medieval / con sus garitas de flora aciaga y su fauna ciegamente acampada en el Vivac / fluyendo, ociosamente, a toda hora / tan cesantes como estábamos los araucanos en el decir de los conquistadores y le dieron guerra o, peor que la muerte, un empleo mínimo / o los acorralaron para su liquidación / Que esos ausentes sepan todo lo lejos que hemos llegado en tan pocos años / como han aumentado el número de los publicistas de Dios, en la calle / de los vendedores de cualquier cosa, y de los compradores de dólares / y cómo se nos cuida y se nos mimas con perros / Si los que vienen alimentaran su nostalgia con una buena posta, al menos, del paseo / nosotros seríamos capaces de recibirlos aquí en gloria y majestad / pero ellos tienen su tambor y nosotros el nuestro”. (p. 20).

Escoja a gusto el color, y el logotipo:

Cat, diesel, power, Susuki, Honda, Texaco
Kawasaki, Kent, Marlboro, Fiat etc...⁶⁰¹

El punto de mira de los cronistas gráficos se desplazará entre un espacio-tiempo dual a partir de citas periodísticas de un pasado situado en el tiempo de la oda nerudiana, y un presente que emerge con un nuevo rostro de la calle donde los nuevos negocios reemplazan a algunos teatros y cines abandonados. En este espacio panorámico se manifiesta una nostalgia por la realidad cotidiana del sujeto popular y por el fértil ambiente cultural que habitó en la calle en un pasado cercano:

AÚN LAS COSAS no marchan como se esperaba en ese teatro
(el de la SATCH, actualmente teatro Cariola),
debido a la calle San Diego, alborotada y populachera
es resistida por cierto público, pero poco a poco irá creándose
una corriente de espectadores hacia esa sala...

(Rafael Frontura,
Trasnochadas, Zig-Zag
Stgo, 1957, p. 210.)

Los cines de calle San Diego – El Sur
el Imperial, el San Diego, y el Roma
hoy se hallan cerrados por abandono:

Crecen sombras en el polvo de esos biógrafos
penan las ánimas solas cinematográficas
y sobre las pantallas de su espacio-tiempo
se está proyectando una película titulada
Nada.

Funciona, no obstante
lontano del centro,
el Prat. Programa
triple: a treinta
pesos la entrada,
pasan filmes de violencia
y paroxismo para mayores
(y menores) de catorce-

Qué le pasa al Esmeralda
viejo teatro, que juntos
un día nos viste pasar?⁶⁰²

La Dictadura acabó con la atmósfera popular del cine que era uno de los pasatiempos

⁶⁰¹ *Ibíd.* p. 58.

⁶⁰² *Ibíd.* p. 62.

predilectos de los santiaguinos, pues se aplicó la censura y en su lugar se incorporó un cine repleto de películas eróticas y de acción de bajo presupuesto proveniente de Estados Unidos, perdiendo el rico circuito de los cines que mostraban películas europeas. El primer bloque del poema termina con una sugerencia publicitaria para aquellos que buscan la muerte. Esto es, una concepción de la vida frívola que estaría cruzada por el lenguaje economista de Lavín, quien nos habla de profesores-empresarios, médicos-empresarios⁶⁰³, donde hay que aprovechar todo espacio que ofrece el mercado para transar bienes y servicios. En este caso, la muerte como posibilidad de negocio, en donde los depresivos buscan descuentos en la factura para morir. Lira se refiere en forma paródica a los empresarios de la muerte que trabajan en la calle San Diego, cuyos mayores beneficiados eran los pensionados:

A quien desee morir en Santiago Sur
se le informa que puede hacerlo
subiendo y bajando por San Diego hasta la altura de los dos mil trescientos
o viniendo desde Gran Avenida hasta la altura
posiblemente de en un Ovalle-Negrete carreteando.

Justo en la intersección de las calle San Diego y Placer
se sitúa Funerales San Marcos: Facilidades
Servicio de primera
en caso de que el finado tenga condición de asegurado
o pensionado

Si nuestra ancha puerta permaneciera cerrada
por eventualidades como circunstancias imponderables
mitines relámpagos
duelo
o veinticinco de abril
día en el cual celebramos
el onomástico de nuestro
Santo patrono y Gerente
General
pasajero
no aparque
no insista
no estacione;
ponga más bien marcha atrás
váyase por la larga mancha de sombra
derramada por la calle, vuelva mañana
pernocté en el hotel Maury, en la esquina de Tarapacá (fono 80665)
o en el Montemar, con sus cuarenta años de prestigio (S. Diego 369)
lugares desde donde usted, tal vez, podrá asomarse a una ventana
a contemplar como el aire de la noche cae derribado por los tiros⁶⁰⁴

⁶⁰³ Joaquín Lavín: *La revolución... op. cit.* pp. 137-138.

⁶⁰⁴ *Ibid.* pp. 63-64.

El resultado del juego intertextual expresa la nostalgia en la visión contemplativa de la oda nerudiana, en donde los objetos poseen un valor aurático, cuya base sensorial imprime un carácter humanista en las cosas. Mientras la oda del Grupo Chamico da cuenta de los efectos desoladores en los cines que literal y alegóricamente representan las ruinas y marcas latentes de ese pasado ya evaporado. Lihn define las transformaciones de la realidad chilena como un mutante: “Chile es una gallina de cuatro patas”⁶⁰⁵, dado que lo económico es el centro de las relaciones humanas.

El segundo bloque de análisis corresponde a la parte titulada “Épica”. De algún modo, sorprende el nombre asignado a estos fragmentos, dado que Lira y su grupo se caracterizan por cierta incredulidad frente a los relatos colectivos. Si bien el elemento paródico es un elemento matriz del poema, hay un reconocimiento del grupo al momento histórico experimentado en el primer día de protesta contra la Dictadura. De esta forma, hay cierta nostalgia al discurso combativo y de tono épico que desarrolla la izquierda tradicional. Desde el punto de vista formal, este bloque es menos extenso que el anterior, pues cuenta con seis páginas, y el contenido de los fragmentos se centra en el trabajo descriptivo de los cronistas en el mitin democrático que se organizó en el teatro Caupolicán, situado en la calle San Diego. Cabe destacar que desde el punto estructural la disposición del texto tiene una separación más clara que la parte anterior, lo que se debe básicamente a que los tres cronistas describen su itinerario de aquel día. La segunda parte, también tiene una portada en la que aparecen dos epígrafes sobre la calle San Diego, cuyo propósito es destacar su atmósfera popular. Nuevamente, se articula un doble eje temporal, pues una cita proviene de una crónica sobre la calle fechada en el 1962, y la otra alusión proviene de un plano de Santiago diseñado por una empresa de combustibles de EE.UU:

Aún en la ciudad había poca animación, pero ya
la calle San Diego tenía su carácter, se acostaba
tarde y tenía unas oscuras tabernas con bofetadas
fenomenales. San Diego siempre ha sido así, popular
y ruidosa. Cuando la ciudad era un aldeón,
San Diego ya sabía alborotar

⁶⁰⁵ Enrique Lihn: “Chile es una gallina de cuatro patas” en *Apsi* (1987) XI, 190, pp. 38-40.

Daniel de la Vega
Confesiones Imperdonables
Zig-Zag, Santiago, 1962.

El plano de Santiago de la Esso
(General “Grafting” C. Inc.
Convent Station, New, Jersey, 1969)
traza con rojo la calle San Diego.
Paradoja de ese plano: Vitacura
va también con tinta roja.

Estación Convento
Nueva Jersey⁶⁰⁶.

La tinta roja es una marca alegórica de la tradición popular y combativa de la calle San Diego, idea muy lejana a la calle Vitacura situada en el barrio alto de la capital. El grupo Chamico marcará la distancia con la forma descriptiva de la oda nerudiana, pero se mantiene intacta la atmósfera ciudadana expresada a través de esta primera protesta. Ahora bien, la oda del hablante nerudiano sublima el espacio de la calle como un lugar de ejercicio democrático que se sustenta en la tradición popular de protestas de las clases obreras durante la historia nacional del siglo XX: “Ven por la transmigratoria / calle San Diego/ de Santiago de Chile / en este año / olor a gas, a sombra / olor a lluvia seca / Al paso / de los obreros que se desgranaron / de los agonizantes autobuses / suenan / todos los rangos en todas las calles / en el mismo minuto / Busca conmigo / una copa gigante / con bandera / honor y monumento / del vino y de la patria cristalina / Mitin relámpago / Gritan / cuatrocientos obreros / y estudiantes / Salarios / El cobre para Chile! / Pan y Paz⁶⁰⁷. En tanto el grupo de *cronistas errantes* de corte neovanguardista organiza su acción poética social en el café llamado El Sena. Cada uno de los miembros presentará su visión de la manifestación popular, así como, se entrega la identidad de los participantes. El texto se inicia con un fragmento titulado “Inserción” que actúa como una declaración de principios del grupo, como si se tratara de un acto religioso cuya voluntad vanguardista se manifiesta en la ruptura filial con sus padres. Este acto alegórico funciona como inauguración de un nuevo tiempo en que la expresión popular se expresa a través de un discurso un tanto develado o híbrido que se diferencia de la forma

⁶⁰⁶ Rodrigo Lira: *Declaración... op. cit.* p. 65.

⁶⁰⁷ Pablo Neruda: *Pablo Neruda... op. cit.* p. 489.

tradicional de protesta contra el Régimen:

INSERCIÓN

sin fecha

/Amigos

Hoy ha muerto la generación de mi padre
engendradora de nuestra generación
Poco hay que decir;
Poco se ha hecho, y yo
Deseo finalizar estas palabras – cuanto antes:
Así que si hay un sacerdote entre los presentes
Que se lea el versículo del Reader's Digest
Apropiado para la ocasión

(amén)

roberto fue en busca de su padre
el pueblo unido rodrigo dijo es hermoso
ser el pueblo unido y antonio estaba allí
para escucharlo con la compañera pequeña
que gritaba y de la boca le salían
canciones

1 Estudiante de Literatura, Campus Macul, U. de Chile.

2 Estudiante de Filología y Lingüística, Campus Macul.

3 Estudiante de Sociología, Facultad de Ciencias Humanas U. de Chile.

4 Estudiante de Antropología, Facultad de Ciencias Humanas Campus Macul, U. de Chile⁶⁰⁸.

El texto inserto sin fecha prueba la capacidad editora de Lira, condición que es enfatizada por el testimonio de Merino, pues el poeta siguió trabajando el poema durante algunos meses, cuando en estricto rigor el trabajo sólo había durado cuatro días. Este segundo bloque nos entrega la información que experimentó cada uno de los integrantes del grupo Chamico el día de la protesta. Ahora bien, la cabeza visible de la manifestación fue el ex-presidente Eduardo Frei Montalva, quien presentó la famosa conferencia “Discurso con motivo del plebiscito de 1980”⁶⁰⁹. Aunque es evidente el tratamiento irónico de las crónicas, se evidencia cierto compromiso: “Rodrigo dijo es

⁶⁰⁸ Rodrigo Lira: *Declaración... op. cit.* p. 67.

⁶⁰⁹ Eduardo Frei Montalva en “Discurso con motivo del plebiscito de 1980” (*Eduardo Frei Montalva: (1911-1982) / Cristián Gazmuri. Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1996*) realiza la más ferviente oposición contra el plebiscito organizado por la Dictadura para perpetuarse en el poder: “Este plebiscito carece de validez, y lo rechazamos porque no reúne las condiciones mínimas que garanticen legitimidad. No es válido, porque no se puede llamar a un plebiscito cuando el país vive bajo estado de emergencia. No es válido, porque requeriría un sistema electoral que asegure auténtica expresión del pueblo al que se confronta. No es válido, porque no existen registros electorales, y han transcurrido prácticamente siete años desde su destrucción, lo que revela la voluntad deliberada de no rehacerlos [...] No es válido, porque están proscritos los partidos políticos y, en consecuencia, no puede haber apoderados fidedignos que controlen la votación y la seriedad de los escrutinios. No es válido, porque no existe libertad de reunión ni de manifestaciones públicas. El hecho de estar aquí hoy no significa sino una excepción muy limitada y condicionada. No es válido porque no existe libertad de información ni de expresión. Los que disienten no tienen acceso a la televisión, que en nuestro mundo es el principal instrumento de comunicación” (pp. 505-506).

hermoso ser el pueblo unido”⁶¹⁰. La frase del poeta hace alusión a una de los eslóganes comunistas más conocidos en las protestas en Chile: “El pueblo unido jamás será vencido”.

Si el registro del hablante nerudiano se posa como un ojo fílmico que se desplaza en cámara lenta, las cámaras de este grupo de cronistas errantes se mueven a una velocidad discontinua donde los versos funcionan como imágenes inorgánicas. En el primero de estas tres constelaciones de fragmentos posee una disposición tipográfica desplegada que forma un dibujo visual como si fuera una montaña, en que cada pliegue del territorio está articulado como un guión cinematográfico en que cada renglón no necesariamente posee ideas conectadas. En esta composición de imágenes aborda desde la alusión al teatro Caupolicán, nombre de uno de los principales toquis (palabra mapuche que significa jefe) que luchó contra los españoles, y que antes de morir fue brutalmente torturado⁶¹¹ y es quien le da el nombre al recinto donde se llevo a cabo la protesta. También incorpora imágenes fragmentadas como el ruido ambiental de los participantes de la protesta en la calle, mostrando por ejemplo de manera jocosa a Nicanor Parra y los gritos de algunos manifestantes:

Toque aquí
Presunto toqui, meta
Tus tontos torpes dedos
En la multitudinaria herida
Que grita en estas esquinas
Rey, sigue rabiando. Ve. Mira.
Los pedacitos de periódicos en ascuas
Elevándose en muchos metros de altura en
Esta esquina- san diego con diez de julio-
Hacia las estrellas: un grupo ha torcido las
Páginas de la prensa para improvisar antorchas
En la Noche- y no estamos en viña, no es verano-
Los lemas que gritan voces, el clamor, hacen difícil
Oír el discurso por las radios que irradian un desafío, un poeta barbudo,
Boticario y solidario participa con su estampa, en presencia de las gentes
El antipoeta de la Reina andaba poray con el más absurdo de los sombreros
Se encaraman al techo de un quiosco, caen volantes, se suben a un semáforo
El perico de la punta de un semáforo grita “viva el anarquismo organizado”
La luna casi llena sale por 10 de julio en este anochecer luminoso de agosto⁶¹².

⁶¹⁰ Rodrigo Lira: *Declaración... op. cit.* p. 68.

⁶¹¹ El Archivo Nacional conserva el original de la *Crónica del Reino de Chile, Flandes Indiano* del padre Diego Rosales y presenta, en reproducción digital, el capítulo en el que el jesuita relata la muerte de Caupolicán. Véase en <http://www.archivonacional.cl/616/w3-article-8077.html> [25-06-2015]

⁶¹² Rodrigo Lira: *Declaración... op. cit.* p. 68.

La alusión de la herida como representación de la tortura y la lucha del toqui mapuche frente a la conquista española actúan como símbolo frente a la represión de la Dictadura en el territorio urbano de la calle San Diego. Desde el punto de vista formal, el fragmento anterior funciona como un cuerpo que dará paso a una nueva disposición tipográfica formada por varios fragmentos que dan cuenta del estallido de la manifestación. Si el hablante se desplazaba como una cámara, ahora el ojo fílmico del cronista realiza juegos paródicos intertextuales con el emblemático verso del poema “Romancero Sonámbulo” de Lorca: “Verde que te quiero verde”⁶¹³, y con un cántico que se popularizó durante los ochenta, que tiene como principal estribillo: “Y va a caer,” que alude elípticamente a la figura de Pinochet. Si bien hay una transformación de la calle por los ajustes económicos del Régimen, los cronistas se abanderan con la lucha épica que busca la recuperación del espacio público para la ciudadanía:

Los negocios bajaron temprano
 Las acciones en la esquina en la manzana
 Entre New York y la bandera la bolsa de comercio
 perpleja, muda por primera vez
 en tanto años.

Se le enreda el histórico posible
 en el cordón de la vereda popular

Las antorchas fulguraban más
 que los luminosos irradiando luz de gas
 incandescente

caupolicán el toqui
 como rebalsa
 las calles vecinas

caupolicán, el toqui
 como rebalsas
 las calles vecinas!

porque Chile jué
 y serás
 un paísen- libertá

todo así
 de golpe
 en esta
 calle:
 resurrectos los muertos
 de golpe en esta calle

iba a caer iba a caer
 iba
 caer
 y caca es
 y vaca es
 y va a caer y va
 a caer

como rebalsa
 las calles vecinas
 caupolicán, el toqui!

en las esquinas
 Tapadas el
 niño aprende de
 su padre los primeros gritos

como rebalsa
 las calles vecinas
 el toqui caupolicán

⁶¹³ Federico García Lorca: *Obras Escogidas: García Lorca*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1998, p. 353.

- verde no te quiero ver
de cerca ni de lejos

con perplejos ojos veo
lo verde, rojo
(verde que te quiero ver
de rojo) [...]

pueblo unido y
era ya la muchedumbre
la perpetua
mañana será otra vez
lo mismo el pueblo
unido⁶¹⁴.

el pueblo unido

Esta parte del bloque es la que alcanza el mayor grado épico, en donde se manifiesta explícitamente la esperanza en las reivindicaciones ciudadanas para un futuro cercano: “la perpetua mañana será otra vez lo mismo el pueblo unido”⁶¹⁵. Asimismo el verde que representa el color de los carabineros de Chile, es decir, de la policía que trabaja en las calles y en las represiones, debe ser superada por el rojo de la izquierda combativa. Llama la atención que luego de estos fragmentos descritos tipográficamente de forma caótica, se pasa a dos páginas mucho más cerebrales; la primera titulada “Confesiones” y la segunda “Apuntes de flujo de experiencia subjetiva”. En ambas descripciones se puede constatar una clara alusión al estilo tipográfico de los silogismos de Zurita. Si bien en “Confesiones” hay un recorrido del itinerario del día y se palpa la energía del cronista en la manifestación, con la cabeza más fría termina el fragmento estableciendo el carácter ficticio del evento:

III. i. Bueno, yo partí temprano o sea
no tanto, porque igual
no entré
III. ii. Nos quedamos afuera, pero
no
Nos perdimos nada porque estar
afuera era como estar adentro
se estaba calentito
sería porque éramos tantos
y demás se escuchaba
lo más bien
el discurso por la radio.
III. iii. Y gritamos harto y harto
incluso cantamos
y después nos fuimos caminando [...]
III. iv. Llegamos como siempre: traqueteando
encumbrando volantines de mentiras

⁶¹⁴ *Ibíd.* p. 70.

⁶¹⁵ *Ibíd.* p. 70.

y escalando empalados los escombros⁶¹⁶

Pese al tono épico se instalan los efectos reales de la manifestación, observables en la última descripción “Apuntes de flujo de experiencia subjetiva” donde queda patente el poder del estado policial, pues el cronista describe el miedo de ser detenido, y que el caos fuera originado no por los manifestantes sino por un montaje de la propia policía militar de la Dictadura, lo que se evidencia en la aparición de marcadores léxicos de uso militar:

II. i. Salgo de mi casa a las 18:00 horas del miércoles 27

II. ii. Huyo por los bordes de la ciudadana

II. iii. Enfilo por calle, por las calles
Santa Rosa, Eyzaguirre, Arturo Prat, Diez de Julio,
eludiendo los destacamentos oficiales.

II. iv. Me he calzado anteojos de paranoia

Yo soy un individuo
un individuo es
un sospechoso
si los efectivos intentan
Reducirme o
Disolverme creo que
Me daría a la fuga

II. iv.- Siento el sabor del peligro. Podría ser que
elementos Subversivos
hayan dejado en
Algún lugar
artefactos explosivos, existe la posibilidad
de perpetren
cobardes atentados para sembrar el caos⁶¹⁷.

La descripción de los cronistas en esta segunda parte muestra la manifestación como una posibilidad de relato social. De alguna manera, el mitin organizado por la oposición dirigida por el ex-presidente Frei Montalba abría la esperanza de un cambio en la contingencia social. El tono del texto evidencia cierta nostalgia por el espacio público democrático, en que el ciudadano es catalogado como “un individuo” o “un elemento subversivo” y no como una persona digna de derecho. Lo cierto es que la Dictadura replegó la manifestación espontánea, incluso en la década del noventa se abrió una causa sobre el posible crimen de Frei a manos de la policía secreta de Pinochet. El ex-presidente se transformó en un modelo del ciudadano democrático, muestra de ello

⁶¹⁶ *Ibíd.* p. 71.

⁶¹⁷ *Ibíd.* p. 73.

es que en los días posteriores a su muerte Parra le dedicará “Poema y antipoema a Eduardo Frei”⁶¹⁸.

En suma, la calle convertida en el escenario de la transformación del país fue un eje temático en la escritura publicada durante los años ochenta que evidenció el cambio de paradigma, y los efectos no sólo en el ámbito económico sino una nueva manera de concebir la sociedad y la cultura. El poema “San Diego ante nosotros” está en la órbita de *El Paseo Ahumada* (1983) de Enrique Lihn. Cabe mencionar un fragmento de su prólogo que es aplicable a la realidad chilena en la que coincide con la propuesta escritural del grupo Chamico:

El paseo Ahumada iba a ser la pista de aterrizaje para el despegue económico, un espacio para la descongestión urbana. Se trataba de cultivar un oasis peatonal en medio de una ciudad próspera como vigilada. La vigilancia es lo único que recuerda el proyecto, se la mantiene con armas y perros policiales. En todo lo demás ocurrió lo que tenía que ocurrir. El Paseo Ahumada es el pabellón en que se escribe la quiebra del modelo económico. Las vitrinas elevan sus precios al infinito y los importadores de baratijas a precios botados inundan el suelo del paseo, haciendo sus negocios por medio de los héroes del trabajo. [...] El Paseo, siempre en el orden de los negocios es la dura escuela en que impedidos de toda clase, especialmente ciegos nunca antes visto aquí en tal cantidad, se ven forzados al autofinanciamiento. Sin razones de economía las que han convertido el Paseo, construido con objetivos menos interesantes, en el Gran Teatro de la crueldad nacional y popular, donde se practican todos los oficios de la supervivencia, desde los más espectaculares hasta los más secretos, sin que ninguno de ellos escape a la publicidad. El trabajo se ha convertido en un arte en el Paseo Ahumada y la mendicidad, en un trabajo competitivo. El Show empieza cuando usted no llega y no termina cuando usted se va⁶¹⁹.

El poema de Lihn tiene como propósito dismantelar las bondades del discurso económico de la Dictadura presentes en el relato populista de Lavín. En este punto, la filiación del grupo de Lira a las coordenadas poéticas de la sospecha en Lihn son notables, y se manifiesta su influencia en el proyecto escritural de Lira. En efecto, la conexión entre ambos poemas está arraigada en la historia popular chilena pues ambas calles pertenecen al patrimonio cultural del centro histórico de Santiago.

Ahora bien, el primer objetivo de la escritura de “San Diego ante nosotros” fue la participación en el Concurso de las Odas que homenajeaban a Neruda, cuyo resultado fue negativo. Sin embargo, Lira pensaba que su poema-colectivo era superior a muchos escritos de corte social de la época, lo cual evidencia que su proyecto poético poseía cierta voluntad política expresada en uno

⁶¹⁸ Nicanor Parra: *Obras Completas & algo †, Volumen II (1975-2006)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2011, pp. 83-85.

⁶¹⁹ Enrique Lihn: *El paseo... op. cit.* p. 28.

de sus pliegues: “Intento de arquitecturar una estructura viciosa intentándose la eventual eti-estética de una poética épicoepidermática”⁶²⁰. Quizás lo epicodérmico no cumplía otro objetivo que una escritura de resistencia al Régimen pero no en los términos tradicionales de la izquierda partidista. Así mismo, Lira como cronista nos presenta una visión ética del oficio periodístico, la llamada “eventual eti-estética” recién nombrada. En “Carta al director de Artes y letras”, poema creado a modo de defensa de los nuevos escritores jóvenes por los ataques de los omnipoderosos columnistas de *El Mercurio* (El cura Valente y Enrique Lafourcade). La carta está precedida por un epígrafe que lleva la huella de una ética social presente en todo su proyecto escritural: “Si el verdadero objeto de los periódicos es difundir a los hombres los medios más aparentes para lograr su prosperidad, el escritor honrado debe evitar cuidadosamente todos los artificios del engaño y contraerse a proporcionar a sus conciudadanos una ilustración sana”⁶²¹. A modo de síntesis, estamos en presencia de una *máquina de guerra* sustentada en una coordenada ética, que se despliega a través de una estética rupturista, pero políticamente activa desde lo aparentemente ilegible.

⁶²⁰ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 19.

⁶²¹ Rodrigo Lira: *Declaración... op. cit.* p. 76.

III.2.3. Un poema-explósivo en el centro del neoliberalismo propagandista de *El Mercurio*

En 1520 Lutero quema en Wittenberg la bula de León X y se separa oficialmente de la Iglesia Católica. Entre esa fecha y el tratado de Westfalia suscrito en 1648 se pone en marcha en Europa una profunda revolución espiritual y política que desgarró la vieja unidad cristiana de Occidente con las sangrientas guerras religiosas. La respuesta a las zozobras de las guerras civiles es el Estado absolutista⁶²².

Antonio Fontaine, Editor de *El Mercurio*

Lira era un devorador de todo tipo de libros, no por nada Lihn lo bautizó como “un erudito de la contracultura, y del *pop art*”, pues había quedado sorprendido sobre su vasto conocimiento de poesía e historietas norteamericanas. En la misma coordenada Roberto Merino nos entrega algunas claves del conocimiento cultural de su amigo: “La erudición de Lira era consustancial a su persona, si bien esta era más del tipo clasificatorio. En este sentido, su biblioteca, según su propia opinión, contenía libros curiosos más que buenos libros. Entre ellos se hacían notar los tomos de la *Enciclopedia Larousse* que su abuelo francés Canguilhem rescató del barco que lo trajo a Chile en 1906”⁶²³. En “Historiografeta: relato en prosa se/men/tada”⁶²⁴ se comprueba este acervo cultural *clasificatorio* de sus lecturas, en ese caso integra su versión paródica sobre economía y protestantismo ejemplificada en la figura de Lutero. Hay que precisar que cuando al poeta le apasionaba un tema lo investigaba con el máximo rigor, como deja constancia su madre cuando se refiere al sobre el trabajo que desarrolló para el guión de Manuel Rodríguez, texto que fue rechazado por la Editorial Quimantú⁶²⁵.

El texto comienza como la mayoría de los experimentos de Lira, esto es, con la presencia de

⁶²² Arturo Fontaine Aldunate: “Más allá del Leviatán: Hacia un resurgimiento de la libertad individual” en *El Mercurio* (1979) LXXV, 28.410, p. 27.

⁶²³ Roberto Merino. “Vértigo de la cantinela”... *loc. cit.* p. 6.

⁶²⁴ Dentro del material inédito encontramos una copia de este texto que habría sido presentado a un concurso de poesía sin obtener resultado. Lira ocupó el seudónimo de Smithsonian, un claro neologismo paródico a la figura fundadora del liberalismo. En la transcripción del poema hemos respetado el estilo lireano de escritura, en efecto, aparecerán palabras subrayadas, ausencia de puntos, palabras que contienen varias mayúsculas etc...

⁶²⁵ Patricio Andrade en “Testimonio sobre Rodrigo Lira. Hipótesis sobre su paso por el cómic Quimantú (y sus circunstancias, según un testigo presencial)” en Jorge Montealegre (Coord.): *Rodrigo Lira en la tierra...* (*op. cit.*) se refiere al riguroso trabajo de Lira en la creación de la historieta alusiva a Manuel Rodríguez: “El testimonio de Elisa de Lira, madre de Rodrigo, coincide con las expectativas que tendría cualquiera que le conociera. Se había documentado detalladamente, con su típica minuciosidad, sobre la historia del período de las Guerras de la Independencia, sobre el personaje, las vestimentas, y locaciones, recurriendo a cuanto archivo tuvo a su disposición” (p. 41).

algunos epígrafes como puerta de entrada o marco referencial, a fin de establecer una relación intertextual paródica, que en ocasiones se encadena al poema sin una puntuación formal que indique una separación. En esta oportunidad utiliza tres epígrafes: una cita de la emblemática obra de Sir Adam Smith *Investigaciones sobre la Naturaleza y las Causas de la Riqueza de más Naciones* (1776); un fragmento de la sección “Imágenes” de *El Mercurio*, que reseña la aparición del diablo a Torcuato Tasso, poeta renacentista italiano cuando este estaba finalizando la escritura de *Jerusalén Libertada* (1559), y el supuesto encuentro de Lutero con el demonio⁶²⁶; y por último, la cita de una crónica económica⁶²⁷ titulada “Más allá del Leviatán: Hacia un resurgimiento de la libertad individual” de Arturo Fontaine Aldunate, editor de *El Mercurio* quien toma como argumento algunas notas de la obra de Smith. Los tres epígrafes actúan como una caricatura de la historia de la economía liberal que al ensamblarlos como un rompecabezas muestran las contradicciones del artículo de Fontaine amplificado por la aparición de la burla jocosa del poeta sobre la metáfora del mercado como una mano invisible, al asociarla con el delirio de persecución de Tasso.

Ahora bien, el artículo de *El Mercurio* es un claro ejercicio panegírico a la escuela de los economistas de Chicago, y a las ideas neoliberales de Milton Friedman, que se estaban implementando en Chile, era un trabajo periodístico tenía como idea fundamental difundir una noción de la libertad individual que necesariamente dependería del contexto de un Estado absolutista. Llama la atención la posición planteada por Fontaine, puesto que no entra en conflicto con la Dictadura implementada en el país, como si el Régimen de Pinochet fuera una sociedad libre⁶²⁸.

⁶²⁶ Rodrigo Lira: “Historiografeta: relato en prosa” (Material Inédito), p. 1.

⁶²⁷ El texto es el trabajo de incorporación de Fontaine a la Academia de Ciencias Sociales Políticas y Morales del Instituto de Chile.

⁶²⁸ Arturo Fontaine Aldunate en “Más allá del Leviatán...” (loc. cit.) se refiere al poder burocrático del Estado que coarta las libertades individuales: “Gran parte de la humanidad vive hoy sometida a regímenes totalitarios, cuyo arbitrio se extiende no tan sólo al recinto social, sino que pretende gobernar las mentes y los corazones, desarraigar hábitos e implantar otros más del gusto de los ideólogos dominadores, aniquilar tradiciones y creencias, y en fin, construir desde arriba un tipo de hombre como pudiera fabricarse en serie un modelo industrial [...] Nuestra sociedad libre, a veces permisiva en exceso respecto de la moral, y recelosa además del ejercicio de autoridad, así como desconfiada del vital elemento del orden en la convivencia política, se rige con frecuencia por Estados burocráticos cuyo poder regulador, controlador y planificador es ilimitado, de manera que coarta la libertad de los individuos tan profundamente y constantemente como pudiera hacerlo cualquier sistema totalitario. Frente al agresivo despotismo comunista se opone las más veces, para desengaño de muchos hombres libres, un verdadero despotismo democrático de apariencia benévola

Por su relación con el poema de Lira destacamos la reducida interpretación de Fontaine sobre la Reforma protestante iniciada por Lutero, cuya figura sería la causante de un caos al que habría que frenar con un poder totalitario: “La respuesta a las zozobras de las guerras civiles es el Estado absolutista”⁶²⁹. Es evidente que la lectura de este período de la historia europea opera como sustento de la cultura autoritaria expresada a partir del ya recurrente binomio insufrible en que frente al caos se impone la fuerza del orden. El título de “Historiografieta: relato en prosa se/men/tada” es una clara alusión a la crónica del periódico, que sitúa una línea cronológica de la tradición liberal que va desde las investigaciones de Smith, hasta la escuela de Chicago, con el propósito de otorgar un sustento ideológico a las reformas llevadas a cabo por el Régimen. Lira es consciente de esta interpretación y del poder propagandista de *El Mercurio*, y le llama la atención la alusión a Lutero como causante del caos de la Europa posterior a la Reforma, por lo cual lo incorpora como una pieza clave en su interpretación del origen de la imagen de la *mano invisible* creada por Smith:

Relato en prosa se/men/tada.

“...los ricos según Smith en *Teoría de los Sentimientos Morales* (1759)- son conducidos por una mano invisible que los hace distribuir las cosas necesarias para la vida de la misma manera que habrían sido distribuidas si la tierra se dividiera en partes iguales entre todos sus habitantes, y así sin proponérselo, sin saberlo, promueven el interés de la Sociedad”..

vuelve a referirse a la mano invisible Adam Smith en su obra fundamental, (*Investigaciones sobre la Naturaleza y las Causas de la Riqueza de las Naciones* (1776). Allí sostiene que todo individuo en su actividad económica colabora necesariamente a la obtención del ingreso anual máximo para la sociedad porque dice textualmente Adam Smith- “es conducido por una mano invisible a promover un fin que no entraba en sus intenciones” ...pues, al parecer perseguir su propio interés promueve el de la Sociedad de una manera más efectiva que si esto entrara en sus designios”.

Imágenes: Torcuato Tasso sufría de delirio persecutorio. De parte del mismísimo Satanás, y luego de concluir “La Jerusalén Libertada” Pasaba semanas escondido en su casa,

pero sometido al rigor de las mayorías y más afanado en la igualdad que por libertad” (p. 27).

⁶²⁹ *Ibíd*, p. 27.

abrazado del manuscrito de su obra, seguro de que Luzbel tarde o temprano se la robaría. Martín Lutero también fue molestado por el Príncipe de las Tinieblas. **Y un día, según su propia confesión, le arrojó un tintero a la cabeza.**

Citado de cierto trabajo de Incorporación a la Academia de Ciencias Sociales, Políticas y Morales del Instituto de Chile intitulado “MÁS ALLÁ DEL LEVIATÁN: Hacia un Resurgimiento de la Libertad Individual, presuntamente escrito por Fontaine Aldunate Director de *El Mercurio*, de Santiago. Aparecido en el Suplemento Literario, Artístico y Científico de ese diario el domingo 7 de Octubre de 1979.

plantea su tesis de que dejando hacer, dejando.

Pensar, lissse faire, laiss a passerl)

una mano invisible ordenará todo de modo que este todo- la estructura económica de una tal sociedad

Poco menos que

Perfecto⁶³⁰.

En este caso los epígrafes sobre economía funcionan como marco referencial y fundamento teórico de la concepción neoliberal instalada en Chile, cuyo punto de contacto sería la acumulación de riqueza del capital a partir de la libertad individual, y que actuaría como cimiento de *la mano invisible*, aquella gran metáfora del mercado en las relaciones comerciales y humanas. Asimismo, Fontaine ensalza la figura de Friedman, y el futuro de la nueva ciencia económica en el que se devela cierto tono metafísico propio de lo religioso:

El mercado proporciona libertad y como las preferencias que en él se manifiestan son independientes de la autoridad política y de otra forma de coacción, sostiene que la libertad individual en un sentido más amplio que el económico a juicio de Milton Friedman [...] Los pensadores y economistas neoliberales de hoy preconizan una revolución científica tan desconocida como trascendente. No de otro modo puede calificarse la tentativa de llevar el análisis económico y matemático hacia amplias zonas de la conducta humana y social⁶³¹.

La utilización del epígrafe de *El Mercurio* funciona como entrada a la concepción ideológica en la cual se sostiene la cultura autoritaria, para ejemplificar el carácter propagandístico del periódico en la difusión de las ideas neoliberales de este momento. También hemos revisado una entrevista al Ministro de Planificación Económica del Régimen titulada “Los bemoles del milagro económico”⁶³², en cuyo contenido se manifiesta una relación de subordinación de lo político frente a lo económico, en donde la aplicación del modelo resulta un tanto paradójica, pues determina la

⁶³⁰ Rodrigo Lira: “Historiografeta... *op. cit.* p. 1.

⁶³¹ Raquel Correa: “Los bemoles del milagro económico” en *El Mercurio* (1981) LXXVII, 29.019, p. C7.

⁶³² *Ibid.* p. C7.

libertad individual del ciudadano en un contexto autoritario: “El objetivo final es llegar a una libertad política pero no se puede garantizar libertad política sin libertad económica”⁶³³. Estas ideas fueron promovidas desde el año 1975, y se materializaron en los ochenta. Incluso poco antes de finalizada la Dictadura se publicó en una edición de lujo titulada *Chile: Producción y Actividad* (español-inglés) (1988)⁶³⁴, texto que destaca los logros macroeconómicos del Régimen, siendo omitidas todas las alusiones incómodas del período (muertes, campos de concentración, y la sistemática violación de los derechos humanos)⁶³⁵.

El poema está fechado en el invierno del año 1978, es decir, en pleno período de la aplicación de los ajustes estructurales de la economía chilena. Lira juega con los números, y es reconocida en su propuesta poética cierta vertiente esotérica que en este caso se manifiesta en la separación en seis partes del texto como un gesto alegórico del número del diablo. Por tanto, el número siete desaparece como lo inalcanzable, parodiando su propio epígrafe que alude a la información del paisaje neoliberal, “esa tal sociedad que parece perfecta”. Las primeras cuatro partes sitúan la confrontación de Martín Lutero con el Demonio, hecho que de acuerdo a la tradición habría ocurrido durante su estadía en el castillo de Wurt, cuando el ex-sacerdote traducía la Biblia del latín al alemán⁶³⁶:

uno.

Y el Demonio se le apareció a Martín Lutero
Y se produjo el subsecuente entrevero
Y Martín Lutero le tiró el tintero
Y la tinta le salpicó al Demonio
Los cachos y la cola
o alguna presa.(1)

⁶³³ *Ibíd.* p. 7.

⁶³⁴ Sociedad de Fomento Febril: *Chile: Producción y Actividad*, Santiago de Chile, Publicidad y Comunicaciones, 1988.

⁶³⁵ Una marca de los libros propagandistas publicados por el Régimen es la inexistencia de la firma de un autor responsable de la publicación. En este caso firma una empresa privada llamada Publicidad y Comunicaciones S.A. por encargo de un grupo económico llamado Sociedad de Fomento Febril. El objetivo fue ensalzar la imagen del país en el aspecto económico y el carácter democrático del Régimen: “El desarrollo de Chile se vio en grave peligro por un experimento sociopolítico de claro signo socialista marxista durante los años 1970-1973. La ciudadanía, ante el grave riesgo de perder la soberanía a merced de ese intento, recurrió a quienes debían protegerla: Las fuerzas Armadas y Fuerzas de Orden. Fue así como se produjo el advenimiento de un Gobierno nacional destinado a restaurar la institucionalidad quebrantada, compromiso que por mandato del pueblo y por juramento solemne, se ha estado realizando desde esa fecha. [...] Chile ha avanzado por un camino de progreso permanente, tanto en los aspectos económicos, como en la construcción de una nueva democracia en el marco de un Estado de Derecho” (p. 13).

⁶³⁶ La historia puede ser leída en el sitio oficial de Martín Lutero en <http://www.luther.de/es/kontext/sprache.html> [8-07-2015]

- no estoy seguro (2)
Y aunque no haya sido así
Así fue – así es
- al menos en este relato.

dos.

Lutero traducía la Biblia
Del Latín al Alemán
Trasando laboriosamente
Esos feísimos grafemas
Denominados góticos
Cuando acontecieron estos hechos
En un castillo germánico.

Tres.

¿ Le habrá gritado Lutero al diablo
Vade retro, Satanás.
en alemán por supuesto (3)

cuatro.

Es probable; pero
Lo importante del caso
Es que la tinta
No sólo manchó la pared de piedra
Donde sus restos se pueden ver
tal vez- aún hoy día
Para edificación de los turistas luteranos: (4)
Como ya he relatado
Algo de tinta cayó también sobre el Demonio
Que es tan malo como lo pintan
Y aún peor.
Pero, por más malo que sea,
Es paciente, y organizado
Y no desaprovecha nada (5)
Nada, ni siquiera esa tonta tinta
Que tiñó su tiñosa y hedionda pelambreira.

Nota 1 Los desconcertados poetas que permanecen en el país [...] viven el permanente trauma de refundarlo en un lenguaje que debe proteger y propagar la libertad sin nombrarla. Antonio Skármeta: Prólogo a *Diasporero*, de Iscorte Cartens (Verlag Roter Funkie Brawen, 1981)

Nota 2 Traducir al alemán. Carácter gótico? En español? o/y? en alemán?

Nota 3 (El autor no sabe cómo se dirá eso en alemán)

Nota 4 Quizá restauren la o las manchas, incluso. Se dice que el turismo da divisas.

Nota 5 - en el infierno no hay basureros⁶³⁷.

Las cuatro primeras partes del texto tratan de manera lúdica el encuentro entre Satanás y Lutero. No obstante, el cuarto fragmento funciona como punto de inflexión cuyo eje vector es la

⁶³⁷ Rodrigo Lira: "Historiografeta... *op. cit.* p. 1.

tinta caída en un demonio que está despojado de la pesada carga semántica del mal, y pareciera que su enfrentamiento fuera una pelea de niños, en la que Lira hasta cierto punto, muestra su apoyo a la víctima, en este caso el Demonio.

Como de costumbre, el texto lireano establece un punto de fuga en sus notas a pie de página donde aparece una crítica a los poetas iluminados que buscan la refundación del país, fragmento escrito por Antonio Skármeta que se había exiliado a Alemania y a quien, seguramente, el poeta conocía, pues antes de marcharse de Chile trabajaba como profesor de literatura en el Pedagógico. Asimismo, se presentan las típicas alusiones de Lira en las que busca otorgar cierta racionalidad cómica como la conjetura de que en el infierno no existen los basureros, o el énfasis de que el diablo le habló en alemán a Lutero, y evidentemente, no debía faltar la alusión a *la mano invisible* aplicada al comercio religioso protestante: “Se dice que el turismo da divisas”⁶³⁸.

El poeta en sus juegos irónicos traza su propia línea de tiempo en el infierno, destacando la paciencia como una virtud demoníaca: “Pero, por más malo que sea, es paciente, y organizado. Y no desaprovecha nada”⁶³⁹. A su vez, emerge la matriz del texto, expresada en la función de la tinta como nexo entre Lutero y Sir Adam Smith. La parodia se completa al atribuirle los adjetivos de *asquerosa* y *hedionda*, que aparentemente estarían en sintonía con las ideas de Fontaine. Luego, se manifiesta un desplazamiento de los dos últimos fragmentos que explicitan los propósitos del demonio a partir de un plan vengativo, y se establece finalmente la simbiosis alegórica entre el reformador protestante y el pensador liberal:

cinco.

De manera que de vuelta por su infierno
El demonio llevaba ese poquito de tinta
Que ya se había rascado de encima
Y encaletado en una tabaquera de plomo
Que guardó al ladito afuera del Infierno
Para que no se le calcinara
Pues, en aquel entonces,
El infierno no contaba con aún con Aire Acondicionado (6).

⁶³⁸ *Ibíd.* p. 1

⁶³⁹ *Ibíd.* p. 1.

seis.

Y ahí quedó por mucho tiempo
Hasta que un día (7)
El Demonio que no olvida ni perdona
Que no duerme, ni descansa
Tuvo una idea demoníaca.(8)
Y comisionó a una de sus súcubus más gentiles
Y la súcubu se carnalizó en una dama británica.
quite a british lady
Con todo el encanto de la niebla londinense
Sobre la blanca piel albiónica
Que el Carmín de España (9) sabía ruborizar
Y quien, después de ser digna y debidamente presentada
Por un incubo arribista y complaciente
A sir Adam Smith
Logró ser recibida en su estudio
Y en un momento en que el sabio estaba
Algo más distraído que de costumbre
Deslizó la vieja tinta de Lutero
En el tintero que pocos días después
Era utilizado (10) por sir Adam Smith
Para escribir acerca de cierta Mano Invisible (11)
Que en tanto invisible
No ofrecía un blanco adecuado
Para el tintero de sir Adam Smith

Rodrigo Lira Invierno 1978

Nota 6 (estamos recién en los Tiempos Modernos. Todo esto pasó hace tiempo)

Nota 7 - Probablemente nublado.

Nota 8 - No podía ser de otra forma.

Nota 9 El colorete

Nota 10 Por la correspondiente pluma-

Nota 11 Nota Fontaine, Aldunate⁶⁴⁰

En las dos partes finales de la crónica-cuento se va transformando la imagen cómica del Demonio, y su descripción se acerca más a la teología paulista de aquel animal que toma su tiempo para cazar a su presa: “Sed sobrios, y velad; porque “Vuestro adversario el diablo, como león rugiente, anda alrededor buscando a quien devorar⁶⁴¹. Asimismo, el demonio lireano se presenta muy alejado a la condición monstruosa del tópico de lo indecible, por el contrario se transforma en un ser bello y luminoso propio de su origen. De esta forma, el Diablo adquiere la forma de un súcubo cuya definición tomada del Diccionario de la RAE señala lo siguiente:“(Del lat. **succūbus*, según *incūbus*). Dicho de un espíritu, diablo o demonio: Que, según la superstición vulgar, tiene

⁶⁴⁰ *Ibíd.* p. 2.

⁶⁴¹ Véase en <http://antipas.net/sb/60sp.htm> [18-08-2015]

comercio carnal con un varón, bajo la apariencia de mujer”⁶⁴². El significado calza exactamente con la identidad creada por Lira que se encarna en la dama británica. Este súcubo actúa como la portadora de la tinta que el Demonio había guardado del encuentro con Lutero, y cuya misión era derramarla en el tintero de Smith. En este punto, se destaca que el economista sin saberlo escribiría su célebre metáfora de la *mano invisible* como explicación del funcionamiento del mercado con la misma tinta utilizada en la traducción de la Biblia. Pero como de costumbre, el poeta produce esas dislocaciones de referentes al agregar algunas finas ironías como la imposibilidad de aire acondicionado en el infierno porque todavía no habría llegado la modernidad, o la redundancia en la información cuando dice que “el diablo tuvo una idea demoníaca” y en la nota a pie se lee: “No podía ser de otra forma”⁶⁴³.

En suma, “Historiografeta: relato en prosa seg/ men / ta /da” funciona como una parodia de las ideas expresadas en la crónica de *El Mercurio* que tratan sobre la instalación del relato neoliberal y el funcionamiento del mercado como una identidad abstracta, en este caso *una mano invisible* reguladora de una sociedad que en el retrato de Lira aparece como espejismo: “*una sociedad que pareciera perfecta*”. La parodia puede ser leída como una crítica a los economistas que tienen una fe religiosa en el sistema descrito por Smith y Friedman, como si se tratase de un ente divino. En un sentido práctico el modelo de los Chicago Boys era el que requería la Dictadura, pues el gobierno trasladaba la responsabilidad social del Estado al Mercado como el auténtico ente regulador del sistema, pero cuyo rostro invisible neutralizaba las demandas laborales; así como, la lucha por los derechos básicos como la salud, y la educación que pasaron a ser bienes de consumo.

En otro orden de ideas, hay una crítica entrelíneas expresada en la utilización de Lutero dentro de la tradición revolucionaria distante del pensamiento de la Contrarreforma que había bebido Latinoamérica, pero al mismo tiempo, su figura es menoscabada, pues la tinta, perfectamente, actúa como una alegoría que fusiona el pensamiento luterano y el trabajo de Sir Adam Smith. Si se toma en serio, la opinión histórica de Lira es escalofriante, pues establece que *la mano invisible* del

⁶⁴² Véase en <http://lema.rae.es/drae/?val=sucubu> [18-08-2015]

⁶⁴³ Rodrigo Lira: *Historiografeta... op. cit.* p. 2.

Mercado tendría un vehículo protestante de origen demoníaco. Fuera de este juego, la lectura del poeta es lúcida, pues actúa como una fotografía de la función propagandística de *El Mercurio* y los canales de televisión que presentaban la imagen de Chile como un país próspero, abierto al mundo, y conectado con los mercados internacionales; lo cual era confirmado con la importación de productos de bajo costo provenientes de Asia, y la destrucción del mercado nacional. En este pliegue populista resalta el discurso de Pinochet en el año 1979 señalando los beneficios de este nuevo sistema económico: “Hacia 1985 o 1986 cada trabajador chileno va a tener auto, casa y televisor. No va a tener Rolls Royce, pero tendrá una citroneta del 75”⁶⁴⁴. El relato neoliberal fue amplificado por los medios masivos que diseñaba una una imagen de país muy alejado a la realidad social que despertaba a través de las protestas llevadas a cabo a principios de los años ochenta. En este pliegue histórico el proyecto lireana se hace cargo de su tiempo, y nos muestra la ausencia de *la mano invisible* como una alegoría que cruza a toda la sociedad chilena, ejemplificada en su biografía a partir de dos ejes temáticos muy recurridos: Poesía y Cesantía.

⁶⁴⁴ Véase en <http://www.escaner.cl/escaner78/aldocumentar.html> [28-08-2015]

III.3. Lira metaliterario: Experimentos en vida-arte

III.3.1. Las carencias de la biografía (identidad líquida) como soporte escritural

A efectos prácticos, la pregunta: “Puede la vida humana individual llegar a ser una obra de arte?” (o más exactamente: “Puede cada uno de los individuos ser el artista de su propia vida?”) es puramente retórica, ya que la respuesta, “sí”, es una conclusión cantada. Partiendo de esta base, Foucault pregunta: si una lámpara o una casa pueden ser una obra de arte, ¿por qué no una vida humana?⁶⁴⁵

Zygmunt Bauman

El límite borroso entre la vida y la obra alimenta la propuesta del poeta, dado que dicho binomio no sólo aparece como eje temático de ámbito escritural sino que emerge en sus presentaciones, y en su quehacer cotidiano como actividad vital. Para abordar dicha tensión, en este apartado abordaremos el poema “Curriculum vitae,” y también consideraremos su presentación en el programa de televisión *¿Cuánto vale un show?*, días antes de suicidio.

Lihn es el primero en referirse a la difusa distinción entre el sujeto social y la creación del personaje lireano que aparece en sus presentaciones: “El personaje tragicómico que ha creado Lira recuerda a los humoristas, como Woody Allen, son notoriamente autorreferentes en la utilización expresiva de las propias particularidades como suplementos del sujeto. La creación de un guion para ser actuado como un comediante, que se representa a sí mismo, bajo su propia dirección, es de toda evidencia en el caso de Lira”⁶⁴⁶. Tal condición es la marca genética de “Curriculum vitae”, texto escrito un par de meses antes de su muerte, por tanto puede ser leído como uno de los últimos alaridos del poeta para integrarse al mercado laboral. La idea ya se la había contado a Enrique Lihn, y a su madre, quien nos confiesa que cada domingo Rodrigo buscaba trabajo en la sección de avisos de empleo en *El Mercurio*. En efecto, el texto fue enviado a una agencia que necesitaba de un redactor publicitario, propuesta que no tuvo buenos frutos. Antonio de La Fuente enfatiza este hecho:

⁶⁴⁵ Zygmunt Bauman: *El arte de la vida: De la vida como obra de arte*, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 70.

⁶⁴⁶ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 14.

Uno de los documentos que más llaman la atención dentro de “Declaración jurada” es “Curriculum vitae” que es precisamente el curriculum vitae que Lira se dio la tarea de escribir para postular a un cargo de “redactor publicitario”. El resultado es desastroso desde el punto de vista de la selección de personal, incluye los datos habituales, separados en las secciones habituales, pero con acotaciones y observaciones que dejarían perplejo a cualquier gerente de recursos humanos. Después de una serie de advertencias acerca de ciertos impedimentos de “el postulante”, Lira declara: “El postulante, sin embargo, no es nada de tonto”⁶⁴⁷.

De alguna manera, los textos de Lira estaban revestidos por un doble propósito comunicativo, como parte de su obra y como medio para conseguir un objetivo concreto en el ámbito social. Este mismo modo de operar lo ocupó en otros textos como “Carta al Director de Artes y Letras (*El Mercurio*)”, que funciona como un reclamo a la opinión de Enrique Lafourcade, quien se había referido en tono despectivo a la nueva camada de poetas, y “Carta relativamente abierta a Raúl Zurita”, a quien le solicita su cupo para la participación del Encuentro de Escritores Jóvenes en 1980, al cual no había sido invitado.

Hay que destacar que “Curriculum vitae” se ha transformado en uno de los principales documentos para conocer la dimensión biográfica de Lira, y el lugar que le otorgaba a su proyecto poético. Si en el poema “A modo de solicitud”, que ya hemos citado, cuestiona lo biográfico como sustento de una obra, en este caso se transforma en la idea angular que cruza todo el texto. El poeta se nutre de la estructura del curriculum que circulaba en la época, pero se encarga de romper con el formato y la disposición de los contenidos. De alguna manera, hay elementos que indican cierta ingenuidad en cuanto a su horizonte de expectativas apoyado en su creencia de que podría ganar algunos concursos a través de textos paródicos, en donde interpelaba al jurado o la figura homenajeadada por el propio certamen.

El original no fue incluido en *Proyectos de Obras Completas*, y circuló en fotocopias hasta su publicación en *Declaración Jurada* (2006). El texto está dividido en cinco bloques (Datos Personales, Curriculum Vitae, Publicaciones, Conclusiones y Pretensiones de Sueldo). En la primera parte, titulada “Datos Personales”, aparentemente no hay casi variaciones con un curriculum tradicional, pero introduce algunas notas a pie de página que funcionan como un

⁶⁴⁷ Véase en <http://www.letras.s5.com/rl250906.htm> [28-08-2015]

elemento rupturista, como la alusión esotérica sobre su fecha de nacimiento, y su ya difundido problema de soltería:

(4) Si se agrega que el nacimiento tuvo lugar en la Clínica Santa María, en Santiago, se tienen los datos para levantar un cielo de nacimiento (carta natal u horóscopo). Agrego esto porque en ciertos círculos se le asigna importancia; por ejemplo, Ernesto Sábato, en su novela *Abaddón el exterminador*; también los entrevistadores de John Lennon y Timothy Leary, trabajando para la revista *Playboy*, fueron requeridos a presentar esa información como condición para el *agreement* previo de los entrevistados.

(5) Lo de soltero es un problema.

(6) El postulante vive solo⁶⁴⁸.

Pero sin lugar a dudas, los datos más relevantes de esta primera parte son la autoasignación de escritor, pero con la concesión de su condición marginal dentro del ámbito literario; y su nivel cultural: “Profesión: Escritor. Los ingresos indispensables provienen de la benevolencia de los padres [...] Nivel cultural: Elevado (Ver Curriculum Vitae)”⁶⁴⁹.

En el segundo ítem de “Curriculum vitae”, en la parte superior de la hoja del postulante aparecen dos fotos de DNI. Una es la típica imagen para los currícula de la época, en la que Lira aparece con un traje formal, lleva corbata, lentes, y un sombrero estilo Sherlock Holmes; y la expresión de su cara está contenida por una ligera sonrisa. En la parte de abajo de la imagen del rostro pende un cartel con su nombre completo (pero sin su número de DNI). La otra fotografía está diseñada como si fuera su reverso, por tanto, no lleva chaqueta, ni corbata, ni lentes; su cabello está despeinado y tiene una mirada que expresa malestar. El cartel en este caso tiene su número de identidad.

Lira lleva a cabo un juego de máscaras a través de lo biográfico en donde su identidad se desdobra en el texto, en efecto, el poeta sería la suma de ambas identidades, conectadas por la inscripción del nombre y el número de DNI que representan las marcas esenciales del ser social integrado al sistema. Si atendemos que es uno de los pocos textos donde el poeta revela su condición esquizofrénica, nos encontramos con una clara alusión a *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Es decir, el joven poeta que transitaba por los parques del Pedagógico bajo la etiqueta del *Loco Lira*, tal como lo reconoció su amigo Roberto Merino. En este aspecto, se evidencia una doble

⁶⁴⁸ Rodrigo Lira: *Declaración...* op. cit. p. 31.

⁶⁴⁹ *Ibid.* p. 30.

dimensión; por un lado, su situación clínica emerge como eje escritural, que es incorporada para desestabilizar la estructura del curriculum vitae, formato que actuaba como un dispositivo uniformador muy marcado en la época militar, en el que la imagen del pelo ordenado y corto era la exigencia habitual para los hombres tanto en la escuela como en los trabajos. Por otro lado, hay una clara intención crítica del requerimiento fotográfico como parte de la presentación personal en este tipo de documentos. Es evidente que se manifiesta la imposibilidad de obtener éxito al insertar las dos fotos.

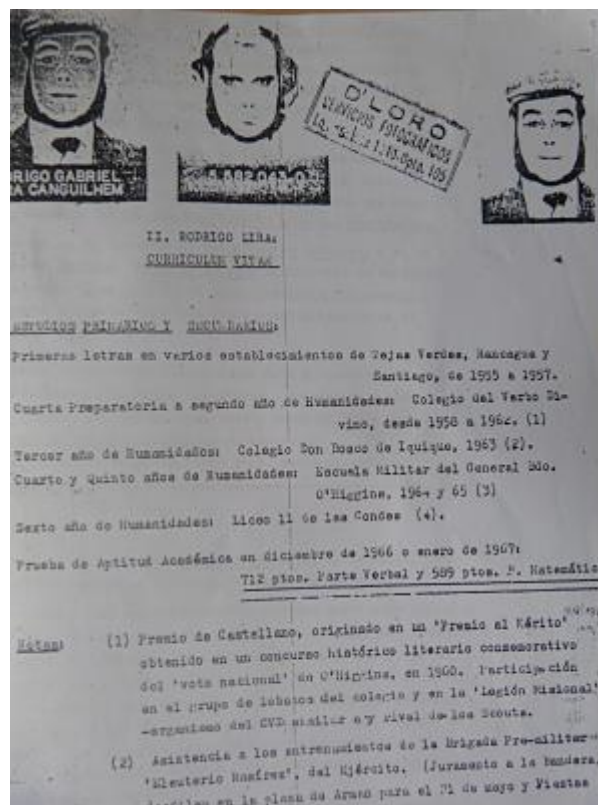


Imagen 49. Versión original de “Curriculum vitae” (1981)

En este punto del análisis cabe destacar un fragmento de una carta no publicada que hemos encontrado en el material inédito, que expresa la importancia de la literatura como una posibilidad de desplegar su yo oculto en las relaciones personales: “La paradoja está en que al tratar de reintegrarse a la sociedad mediante la literatura uno se aísla más. No puede evitarse. Para mí por ejemplo. La poesía es mi otra vida, mi otro yo. Cuando escribo soy agresivo y temerario, como no

lo soy todos los días”⁶⁵⁰. Luego, el apartado “Curriculum Vitae” está dividido en seis secciones organizadas de la letra A a la F, que abarcan sus estudios primarios, secundarios, las turbulencias de su situación académica en su largo período universitario y algunos trabajos temporales. En la primera parte, “A) Estudios Primarios y Secundarios”, lo más relevante es su inclinación humanista y vocación artística, así como la influencia militar que ha tenido su vida escolar, haciendo mención a sus premios de la orden de O’Higgins. En el “período 1978-1980”, aparece por primera vez la mención de su esquizofrenia, hecho que interrumpe el curso natural de sus estudios, que hasta ese momento había cursado como un alumno destacado. El poeta muestra sin ambages su diagnóstico médico, información que es un contrasentido en este tipo de documentos, luego describe sus vacaciones y el abandono de su trabajo en Editorial Quimantú, un nuevo contrasentido paródico. Lo más relevante es el papel medular de la esquizofrenia transformada en el mayor obstáculo para reintegrarse a la universidad:

1971: Viaje al norte de Chile. En noviembre-diciembre, hospitalizado en la Clínica Psiquiátrica Universidad de la U de Chile, a fin de establecer un “diagnóstico”- el que resultó ser “Esquizofrenia Hebefrénica” [...]

d) Período 1975-1977

1975: Ingreso a la Facultad de Bellas Artes de la U. de Chile, inscribiéndome además en un curso del Depto de Biología.

Estos estudios se ven interrumpidos por una nueva hospitalización en la clínica de la U. de Chile, en el curso de la cual aparece el Dr. Arístides Rojas Ladrón de Guevara, al que a) me traslada a la clínica Carmen y b) Convince a mi madre de mi recuperabilidad, ante lo cual ella se decide a adquirir el departamento que aún ocupo, al cual me traslado en junio de ese año. Los consiguientes problemas de ambientación, alojamiento, alimentación, soledad, etc., me hacen interrumpir los estudios que comenzara.

1976: Con muy escasos ingresos, en un período nacional y mundial de “estagnación” y restricciones en el mercado ocupacional, mi situación psicológica se deteriora bastante como para proceder a nuevas hospitalizaciones, en la clínica P. de Valdivia y la “el Carmen”, en la cual me aplican tratamientos de shocks [...]

1977: Período de convalecencia de la crisis del año anterior y viajes a la III y IV región, interrumpiendo presuntamente la terapia con el Dr Rojas Ladrón de Guevara⁶⁵¹.

De este fragmento, llama la atención la omisión de su participación en el guion de *Panchito en la tierra de la Fantasía* publicado por Quimantú, dado que el poeta dentro del apartado “Publicaciones” fue muy riguroso en la información de sus textos, colocando todas sus apariciones

⁶⁵⁰ Rodrigo Lira: “Carta no titulada” (material inédito), p. 6.

⁶⁵¹ Rodrigo Lira: *Declaración ... op. cit.* p. 34.

en folletos y revistas universitarias, tampoco menciona el guion frustrado sobre Manuel Rodríguez⁶⁵². Por su experiencia en la editorial podría haber sido marcado como un opositor, por tanto, sospechoso para los aparatos de inteligencia del Régimen. Para Montealegre la respuesta está en el propio “Curriculum”, dado que después de salir de la Editorial se fue Arica de viaje donde no se vendía la revista, y luego entró a una clínica psiquiátrica, justo el tiempo cuando se publicaron al menos cuatro números de la historieta; pero tampoco se desestima que una razón fuese el peligro que implicaba guardar algunas revistas de la extinta Editorial⁶⁵³.

A pesar de la falta de continuidad de sus estudios, el poeta no interrumpe el trabajo artístico-literario que durante los últimos años universitarios alcanzará mayor solidez, y cuya promoción tendrá como efecto su visibilización en el circuito universitario. En este ámbito se encarga de entregarnos información valiosa como puerta de entrada a su silencioso trabajo literario, que se ha dicho que fue póstumo desde la perspectiva tradicional del soporte material utilizado, esto es, reunido y publicado como texto, pero cuya evolución del proceso creativo quedó registrada en este texto. Por ello es importante destacar de la primera parte del apartado f) titulado “F) EN EL CURSO DEL PRESENTE AÑO” el papel prioritario asignado al oficio poético, lo que muestra el trabajo sistemático de la edición de sus textos y la preparación meticulosa para llevar al escenario sus *happenings*. Al respecto, cabe mencionar la opinión de Antonio de La Fuente, que se refiere a la disciplina de su amigo en el oficio literario: “Lira tenía una relación bastante profesional con la escritura. Se sentaba a trabajar, principalmente por la tarde y por la noche [...] La poesía era su

⁶⁵² Jorge Montealegre en *Rodrigo Lira ... op. cit.* pp. 40-41.

⁶⁵³ Jorge Montealegre en *Rodrigo Lira en...* (*Ibid.*) se refiere a la extrañeza del poeta al no incluir el guion en “Curriculum Vitae”, y elabora algunos posibles argumentos de este hecho: “Si le interesaba incursionar en la redacción publicitaria, es curioso que Rodrigo no incluyera la historieta como una publicación personal. También es extraño que no conservara los ejemplares de *Cabrochico*, aunque sabemos que hubo momentos en que fue peligroso tener libros y revistas Quimantú. En caso de que las hubiera guardado, entre los amigos, salvo que, bajo los temores de la dictadura, haya sentido que se autocriminaba de haber colaborado con el gobierno de Allende, y que esa revista Quimantú lo delatara. Por último, no creo que una razón para omitirla haya sido desestimar un (sub) género que incluso con autoironía podría haber reivindicado [...] Tampoco es probable que no le haya gustado el diseño, el resultado logrado por el dibujante, a nivel de omitir su participación. Difícil porque según Ariel, el poeta guionista vigiló la realización del trabajo. La editorial le pagó el argumento, y Rodrigo renunció. Con la plata en la mano y de un día para otro, según su madre tomó su mochila y partió al norte. Presiento, entonces, que no esperó la publicación, que no se enteró de su salida a quioscos y que no tuvo la alegría de tener esas revistas en sus manos. Y me figuro que le habría hecho bien” (p. 33).

principal “rasgo distintivo”, pero no el único⁶⁵⁴. Asimismo, se constata la dificultad para publicar y dedicarse a la literatura sin tener una profesión en el mercado laboral. Aparece descrita su experiencia en los recitales poéticos como argumento para obtener algún trabajo como locutor de radio o actor, así como, la idea de que los poetas están capacitados para trabajar en agencias publicitarias, ámbito muy lejano a la vocación político-diplomática tan extendida en Chile y Latinoamérica en la época del boom latinoamericano:

F) EN EL CURSO DEL PRESENTE AÑO,

Me he dedicado exclusivamente a ordenar textos poéticos-literarios acumulados los años anteriores. Por otra parte, he estado estudiando – sistemáticamente, 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. Creo que esto me ha dejado en buen pie para desempeñarme como locutor publicitario radiofónico y también como modelo de sports o fotografía publicitaria.

En numerosas oportunidades, he leído mis trabajos en el (ex) campus Macul, entre 1977 y 1980; en el Instituto Chileno Alemán de Cultura (Julio 12) y el Centro Cultural de las Condes (mediados de octubre (ver revista Ercilla, N 2.308, 24 al 30 de octubre de 1979, y Bravo , de Noviembre de ese año); en el campus Oriente de la Universidad Católica y en la U.C de Valparaíso; en el presente año, en la sala la Capilla, y en el campus La Reina de la U. de Chile.

Esta manera de transcurrir de los quehaceres poéticos en Chile durante los últimos años, en que hay relativa facilidad para conseguir lugares-escenarios donde leer (o actuar), pero en cambio difícil encontrar dónde y cómo publicar, ha significado al menos para mí – la necesidad de trascender la palabra escrita para introducirme en el campo de la de las Artes de la Representación⁶⁵⁵.

De este modo, “Curriculum vitae” se transforma en una radiografía de sus proyectos inconclusos, evidenciando la evolución de su propia obra no publicada. A su vez, Lira reconoce la intemperie en que se encuentran los poetas y sabe leer el giro de las actividades laborales del gremio, advirtiendo que en el campo del diseño publicitario en ese momento está en auge, por lo tanto asomaba una veta para conseguir empleo. De hecho, el proyecto de modernización del Estado de fines del setenta e inicios del ochenta como transformación del modelo neoliberal amplificó la entrada del lenguaje audiovisual y publicitario. Es por ello, que dentro de su solicitud presenta como argumento que el mercado laboral de la publicidad estaba siendo ocupado por trabajadores provenientes del ámbito literario, dentro de los cuales manifiesta su pertenencia. En efecto, en esta

⁶⁵⁴ Véase en Water-Neon.blogspot.com & ©Water-Neon.webnode.com en Caen, Francia, noviembre, 2008 [28-08-2015]

⁶⁵⁵ Rodrigo Lira: *Declaración... op. cit.* p. 39.

parte del texto nos muestra ejemplos de poetas que estaban inmersos en el área publicitaria como el caso de Eduardo Anguita y algunos jóvenes de su generación vinculados a las artes:

El chileno Eduardo Anguita – recientemente agraciado con el premio “María Luisa Bombal”, de la Municipalidad de Viña del Mar, es algo así como decano de los poetas dedicados a obtener subsistencia de sus quehaceres en Publicidad.

Es posible que, entre poetas (algo bastante) más jóvenes, el más antiguo en este campo sea Manuel Silva Acevedo, quien actualmente presta servicios en la agencia “Campus”. Pero, además, las últimas promociones cuentan con Antonio Gil (agencia Walter Thompson) y Diego Maquieira (no sé exactamente en qué agencia trabaja ahora); en Northcote, Merino&Silva, han trabajado Mauricio Electorat, y Eduardo Llanos Melussa; el poeta Ricardo Willson - expresidente de la Unión de Escritores Jóvenes – antes de comenzar a hacer clases en el Gastonia College, trabajo en SERTEC; Raúl Zurita, actualmente dedicado a la computación, ha trabajado como free-lancer; entiendo que Ramón Díaz Eterovic también está en Walter Thompson, y que J. Luis Ramírez hizo igualmente una incursión en este terreno, antes de conseguir un trabajo en la editorial “Cuatro Vientos”. Por último, Marcelo Maturana M – cuentista, licenciado en antropología, trabaja igualmente en esta área de actividades, no recuerdo en qué agencia.

De manera que, en especial en momentos en que la Publicidad disfruta de un auge sin precedentes – que está lejos de darse a un nivel parecido en la actividad editorial, es lógico que los escritores penetren este campo en vistas a su digna subsistencia; por estas razones, considero pertinente al optar a un cargo de redactor en una agencia publicitaria, adjuntar mis antecedentes como poeta⁶⁵⁶.

En la segunda parte, titulada “III Publicaciones”, adjunta toda la trayectoria de su obra publicada, incluye su aparición en revistas marginales de nivel universitario, y los premios obtenidos. Pero le otorga mención especial a los trabajos editados para sus presentaciones como “La tarjeta de invitación” para el recital que organizó para su cumpleaños en el año 1979, que lo inserta de manera completa, como también “Una carta- relativamente abierta a Raúl Zurita”, “Una carta abierta al director de Artes y Letras” y “El documento del grupo Chamico” planificado para presentarlo en la celebración del acto de los poetas surrealistas encabezados por Eduardo Anguita y Braulio Arenas.

Hasta aquí, al menos en el plano estructural, estamos frente a un curriculum tradicional pero claramente paródico en cuanto al contenido. No obstante, el poeta agrega un cuarto apartado titulado “Conclusiones”, en donde se rompe definitivamente este tipo de formato. El contenido es una síntesis de la biografía, que tiene como finalidad convencer al interlocutor sobre sus cualidades

⁶⁵⁶ *Ibíd.* p. 35.

para el cargo de redactor:

Como consecuencia de todo lo anterior, puede legítimamente concluirse que mi nivel cultural es bastante elevado. Puedo agregar al respecto que hablo, leo, y escribo *inglés* correctamente, que leo *francés* fluidamente, y me puedo dar a entender en esa lengua, y que la escribo con dificultades. Puedo también leer en voz alta alemán, sin entender casi nada pero *pronunciándolo con corrección*, y-comprendiendo bastante más- eso también es válido para el portugués y el italiano.

Quisiera también agregar que lo que se suele llamar *creatividad* es en mí bastante *excesiva*, en tanto que si no se canaliza, puedo lograr resultados un tanto... impredecibles; lo cual si bien suele resultar “interesante” en el terreno de las **Artes**, puede ser incómodo o dificultar determinadas finalidades a conseguir – en el terreno de las **técnicas** de Comunicación o en otro campo en que la creatividad deba estructurarse por canales más ceñidos⁶⁵⁷.

La argumentación busca dejar en claro que como postulante posee las capacidades creativas requeridas por los nuevos tiempos, pero se da la paradoja que es un texto que no tendrá más interlocutor que él, sus amigos, y los que asisten a sus recitales, porque, no hubo respuesta de la agencia. En efecto, el texto funciona como registro de sus frustraciones laborales y cuyo punto de mayor tensión evidencia la desolación del escritor que choca con un asfixiante horizonte contextual, a lo que se le agrega la condición psiquiátrica como impedimento para aquella dosis de estabilidad que siempre buscó.

En la siguiente parte, “Pretensiones de sueldo”, aparece, nuevamente, la autoflagelación de sí mismo, que funciona como un lugar de encuentro entre el sujeto lireano y la identidad del autor. Sus expectativas están expresadas en un lenguaje normativo esperable pero ilusorio dado que sus aspiraciones salariales son irreales para un publicista de la época, pero el dato sobre su esquizofrenia es un elemento aún más perturbador que desestabiliza la disposición racional de la información descrita en la primera parte de este segmento:

Si se tratara de un trabajo algo más autónomo o personal: realizado en formas más individuales como por ejemplo:

- corrección de borradores de textos o pruebas o de “composer”
 - redacción propiamente tal, idealmente de material más o menos científico del tipo que se puede observar en publicidad orientada hacia profesionales- médicos, agrónomos, arquitectos... - publicidad de libros, equipos de sonido, cosméticos...etc.
- Si llegara a tratarse de la primera posibilidad - integración *full time* a un comité creativo - para mi nivel de remuneraciones tendría que andar por los 15 (quince) mil pesos (o 375 dólares) durante el primer mes para llegar a los U.S. \$ 1000 después de algunos meses en que mi capacidad quedará demostrada.

⁶⁵⁷ *Ibíd.* p. 40.

En el segundo caso, los ingresos son variables según el tipo y la cantidad de trabajo que se me fuera poniendo. Es preciso agregar que, en tanto mi historial psiquiátrico tiene bastante que ver con mis dificultades para el contacto personal directo, mi manejo del castellano, en cambio, es sobresaliente. Esto último puede ser acreditado, más que con mis antecedentes como poeta⁶⁵⁸.

El trabajo termina con una advertencia, una de las marcas escriturales preferidas del poeta, en donde, nuevamente, fagocitada de sus problemas en el ámbito de las relaciones sociales, remarcando sus desoladas circunstancias laborales, y evidenciando que la fuente de sus recursos sigue siendo su familia. Pero quizás lo más relevante es la comprobación de que su proyecto poético era el motor de su biografía, y que la presentación de su curriculum es motivada sólo para cubrir sus necesidades que por algunas circunstancias ya no serán suministradas por sus padres. Otro aspecto destacable son las señales sobre el estado de su proyecto escritural, y la posibilidad de un proyecto de novela:

ADVERTENCIAS

- 1) El postulante *no* dispone de una *personalidad agresiva*.
- 2) El postulante en general *no* es todo el tiempo una persona *dinámica*
- 3) El postulante *no* tiene televisión, ni teléfono, ni *movilización propia*.
- 4) Cómo se indicó, el postulante no tiene facilidad sobresaliente para integrarse fluidamente a grupos de trabajo en equipo [...]

Por último: El interés del postulante de disponer de ingresos propios deriva fundamentalmente de que por razones que no vienen al caso especificar aquí existe la desalentadora posibilidad de que los ingresos de sus padres disminuyan sustancialmente a corto plazo. De no ser por eso, el postulante continuaría preparando sus publicaciones, por una parte, y por otra, esperando que aumenten las posibilidades de tomar a su cargo las extensas y descuidadas áreas verdes circunvecinas a su domicilio, lo que podría ser rentable, por mientras llega a sentirse en buenas condiciones para abordar un par de proyectos de novela, bastante ambiciosos⁶⁵⁹.

En el último fragmento rompe con la intención comunicativa del texto que estaba destinado a la obtención de un trabajo como redactor. Motivado por las circunstancias del mercado laboral, el sujeto lireano, desesperado en su solicitud, manifiesta una fina ironía, por lo que se ofrece para desarrollar múltiples trabajos que pueden ser tan diversos como un modelo para fotografías o un intérprete de viajeros:

(Solicitud)

⁶⁵⁸ *Ibíd.* p. 41.

⁶⁵⁹ *Ibíd.* p. 43.

De no ser aceptada esta solicitud de empleo como redactor, el postulante agradecería recibir, por correo ordinario- ofertas de trabajo como

- a) locutor publicitario o radiotelefónico
- b) modelo para fotografías o sports publicitarios
- c) traductor inglés-español francés-español o español-inglés
- d) corrector de pruebas -o lo que en inglés se entiende por editor
- e) preparación y diseño de impresos diversos (libros, revistas, folletos, publicaciones en general [...])
- f) guía de turismo o intérprete para viajeros
- g) clases de inglés a nivel avanzado (conversation o *brush up*)
- h) jardines, decoraciones exteriores, producción de plantas.

Rodrigo Lira
Gracias⁶⁶⁰

A modo de síntesis, “Curriculum vitae” funciona como uno de sus textos más descarnados donde el sujeto lireano evidencia sus carencias. De hecho, es el único escrito en que aparece su patología mencionada con la crudeza que devela los efectos causados por la imposibilidad de seguir con sus estudios, pero al mismo tiempo, deja constancia del lugar prioritario del oficio poético en un desolado horizonte contextual. En definitiva, su biografía se sirve del lenguaje normativo del curriculum para mostrar un Chile en recesión donde coexisten la cesantía y la marginalidad, ocultadas por la propaganda neoliberal.

⁶⁶⁰ *Ibíd.* p. 44.

III.3.2. Actos performativos: ¿Cuánto vale un show poético?

“El trabajo de ampliación de los niveles habituales de vida es el único montaje de arte válido. La única exposición, la única obra de arte que vale; cada hombre que trabaja para la ampliación aunque sea mental de sus espacios de vida es un artista”⁶⁶¹.

Ay Sudamérica, Grupo CADA

Otra clave de la condición de la obra lireana tiene que ver con el soporte material utilizado para desplegar su propuesta estética, la cual posee una estrecha relación con la concepción neovanguardista y experimental desarrollada en el ámbito marginal universitario, en donde existía un agudo cuestionamiento acerca de sobre los medios tradicionales para construir una obra de arte. En este contexto el rol de los nuevos medios audiovisuales fueron incorporados a las prácticas artísticas con el propósito de replantearse sus soportes⁶⁶². Si bien la propuesta creativa de Lira se desarrolló dentro del mismo circuito universitario, no formó parte de ningún colectivo neovanguardista. Dentro del reducido ámbito experimental circunscrito a Santiago, Valparaíso y Concepción, se trabajó el cuerpo y la propia biografía como soporte artístico. En este ámbito Raúl Zurita es uno de los impulsores de los nuevos principios estéticos que fueron materializados en su poemario *Purgatorio* (1979), en el cual ocupó como portada una fotografía en la que se quema con un fierro caliente su mejilla. En tanto que en su publicación de *Anteparaiso* (1980) aparece descrita la utilización de amoníaco puro en sus ojos. Tales procedimientos eran formas de expresar que la vida y obra no estaban separadas, lo cual se constituye como una de las marcas distintivas del grupo CADA. Nelly Richard actuó como teórica de este colectivo, destacando a Zurita, Diamela Eltit y al artista visual Leppe como los primeros en reformular la concepción del soporte de la obra de arte en

⁶⁶¹ Nelly Richard en *Márgenes e... op. cit.* p. 71.

⁶⁶² Nelly Richard en (*Ibíd.*) en el capítulo titulado “Desplazamientos de soportes y borrado de las fronteras de los géneros” se refiere a una de las condiciones básicas desde la cual operó un grupo de artistas chilenos rotulados bajo el nombre de *La Avanzada*, con la cual Lira compartiría la idea de la reformulación del soporte material de la obra de arte, pero se distanciaba de la función política de estos movimientos: “La abolición de las fronteras entre los géneros artísticos es una transgresión a las reglas aprisionadoras de la creación que opera como una metáfora del deseo político-utópico (mientras tanto negado) de remodelación de la totalidad del campo social. El acto de libertad que realiza el artista al traspasar las barreras de formatos y géneros que coartan su ejercicio de la creatividad, simbolizan la voluntad de reapertura de los horizontes de vida y experiencia que fueron clausurados por los dispositivos de mantenimiento del orden represivo”. (p. 90).

tiempos de Dictadura:

Dos manifestaciones que tienen lugar en 1975 serán determinantes en marcar el cuerpo, la problemática del cuerpo como soporte de práctica artística. Estas dos manifestaciones son la exhibición del Perchero de Carlos Leppe (1975) que marca la primera comparecencia fotográfica en el arte chileno de un desnudo masculino travestido de mujer, y el acto autoexpiatorio de Raúl Zurita que consiste en haberse quemado la cara (un acto consignado en la fotografía del rostro mutilado que figura en la tapa del libro *Purgatorio* (1979) con cuyo estigma carnal el autor da inicio a su itinerario de estructuración poética. Estos dos acontecimientos prefiguran y condensan el valor crítico de la referencia del cuerpo como soporte artístico que la “avanzada” hace bifurcar en dos líneas principales: el cuerpo como zona mimética de camuflaje y simulacro (Leppe), y el cuerpo como zona sacrificial de práctica del dolor (Zurita-Eltit) bordeándose el primero con la teatralidad, y el segundo con la literatura⁶⁶³.

El dolor era una idea fundamental que cubrió las *acciones de arte* y actuaba como una representación de la desolación experimentada en Chile por la violencia de la Dictadura. En este sentido, el cuerpo se transformó en el depositario de la experiencia, transformando el trabajo *performativo* como una posibilidad para desplegar un obra que desbordara las fronteras del arte, y cuya voluntad política se diferenció del discurso abiertamente contestatario de la izquierda partidista. Soledad Novoa enfatiza que el desarrollo de la vanguardia en América Latina estuvo ligado a su marco político, que coincidió con las dictaduras militares⁶⁶⁴.

Ahora bien, las llamadas *acciones de arte* no eran nuevas en la tradición chilena, pues en la década del cincuenta habían sido inauguradas por Lihn y Jodorowsky a través de una serie de *happenings* en los cuales rebautizaron calles y estatuas públicas consideradas como íconos del simbolismo nacional; reemplazaron el dinero por mariscos para pagar los boletos del cine o el autobús, causando las más insospechadas reacciones⁶⁶⁵. Jodorowsky señaló en su autobiografía el

⁶⁶³ *Ibíd.* p. 78.

⁶⁶⁴ Soledad Novoa en “El contexto local como problema para una reflexión sobre vanguardia/postvanguardia” en Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar (Coords.), *Arte y Política*, (Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005). Se refiere al marco político común de las iniciativas vanguardistas en la década del setenta en Latinoamérica: “En términos generales, en América Latina, la noción más recurrente de la idea de vanguardia viene asociada a la incorporación de prácticas conceptuales, las que podríamos fijar en, al menos, tres momentos: el neoconcretismo brasilero de los años sesenta, y la obra posterior de artistas como Cildo Meireles, Artut Barrio; el arte argentino de los sesenta (Di Tella, arte de los medio, *Tucumán Arde*); y el momento en que se inscribe el accionar de la Escena de Avanzada en Chile en los años setenta y ochenta (particularmente el grupo CADA, del que hablaremos más adelante). No deja de ser sintomático que, en los tres ejemplos señalados, la incorporación de la noción de vanguardia venga aparejada a unas prácticas de arte que se desarrollan en el marco de dictaduras militares. Así, la triangulación arte/vanguardia/política supera en nuestros países la noción meramente ruptural de la vanguardia internacional respecto a los lenguajes e instituciones del arte, fundamentalmente al estar señalada por un contexto de excepción que la determina”. (p. 75).

⁶⁶⁵ Alejandro Jodorowsky: *La danza de la realidad*, Barcelona, Siruela, 2001, pp. 134-138.

objetivo de sus *happenings*: “Con nuestros actos poéticos pretendíamos poner en evidencia la cualidad imprevisible de la realidad”⁶⁶⁶. Ya en la década del sesenta bautizó como *pánicos efímeros* sus acciones de arte llevadas a cabo tanto en México como en Francia⁶⁶⁷.

Otra de las características fundamentales de la nueva sensibilidad estética era la levedad de las fronteras entre los géneros literarios, y las artes en general. Un claro ejemplo es el trabajo de la novela experimental *Lumpérica*. Nelly Richard la sitúa como paradigma de los *transgéneros* en literatura:

El trabajo artístico-literario de Diamela Eltit es la mejor prueba de esta inclinación hacia lo transgenérico. Su novela *Lumpérica* (1983) recopila en el interior de la publicación las instancias en las que la literatura dejó de ser libro para existir como *performance* y fundirse en una triple exterioridad: *biográfica* (la autora mujer exhibe las cortaduras y quemaduras de sus brazos y piernas durante una lectura pública cuya imagen de registro volverá fotográficamente a la novela), social (el burdel donde se realiza la lectura existe cotidianamente como un escenario de marginación y explotación sexual) y multimedia (el arte, el cine, y el video transfiguran la palabra impresa en un cruce de mediaciones extra-literarias)⁶⁶⁸.

La propuesta artística de Lira (tanto escritural como performativa) guarda estrechos vasos comunicantes con la sensibilidad estética de los artistas experimentales de la llamada “Escena de Avanzada” descrita más arriba por la profesora Nelly Richard. Es indudable que su obra está cruzada por su biografía, pues utiliza como coordenadas temáticas su condición de cesante, la mala suerte en el amor, su diagnóstico clínico o la detención de la policía en Dictadura, pero al mismo tiempo, se evidencia un meticuloso trabajo de diseño que replantea el libro como soporte, como lo constatamos en sus *collages*, invitaciones, cartas, a través de un sistema de fotocopiado, los cuales llamaba *Catarpacios* (carpetas de fotocopias y *collages*), a lo que se suma una dimensión teatral expresada en sus *acciones de arte* a partir del personaje del poeta esquizofrénico. En suma su proyecto posee una condición rizomática que está nutrido por los más diversos géneros, a los que habría que agregar el dibujo, y sus anhelos de contar con medios audiovisuales que no fueron materializados, salvo en su participación en casa de Lihn de la que hablaremos más adelante. Ahora bien, es importante establecer que su propuesta se aleja de la voluntad revolucionaria del grupo

⁶⁶⁶ *Ibíd.* p. 137.

⁶⁶⁷ *Ibíd.* pp. 139-140.

⁶⁶⁸ Nelly Richard: *Márgenes e... op. cit.* p. 97.

CADA, donde se manifiesta un claro propósito colectivo, y cierto mesianismo. En este pliegue del análisis consideramos la opinión del profesor Marcelo Rioseco, quien sitúa a Lira dentro de los neovanguardistas lúdicos⁶⁶⁹ junto a los poetas José Luis Martínez y Diego Maquieira. Si bien los tres están adscritos dentro de la coordenada experimental, se alejan de los principios programáticos en torno a la relación arte y política de los grupos de la llamada “Escena de Avanzada”:

Ninguno de los tres poetas que componen la Neovanguardia lúdica jamás se adscribieron a ningún movimiento político ni ninguno de sus textos refleja una preocupación directa por los temas de índole social que tanto preocuparon a otros neovanguardistas. No los animó una pasión por lo nuevo ni manifestaron estar impulsados por una nueva poética o una nueva sensibilidad o un nuevo espíritu. Tampoco escribieron manifiestos ni proclamas subversivas, ni siquiera propugnaron poéticas que pudieran ser seguidas por ellos o sus continuadores. Fue una Vanguardia, en apariencia, estrictamente formalista y literaria y no tuvo más puntos de encuentro con la Neovanguardia más política de los que podrían tener otros poetas [...] Fue una Neovanguardia aislada en su experimentación y que rara vez salió de los círculos artísticos. Por estas razones se encuentran en la antítesis de este movimiento⁶⁷⁰.

El poeta sin pertenecer a ningún grupo y con una obra prácticamente anónima llevó a rajatabla el concepto de soporte como cuerpo necesario de experimentación (textual o metatextual). En esta coordenada, Zurita lanza una polémica opinión, leyendo el suicidio como una acción *performativa* planificada por Lira para que se visibilizará su obra⁶⁷¹. A diferencia de Zurita y Eltit, que trabajaron un programa estético que buscaba integrar la obra y la vida a partir de actos sacrificacionales, Lira utilizó su diagnóstico psiquiátrico como coordenada matriz no sólo de su escritura, y sus presentaciones, sino que utiliza la imagen del *loco* como una forma diaria para intervenir la realidad. Antonio de La Fuente describe el primer encuentro con el poeta: “Mi primer recuerdo de Lira es del otoño de 1974. A la salida de un concierto de jazz en el Instituto chileno-norteamericano pasamos frente a La Moneda. Lira se echó al suelo gritando “Hache hache, que vienen los rockets”. Fue su manera de presentarse”⁶⁷². Para el poeta las acciones desestabilizadoras podrían ocurrir diariamente, su personalidad no habría funcionado con grupos organizados, pues

⁶⁶⁹ Marcelo Rioseco en *Maquinarias Deconstructivas (op.cit.)* sitúa a Lira dentro de los neovanguardistas lúdicos que se diferenciarían de los neovanguardistas más formalistas que expresaban una posición política y testimonial contingente: “Fue el juego y el humor el recurso de la Neovanguardia lúdica que notoriamente la lleva a situarse de espaldas al momento histórico político que vivía Chile durante la Dictadura Militar con su bandera neoliberal”. (p. 86).

⁶⁷⁰ *Ibíd.* pp. 86-87.

⁶⁷¹ Véase en http://www.babab.com/no05/raul_zurita.htm [8-08-2010]

⁶⁷² Véase en Water-Neon.blogspot.com & Water-Neon.webnode.com en *Caen, Francia, noviembre, 2008* [28-08-2015]

reconoció en varias ocasiones sus problemas para relacionarse socialmente. En general, era una persona solitaria y su carácter producía cierta tensión con sus interlocutores. Pero a pesar de su temperamento se las arregló para armar su propio grupo *marginal vanguardista* como parodia al momento experimental chileno. De un día a otro con sus amigos Roberto Merino y Antonio de la Fuente se autodenominaban como Neruda, Lorca o Hernández y firmaron un par de trabajos con el nombre del Grupo Chamico. Antonio de la Fuente reconoce “que todo era uno de los muchos fuegos artificiales que lanzaba Lira”⁶⁷³.

Con estos antecedentes la maquinaria deconstructiva de Lira se pone en funcionamiento no sólo contra lo institucional sino que se autoflagela, evidenciando todas sus carencias personales y quizás este es uno de los puntos más atractivos de su obra. Ahora bien, es importante distinguir los tipos de acciones lireanas, por un lado, están sus recitales poéticos que fueron registrados como *happenings*⁶⁷⁴, y por otro lado, están sus acciones desestabilizadoras cotidianas que se dan en el ámbito de las relaciones sociales.

En el primer caso, los *happenings* se llevaron a cabo en un contexto universitario ávido de presenciar recitales, y obras de teatro. Lira tenía una voz prodigiosa para la actuación, perfectamente podría haber trabajado como locutor radial o actor. En efecto, grabó un casete con algunos de sus poemas y de otros poetas como Gonzalo Rojas. Felipe Vilches se refiere a este trabajo, del cual existen sólo algunas copias: “Fue grabado en KOSMIDAS producciones, una pantera era el logos en el casete y se hizo en villa Olímpica, a una semana de su suicidio”⁶⁷⁵.

El teatro universitario adquirió un papel relevante como forma de expresión ciudadana, pues en un inicio fue el primer espacio social en que se manifestó cierta complicidad entre los artistas y el público. Para el actor Jaime Vadell el teatro posibilitó el desarrollo de la creatividad para poner en escena la realidad del Régimen: “Había que decir una cantidad de cosas sorteando una censura. Eso generaba una tremenda imaginación y una complicidad automática con el público. El teatro en ese

⁶⁷³ *Ibíd.* p. 1.

⁶⁷⁴ La revista *La Bicicleta* donde colabora su amigo Antonio de La Fuente le otorgó amplia cobertura a su propuesta experimental. En el número XII publican una foto que ocupa la mitad de una hoja anunciando un recital como el nombre de *happening* en el Pedagógico de Macul. Véase en Editorial: “Poesía joven de Chile: La...” *loc. cit.* pp. 6-8.

⁶⁷⁵ Véase en escanercultural.cl [17-07-2015]

momento estaba cumpliendo su labor: ser una especie de chamán de la sociedad”⁶⁷⁶. La censura se vencía a partir de textos herméticos y el humor. Lira manejaba ambos códigos al dedillo: su indiscutible *huella ilegible*, y su maquinaria paródica eran dos fundamentos de su propuesta poética.

Vadell sitúa el humor como coordenada matriz para eludir a los censores: “El humor tuvo un rol fundamental porque era la vaselina básica. No se podría haber hablado en serio de todas las cosas que se hablaron. Las habrían censurado”⁶⁷⁷. También es pertinente recordar la dimensión *performativa* del proyecto lireano, tal como lo señala el profesor Federico Schopf: “Rodrigo Lira o Enrique Moro escriben poemas para ser recitados, es decir, escuchados. Los lugares en que esta poesía puede ser escuchada son diversos y van desde la pieza del amigo hasta el aula Universitaria (naturalmente prohibida), las iglesias o estadios techados. Incluso la plaza pública si la ocasión lo presenta”⁶⁷⁸. También es útil mencionar que la actuación era una de las virtudes más notorias del poeta, su madre nos cuenta que su ingreso a la carrera de Bellas Artes se debió en gran medida a su inclinación por el teatro, pues desde los doce años había desarrollado su faceta dramática a través del diseño de títeres, la creación de sus propios guiones que daba vida en celebraciones familiares, y los cumpleaños de sus amigos. Este ángulo de su biografía y su influencia en su obra es casi inexistente, salvo una mención de Antonio de La Fuente que conoció la colección de títeres del poeta⁶⁷⁹, y una reseña titulada “Poeta y milicos en el Copiapó de los sesenta” de una revista digital, publicada desde esta pequeña ciudad del norte de Chile, en el que se refiere al recuerdo de la infancia de un hombre mayor que fue compañero de uno de los hermanos del poeta, el cual asistió a un cumpleaños donde no tiene una buena imagen de los títeres de Lira: “Unos títeres feos, unos títeres monstruosos”⁶⁸⁰.

Era costumbre de los agentes de la policía secreta del Régimen asistir a las obras teatrales, incluso en algunos casos hubo muertes y desapariciones de actores, como durante el año 1974, el

⁶⁷⁶ Véase en <http://www.rojasinostroza.cl/archivo/entrevistas/jaime-vadell-el-teatro-en-dictadura-estaba-cumpliendo-su-labor/> [10-08-2015]

⁶⁷⁷ *Ibíd.* p. 1.

⁶⁷⁸ Federico Schopf: “Sobre la poesía joven en Chile en *El Espíritu del Valle Ediciones Cordillera de Ottawa. Canadá-Santiago de Chile* (1985) I, 1, pp. 29-30.

⁶⁷⁹ Véase en Water-Neon.blogspot.com & Water-Neon.webnode.com en Caen, Francia, noviembre, 2008 [28-08-2015]

⁶⁸⁰ Véase en <http://www.revistatierracultah.cl/?p=5526> [8-08-2015]

tiempo de mayor represión. Los *happenings* de Lira eran críticos con la realidad social y en más de alguna ocasión recibieron la visita de los servicios de inteligencia chilena denominados “sapos”, como relata su amigo Felipe Vilches: “En el recital nos sacaban fotos los “sapos” y todos estaban muertos de miedo, qué podían decir estos poetas, éramos totalmente desconocidos, y nuestro grupo se deslizaba como un arquetipo errático”⁶⁸¹. Incluso una vez, luego de un recital universitario, Felipe organizó una fiesta en su casa, a la cual llegaron sin invitación algunos jóvenes intelectuales proclives al Régimen encabezados por Mariana Callejas, una prometedora narradora que tenía una doble vida. Por un lado había ganado algunos concursos de cuentos como el de *La Bicicleta*,⁶⁸² causando polémica, además, impartía talleres literarios, y organizaba fiestas en el tercer piso de su casa con destacados escritores de la época como Lafourcade. Pero por otro lado, trabajaba para la policía secreta de Pinochet, su casa era un auténtico cuartel secreto, pues en el segundo piso su marido confeccionaba bombas y hacía experimentos para probar químicos mortales, y en el subterráneo se torturaba a opositores. Mariana Callejas inspiró el personaje de María Canales en el universo narrativo de *Nocturno de Chile* (1999) de Roberto Bolaño. A Felipe le sorprendió que Lira vehementemente echara de la fiesta al grupo de Callejas por considerarlos unos “sapos”.

En esta coordenada nos aproximaremos someramente a cinco presentaciones del poeta. La primera es el recital de la celebración de su cumpleaños en diciembre de 1979, realizado en la pequeña Biblioteca pública Benjamín Vicuña Mackenna, para el cual Lira llegó con su escritorio y una serie de libros de distinta ramas del conocimiento. Según el propio Enrique Lihn, dicho recital perfectamente podría ser una parodia de la celebración de su cumpleaños número 50:

Había tenido yo el capricho de celebrar mi cincuentenario en tres tandas. En primer lugar di un recital e hice una exposición de efímeros manuscritos, dibujos, fotografías en la Galería Época. El exhibicionismo del sujeto “en el año de la mutualidad del yo” culminó con dos sesiones en el Goethe Institut, que incluían filmación y proyecciones de videos. Lira quería que lo ayudara a poner en movimiento un espectáculo multimedia similar para la celebración de su trigésimo aniversario, como apoyo al recital que dio el miércoles 26 de diciembre del

⁶⁸¹ Véase en <http://revista.escaner.cl/node/7633> [8-08-2015]

⁶⁸² El jurado del Concurso Narrativo se ve obligado a dar una declaración pública del mérito literario de *Jess Abraham Jones*, el cuento con el que había ganado Callejas, y de esta forma, responder una carta de desaprobación del otorgamiento del Premio a la narradora por su comportamiento moral que estaba firmada por una lista de artistas y grupos culturales. Véase la declaración del Colectivo la Bicicleta en “Jess Abraham Jones” en *La Bicicleta* (1981) III, 17, p. 2.

79, en una biblioteca pública. No pude hacer nada, pero decidí acudir a esa melancólica cita postnavideña en la sala trasera “de un Museo un tanto fúnebre/ con el cual se pretende honrar la memoria/ del cual fuera el intendente de Santiago/ don Benjamín Vicuña Mackenna”, escenario de onomástico. Tuve la impresión de que Rodrigo parodiaba el mío en uno de sus gestos de imitación diferencial, y me senté solo y malhumorado. La impresión subió de punto cuando procedió a leer, aunque me lo había adelantado, uno de mis poemas, un texto patético de *La musiquilla de las pobres esferas*, con una voz que me pareció en ese momento de susceptibilidad hacia irrisión del material de lectura. Parodiamos pero no nos gusta que nos parodien⁶⁸³.

La segunda *performance* es su presentación en el Encuentro de ACU (Agrupación Cultural Universitaria) 1979 en donde despliega un rollo de papel con unos poemas interminables. Esta actuación le valió el elogio de sus compañeros y la visibilización dentro del circuito universitario. El tercero es un recital en que su poder desestabilizador se daba en un contexto de alto riesgo, por su tipo de *performance* y el público de la izquierda más opositora, como lo señala Jaime Lizama:

En medio de una agitación estudiantil casi ya sin vigilancia, la actividad o “el activismo” literario de Lira agarró vuelo propio, sin hacer concesiones de ninguna especie al activismo dominante del Campus y de su política expresada en la ACU (Agrupación Cultural Universitaria). Es más, tuvo el descaro de propalar en las mismas narices de una audiencia sensiblemente nerudiana, reunida en los “pastos” para celebrar el triunfo de la Revolución Nicaragüense, un peculiar homenaje a la memoria del vate, que no era más que una teatralizada parodia *gay* del poema *Walking Around*⁶⁸⁴.

La cuarta presentación fue la lectura del poema “Epigrama Oliengtaleh”, quizás la más alucinante, en el que intercambió el fonema l por el r en todas las palabras del texto, a fin de producir un sonido parecido de un hablante chino con acento español. Para completar el *happening*, llegó al recital con dos guardaespaldas disfrazados de orientales. Este texto era uno de sus platos fuertes en sus *happenings*. Su amigo Antonio de La Fuente lo recuerda en su blog:

En algún semisecreto escenario universitario, en la época emergente de la ACU. Nuestro taller Terrón debutaba en las lides declamatorias. Leo, empujado por un irresponsable narcisismo juvenil, un malísimo poema de manufactura personal. De repente, aparece un extraño personaje disfrazado de chino que, interrumpiendo violentamente mi patética puesta en escena, recita un poema con fonética oriental, es decir, cambiando erres por eles, y cuyo contenido, entre otras cosas, hacía juegos de palabras con ACU: 'acupuntula', etc. Es Rodrigo Lira y, en ese momento, lo odio profundamente. Ahora pienso que me salvó, providencialmente, de seguir haciendo el ridículo⁶⁸⁵.

Y para finalizar, hemos dejado una *performance* que realiza en la casa de Lihn, el cual había reunido a varios poetas jóvenes para grabar algunas lecturas poéticas con el propósito de mostrarlas

⁶⁸³ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 9.

⁶⁸⁴ Jaime Lizama: “Rodrigo Lira o la lírica del Simulacro” en *La Época* (1991) IV, 1115, p. 25.

⁶⁸⁵ Véase en <http://caminodesantiago.canalblog.com/archives/2007/01/14/3693260.html> [28-08-2015]

como material de la joven poesía chilena en un viaje a Nueva York. Lira se tomó en serio el rol, y como si fuera un actor, se vistió de esmoquin, y se puso un llamativo sombrero de copa. Luego se sentó en una silla blanca, presentando un fragmento de “Poema u oratoria fluvial y reaccionario”. Lihn describe esta actuación en el Prólogo: “Rodrigo se lució. Como si fuera un dirigente sindical hizo un descarnado y razonable diagnóstico de la situación política en Chile”⁶⁸⁶. Este texto lireano es el más contestatario al Régimen, pero al mismo tiempo uno de los más experimentales, dado que transgrede la gramática convencional con una serie de juegos en la transcripción textual como el tamaño de las letras, la separación de palabras en sílabas, el reemplazo de algunos fonemas por siglas, además, intercala algunos neologismos con frases incompletas, omite sílabas e incluye siglas en inglés, lo cual tiene como resultado un texto difuso y de lectura casi ininteligible. Para ejemplificar esta idea, presentaremos un fragmento del texto que aparece en *Proyecto de Obras Completas*, y su transcripción sin el experimento de Lira para que se constaten las diferencias:

! Cosa tremenda!, est& un DMente testo torpe ii de Lirinte. Dicho testo -este mismito-denunCIA a las ahUTory-dades quecsisten au’n mentes con Taminadas por los viros de lo No-Re’ acsionario ii tiene a bien sol & citar se tenga a bien Re’ acsionar en con Secutncia. jAb Ajo la liberasiónica el bien estar la paz la justicia & la feliz & dad Co Lectiva, ab Ajo la farra los derHechos uh Manos la sol &dar &dad &o-tras chivas!que vivan los Campos de con Zen tra sión guifa ai mami! iDónde se alZar algún da l Eh Statua desnuda cual con Placiente di mi Sela en Co. Miando la Ihnjusticia ii el der Hecho a sachrle plus vala ii la **Kresta** a los Nignos, ii de ser posible alas guaguas, alas en Bar asadas ii los ansia Nos? iCuándo se cantaron a voz en Q. -ello por todo el Mundo can siones con Tagiosas como Jingles ala Bando a la Oh ligarquía u la Ahristo Kracia, la burgueCIA, la tras Nación al del diNero el Mono Polio la Merkado Teknia el Libre CanVismo Monetary cista las ga **Bellas** a la Kultur a la Generalizada eh STUPIdess es Tulta ii la Ah Stucia para yenkse los volSiyos deh Spaldas a las neciesidades del puablo -asqueroso vocablo ?!⁶⁸⁷

Cosa tremenda! Este es un demente texto torpe y delirante, dicho texto (este mismito) denuncia a las autoridades que existen aún mentes contaminadas con los virus de lo no-reaccionario y tiene a bien solicitar que tenga a bien reaccionar en consecuencia ¡abajo la liberación del bienestar, la paz, la justicia y la felicidad colectiva! ¡ Abajo la farra, los derechos humanos, la solidaridad y otras chivas! [...] Los campos de concentración wifay mamá donde se alzaré algún día una estatua desnuda cual complaciente damisela empuñando la injusticia y el derecho a sacarle la plusvalía y la cresta a los niños y de ser posible a las guaguas a las embarazadas y los ancianos cuando se cantaran a voz en cuello por todo el mundo canciones contagiosas como jingles alabando a la oligarquía y la aristocracia la burguesía, la trasnacional del dinero, el monopolio y la mercadotecnia, el librecambismo monetaricista a las gavetas a la cultura, la generalizada estupidez estulta y la astucia para llenarse los bolsillos a espaldas a LAS NECESIDADES del pueblo asqueroso vocablo.

Este texto era uno de los predilectos del poeta en sus presentaciones, con lo cual se justifica

⁶⁸⁶ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* pp. 10-11.

⁶⁸⁷ *Ibíd.* pp. 146-147.

la idea de la vocación teatral de sus artefactos literarios. Si hipotéticamente su recital hubiese sido intervenido por los servicios de inteligencia de Pinochet, hecho ocurrido en innumerables ocasiones, la probabilidad de su detención hubiera sido alta, pues el contenido del texto menciona los campos de concentración, la tortura, la violencia hacia niños, embarazadas y ancianos, temáticas muy poco tratadas los primeros años postgolpe. Los supuestos censores, luego tomarían el texto decomisado y se encontrarían con un jeroglífico escrito por un estudiante que padece esquizofrenia, y que es nada menos que el hijo de un General del Ejército. En este sentido, Lira controlaba muy bien todos sus movimientos en el proceso creativo, por lo cual, si escribía un texto contestatario para sus presentaciones que bordeaba el panfleto, lo hacía con un escrito tan hermético como el canto número 7 de *Altazor*, con lo que de seguro burlaría a los inspectores y a la censura. De alguna manera, la Señora Elisa de Lira nos entrega una clave en esta coordenada: “Su madre dice en el documental que con la constatación de la patología, el muchacho se sintió “con luz verde para hacer cualquier cosa”⁶⁸⁸.

En cada una de sus presentaciones se encargó de dejar una huella profundamente autobiográfica que fue alimentando la leve distinción entre vida y obra. De alguna manera, el poeta estaba creando un personaje cómico, desolado y alejado de cualquier programa épico o rupturista al estilo vanguardista. Mientras los ejes temáticos del CADA eran la apropiación del dolor causado por el contexto de represión, y el arte como vehículo restaurador de la desolación de la ciudad, en que se resignificaban los espacios marginales. Una nueva visión donde el museo era la calle, y cada vida de un poblador era una potencial obra de arte. Lira mostraba su poca suerte en el amor a través de un aviso económico, su falta de trabajo y su diagnóstico médico en una solicitud de empleos, asimismo los avisos de su muerte aparecían citados en sus fotocopias y presentaciones. Coincidimos con Montealegre cuando sitúa su desolada comicidad como una matriz de sus trabajos creativos. “En sus expresiones diversas, sin embargo, hay un elemento común que se puede enfatizar: su capacidad satírica, que invierte un sentido común lírico y que es desconcertante desde el ingenio

⁶⁸⁸ Renato Castelli: “La asfixia de Rodrigo...” *loc. cit.* p. 10.

dramático que produce una amarga comicidad. Ello está en sus historietas, dibujos, *performances* y poesía⁶⁸⁹. Ahora bien, de las acciones poéticas que se despliegan en la esfera cotidiana destacamos una de las más sarcásticas de la historia de la literatura nacional descrita por su amigo Óscar Gacitúa: Planeó un matrimonio por conveniencia [...] el plan consistía en casarse con la hija de algún escritor. Un matrimonio que se arregalaría entre él y el padre de la escogida. Hizo una lista de escritores que le interesaban y que tenían hijas solteras, algunas de ellas adolescentes y diseñó unas cajas en la que iba una carta de petición de mano y algunas cosas más. Era algo completamente delirantes⁶⁹⁰. Gacitúa remarca este hecho, pues se piensa que Colombina Parra en ese tiempo tendría unos doce años, y que la hija de Edwards unos 16. Para Lira esta acción de arte tendría un doble propósito: cubrir las necesidades sentimentales, y establecer los contactos para la publicación de su obra. A Lihn no le gustó la gracia, en efecto, por un tiempo estuvo enfadado con Lira. El propio Gacitúa nos devela el motivo del enojo, que se debería al extracto de excremento que iba en la caja. El poeta le argumentó a su amigo que era “una tradición medieval que había leído por ahí”⁶⁹¹. En el esquema de las influencias se manifiesta una clara intención de matar a sus padres, y a la tradición, a partir de la urgencia de la problemática del poeta como sujeto cotidiano carente de toda épica, pues el acto busca suplir la falta de trabajo y de amor.

Hay otras acciones medio en broma y medio en serio, como el proyecto de plantación de marihuana para pagar los gastos comunes del condominio en que vivía, o sugerir en la administración de la Universidad en plena Dictadura que los guardias más conocidos como sapos vigilaran a los estudiantes haciendo una acción ecológica, como regar los jardines del Pedagógico. Con sus ideas ecológicas, en una ocasión hizo una apuesta a los jardineros del Campus Macul, que consistía en que cavaría tantos hoyos para que cupieran todas las hojas del otoño, con el fin de reciclarlas y no quemarlas para que no contaminaran el cielo. La apuesta la perdió según sus

⁶⁸⁹ Jorge Montealegre: *Rodrigo Lira... op. cit.* p. 32.

⁶⁹⁰ Leila Guerrero: *Los malditos*, Santiago de Chile, UDP, 2011, p. 143.

⁶⁹¹ Lo cierto es que el regalar excremento aparece en textos que recogen costumbres medievales. Véase por ejemplo la investigación de Fernando Villaseñor Sebastián *Iconografía marginal en Castilla, 1454-1492*, Biblioteca de Historia del Arte, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, p. 155.

amigos, pues vino su trágica muerte⁶⁹². Otra acción que rayó en lo romántico fue la vez que le gustó una chica del sur de Chile, que trabajaba en un prostíbulo, y se había propuesto buscar la manera de recatarla: “Hay otro hecho loco en su noche *nuyorkina* de la Villa Frei, edificios rojos, solo se comparó con la moda. Que más original que rescatar del prostíbulo a una chillaneja exquisita que le había echado el ojo. No la vio como la Virgen María, a la chillaneja en este rescate”⁶⁹³.

Lira era un rupturista por definición, y estaba al tanto de las acciones postvanguardistas que se desarrollaban en el circuito universitario, pero era escéptico de estos movimientos como lo reconoce Felipe: “Éramos la vanguardia de Nada. Y del FAI, del Vop, el Mir, y el grupo del Kau Kau. Puros remanentes, nunca interdictos. Si, adictos, primero a la Poesía⁶⁹⁴. En este sentido el trabajo neovanguardista es criticado por el trabajo experimental de Lira, quien sospecha de las acciones de estos grupos, idea reseñada por Lihn en el Prólogo de POC:

Lira hizo “su guerra de las palabritas versadas” en un período en que algunos postulaban la ecuación arte-vida, así por ejemplo los del Grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte). “El helicóptero publicitario, la publicación experimental” que anunció como proyecto en marcha, en 1980, parece haber sido, en punto al título, una parodia del poema *La vida nueva* que con un itinerario previamente trazado hizo escribir por aviones publicitarios Raúl Zurita en el cielo de Nueva York, el 82, o una premonición de ese *happening*⁶⁹⁵.

En este sentido la mirada de Lira se acerca más al pensamiento de Thayer, expresado en su polémico artículo⁶⁹⁶ “El Golpe como consumación de la vanguardia” cuya posición resumida se sostiene en el hecho de que cualquier intento de ruptura al estilo vanguardista después del Golpe de Estado no tiene sentido, pues la magnitud desatada por la violencia del acontecimiento militar desarmaría cualquier ruptura artística como representación de la realidad o portadora de algo nuevo. Como consecuencia se instala la sospecha de los colectivos que organizaron acciones artísticas en circuitos reducidos y sin el menor impacto. Pero quizás su participación en el programa de

⁶⁹² Editorial: “Trinitariamente pergeñando al infinito” en *La Bicicleta* (1982) III, 19, p. 36.

⁶⁹³ Felipe Vilches: “RODRIGO LIRA: Psicomago Literario? III” en <http://revista.escaner.cl/node/7669> [29-08-2015]

⁶⁹⁴ *Ibid.* s/p.

⁶⁹⁵ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* pp. 11-12.

⁶⁹⁶ El artículo de Thayer ha originado un rico debate en el ámbito universitario chileno. Como respuesta Nelly Richard ha escrito el artículo titulado “Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién le teme a la neovanguardia?” en *Revista de crítica cultural* (2004) XIV, 28, pp. 30-39. A lo que Thayer replicó con “Crítica, Nihilismo e Interrupción: La Avanzada después de Márgenes e Instituciones” (*op. cit.* pp. 47-94). Asimismo ya había existido un seminario en torno a la “Escena de Avanzada” (término acuñado por Nelly Richard en *Márgenes e Instituciones*) en donde participaron destacados intelectuales chilenos. Las ponencias fueron coordinadas por Nelly Richard, y se materializaron en la publicación de *Arte en Chile desde 1973: Escena de Avanzada y Sociedad*, Santiago de Chile, Flacso, 1986.

televisión *¿Cuánto Vale el Show?* es el desnudamiento más patético de su biografía en que se manifiesta el último grito desolador antes de su suicidio. Era un momento en su vida que estaba buscando trabajo desesperadamente, había estado ordenando sus escritos que había enviado al concurso de Gabriel Mistral, pero del cual no fue ganador, lo que le produjo una enorme decepción.

El programa se emitía a las 12 del día, y su público básicamente estaba constituido por personas de la tercera edad, dueñas de casa, y escolares de primaria que asistían a clases después del almuerzo. El jurado estaba compuesto por el escritor Enrique Lafourcade, quien hacía gala de un lenguaje ininteligible para los concursantes y tele-espectadores, acompañado por un humorista, la modelo de turno y Yolanda Montecinos, una de las críticas de espectáculo más conocidas en Dictadura. La presentación de Lira salió al aire entre mimos, cantantes de pop latino, y un imitador de Julio Iglesias. El animador lo presentó como soltero de 31 años y de profesión editor, ante lo cual el poeta le aclaró la información de sus datos personales: “Yo en realidad soy poeta, llegué a esto a través de la poesía por mi interés por declamar mis propios trabajos, no quise traer un poema mío porque ya de alguna forma tengo mis propias publicaciones y no puedo pasar como aficionado, en cambio como locutor, como actor, como artista de la voz, soy absolutamente autodidacta”⁶⁹⁷. En su breve intervención se evidencia cierta tensión, y falta de seguridad. Eligió dramatizar un texto de *Otelo* transformado a su estilo, el cual fue ensayado en casa de Gacitúa infinidad de veces, a fin de ocupar eficientemente la cantidad de tiempo que le permitía el programa, pero la razón más importante de su preparación fue imprimir diferentes tonalidades al texto para lograr el efecto de una tragicomedia, parodia que con mucha probabilidad no codificaría el público seguidor de este tipo de programas. Dentro del material inédito hemos comprobado lo referido por Gacitúa, pues accedimos al texto del ensayo titulado “¿Cuánto Vale el Show?”. La rigurosidad con que el poeta presentaba sus *happenings* llega al extremo de escribir su argumentación en la elección del fragmento de Shakespeare, para su show a los televidentes antes de su actuación:

¿Cuánto vale el show? 23 de noviembre de 1981

⁶⁹⁷ Véase en <https://www.youtube.com/watch?v=SuawwL1yZ4c> [8-10-2009]

Rodrigo Lira Canguilhem / Monólogo de “Otelo”

I.- Hay clásicos entre los clásicos, como Miguel de Cervantes, Goethe, o William Shakespeare. Y aunque Shakespeare no haya escrito en castellano, es interesante conocerlo, aun solo sea a través de un pequeño fragmento de su obra colosal. Por eso, he traído para ustedes un parlamento de su tragedia Otelo:

(1) como el Poóntico mar,
cuya agua y flujo no / vuelven al cauce sino que irrumpen
en la Pro-poóntida y el Helespontt, así mis negros pensamientos
con pasos airados
han de volver al dulce amoor / hasta que una ven-ganza dura y plena
los engulla

(INTERMEDIO)

Ese es el monólogo, Pero
parece que no debiese hacerse así: ha resultado una recitación
apresurada de-clamada,...afectada (pompier) y otelo
es una tra-gedia.

Permítame entonces, hacerlo nuevamente:
esta vez, sin temor de caer en la exageración de lo dramático
deste personaje trágico (Otelo):

(2)
como el mar negro ,
cuya agua y flujo violento
no vuelven al cauce sino que irrumpen
en el mar de Mármara y el Helesponto, así...
así mis negros pensamientos,
con pasos airados no
NO HAN DE VOLVER al dulce amor.... / hasta
que una ven-ganza
dura y plena
no los engulla

(1) Incorrecto: Clásico, realista, cómico

(2) Correcto: Moderno, expresionista, trágico⁶⁹⁸

El resultado es increíble, pues si comparamos el texto con su presentación final son prácticamente idénticos, y comprobamos el juego dramático planificado por el poeta mediante las tonalidades y los cambios de expresión que imprimió al texto, salvo el fragmento titulado “Intermedio” en el que se alcanza el más alto grado de patetismo, pues se evidencia que ni el público, ni el jurado distinguieron el gesto paródico de intervenir dos veces el mismo texto (el correcto e incorrecto). Se puede pensar que como espectáculo a la hora del entretenimiento familiar era una rareza. Yolanda Montecinos destacó que este joven haya presentado un trabajo basado en la obra de Shakespeare, pero no existió una opinión sobre el contenido de la presentación, pues su

⁶⁹⁸ Rodrigo Lira: “¿Cuánto vale el show?: 23 de noviembre de 1981” (Material Inédito), p. 1.

argumento se redujo a una frase: “Por su actitud 2000 pesos”, dinero que le sirvió para comprarse una bicicleta. La parodia alcanzó su fealdad máxima cuando el animador le preguntó nuevamente por su apellido, Lira tartamudeó, y salió corriendo del escenario con el sonido de las trompetas y baterías como música de fondo; y con un público que sonrió y aplaudió como un acto mecánico, lo que completó un cuadro *kitsch*. Gacitúa nos entrega su visión de la presentación:

La presentación definitiva de Rodrigo Lira en ese execrable “show” debe haber sido uno de los factores que lo sumió en su última y definitiva depresión. El jurado pasó de largo frente a su “numerito” y sin notar la ironización que Rodrigo hacía de Shakespeare al emplear consecutivamente distintos tonos de voz, y velocidades ni menos la traducción que Lira hacía del inglés que en parte le pertenecía, le otorgó menos que un premio de consuelo⁶⁹⁹.

Por su parte, el poeta Bruno Vidal, perteneciente a la generación del ochenta se refiere a la participación de Lira como algo descarnado: “su aparición en la tele fue una cosa muy dramática y humillante⁷⁰⁰. Lo que sí queda claro es el cortocircuito que produce su presentación en un programa de entretenimiento, pues el parlamento de una tragedia puede leerse como una alegoría de un país cuyos medios masivos eliden los efectos de la Dictadura en su población. En este plano emerge esta *acción artística* que no cuadra con el contenido programático de la televisión. Antonio de La Fuente enfatiza este punto: “¿Qué hacía Lira en esa caverna? ¿Un intento desesperado por romper el aislamiento? ¿Un palmo de narices al Miami nacional rampante desde una de sus cocinas? Ambas cosas, probablemente”⁷⁰¹.

Días antes de su suicidio se refería a un *pozo-oscuro* con Eduardo Llanos, y hablaba en tiempo pasado como indicando su funesta decisión. Ideas remarcadas por sus amigos de la revista *La Bicicleta*: “Rodrigo sabía lo que iba a hacer. Su muerte no nos sorprendió, no debe sorprender a nadie. Se leía en sus textos, en su cuerpo, en su locura lúdica, lúcida y feroz. Ya la última semana hablaba en pretérito: *A mí me gustaba eso. Cuando yo era feliz*. Su muerte serena, serenamente buscada y encontrada”⁷⁰². Es evidente que era una noticia advertida que se podía leer claramente en algunos de sus textos. Algunos han pensado en el elemento ritual de su muerte, el día de su

⁶⁹⁹ Óscar Gacitúa: “Rodrigo Lira, los aspavientos...” *loc. cit.* p. 6.

⁷⁰⁰ Bruno Vidal en <http://www.lanzallamas.org/blog/2007/04/%C2%BFquien-es-rodrigo-lira/> [10-11-2009]

⁷⁰¹ Antonio de La Fuente: “La cosa es...” *loc. cit.* p. 23.

⁷⁰² Editorial: “Trinitariamente pergeñando” *loc. cit.* p. 36.

cumpleaños y a la misma hora de su nacimiento. Se sabe también que preparaba un acto performativo, pensaba encadenarse en la puerta de la Sociedad de Escritores. Un acto que hubiese sido infructuoso dado que la SECH (Sociedad de Escritores de Chile) vivía una profunda crisis por el masivo exilio, y el intra exilio de los más destacados escritores nacionales. La organización no era ni la sombra de la vida literaria que le habían otorgado los poetas mayores como Neruda, Huidobro o Rocka.

Es evidente que hay cierta ritualidad en su muerte anunciada en su poesía como por ejemplo en “Testimonio de Circunstancias”: “En cualquier caso advierto/ que no tengo un gran futuro por delante / que de repente / me puedo mandar a cambiar de forma voluntaria / de este conjunto de fenómenos / en que estoy como una mosca en una telaraña [...] Aunque los que realmente se suicidan / guardan sus intenciones / con un silencio casi religioso / dicen que dicen”⁷⁰³.

Sobre este texto Lihn es categórico, pues se constituye en un anuncio de su muerte, en donde se saca la máscara del personaje, y se manifiesta el hombre al desnudo: “Me refiero a un texto, sin desperdicio, en que los procedimientos digresivos, dilatorios, desgarran siempre al mismo blanco. La autopsia imposible de una persona viva, convertida para tal efecto en máscara, en personaje. Ahora que se sabe cómo iba a morir Lira, tres años más tarde, se entiende su insistencia en advertir que “no soy un poeta joven”⁷⁰⁴

Lira escogió la hora y el día de su cumpleaños número treinta y dos como una forma de cerrar o cumplir un ciclo. Una lectura desde los movimientos experimentales que utilizaban el cuerpo como soporte de la obra es extremada en el caso de Lira. Una cosa es mutilarse la cara como símbolo de vivir en un purgatorio (Zurita), y autoinfringirse cortes en los brazos como representación de la opresión política en los márgenes sociales (Eltit). Otra muy distinta es vaciar la vida del cuerpo hasta fenecer. El poeta Juan Cameron, quien tuvo cercanía con Lira, sintetiza de manera descarnada el proyecto poético que aborda las acciones del malogrado poeta:

“u otro cuerpo la paráfrasis

⁷⁰³ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 71.

⁷⁰⁴ *Ibíd.* p. 14.

un acto poético fácilmente teorizable
entre el body art & el action poem
o el dossier de un happening grotesco
o meramente kitsch
según las crónicas policiales que
sonríe
dejado de su sangre más rodeado
dejado de su logo más rodeado”⁷⁰⁵.

En efecto, la muerte amplificó y visibilizó tanto su vida como obra. Dos años antes se había suicidado el poeta Armando Rubio, un poeta cercano a su círculo. A Lira le afectó profundamente esta muerte y le dedicó “Cosas que suelen ocurrir en eternos instantes”, poema que de alguna manera se refiere a él mismo: “Roberto se deja caer/ y parece que no grita / ¿O es que nadie le oye? ¿O es que todos lo oyen y prefieren colectivamente olvidar ese grito / que se mezcla con los sueños/ de los dormidos?”⁷⁰⁶ Quizás en el caso de Lira la vida como obra y el cuerpo como soporte de arte quedan vaciados, luego la muerte quizás podría devolver hasta cierto punto el aura a la obra.

⁷⁰⁵ Juan Cameron: “Rodrigo Lira” en *Jugar con las palabras (Antología 1970-2000)*, Santiago de Chile, Ediciones LOM, 2000, pp. 67-69.

⁷⁰⁶ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 51.

CAPÍTULO IV: RODRIGO LIRA, EL ANARCOFRANCOTIRADOR DEL CANON MODERNO DE POESÍA CHILENA O LA ILIMITACIÓN INTERTEXTUAL

Para bien o para mal, no contamos hoy día con figuras que tengan el peso ético, político y estético que tuvieron los grandes autores de la poesía chilena. Y el lugar vacío dejado por ellos en los rankings y antologías en que se empeña nuestra literatura no podría ser ocupado nuevamente, a lo menos en el sentido en que ellos ocuparon ese lugar, dado que tanto los modos de hacer literatura como el impacto que ella pueda tener en la vida social se han transfigurado. [...] Tras abrir la ventana al mundo, quizás pueda romperse la asociación de angustias e influencias, y quizás las influencias dejen de ser un problema psicológico de enfermos, huachos y delatores, para convertirse en un tema de debate público, donde verdaderamente se juegue nuestra identidad y nuestra individualidad como escritores.

David Preiss⁷⁰⁷

⁷⁰⁷ Véase en <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/12/>

IV.1. Lira instala un agujero negro en *La ansiedad de la influencia*, y crea una onda expansiva del mapa de *los náufragos*.

Si circunscribimos la obra de Lira a la teoría de la angustia de las influencias, se produce una especie de *big-bang* teórico, un punto de fuga que despoja las pautas revisionistas de Bloom⁷⁰⁸, dado que su marco epistemológico se sustenta sobre un paradigma de fuerzas en pugna donde la figura canónica tiene por función ocupar un campo de influencias precedido por autores fuertes (precursores), y pacíficos (tardíos). Tal pugna posee como horizonte contextual una concepción de modernidad que permitiría la articulación de un movimiento dialéctico entre tradición y ruptura, desplazamiento que en el caso de Lira se vería de alguna manera imposibilitado por los efectos del Golpe de Estado, definido como el principal quiebre del desarrollo de la literatura nacional, y por consiguiente, condiciona los procesos de creación, edición, promoción y recepción de las obras durante esta etapa histórica. En definitiva coincidimos con la tesis de Thayer: “El Golpe no es sólo político, El Golpe es a la cultura, al arte”⁷⁰⁹. A su vez, la teoría de Bloom surge desde una mirada unitaria y totalizadora, propia de los centros culturales, en que la idea de canon universal funciona como matriz de una taxonomía propia de una institución sólida, condición que estaría desfasada, dada la irrupción globalizadora que condiciona la circulación de la obra de arte dentro de un mercado, coordinada que se amplifica en el caso chileno, pues la función del Estado como garante de una identidad cultural se liquida.

En el paradigma de la ansiedad de la influencia Lira sería uno de los poetas fuertes, un efebo⁷¹⁰ que como poeta tardío se enfrenta a sus padres precursores (Parra, Lihn y hasta cierta medida Huidobro), pero tal condición no explicaría la totalidad de la crítica del poeta porque en su

⁷⁰⁸ Harold Bloom en *La Ansiedad de la Influencia, una teoría de poesía* (Madrid, Editorial Trotta, 2009) establece una rica pauta metodológica a través de las lecturas de Nietzsche, Emerson, y Freud. Su teoría propone la relación estética entre autores precursores y autores tardíos dentro del canon occidental (aplicada a la tradición anglosajona) para lo cual diseña una pauta revisionista con seis criterios: *Clinamen*, *Tessera*, *Kenosis*, *Demonización* o movimiento hacia una *Contrasublimación*, *Áskesis* o movimiento de autoexpurgación, *Apophrades* o retorno a los muertos (pp. 63-65). Si bien establece un innovador trabajo teórico que por cierto incluye una aguda mirada a la crítica literaria (véase “Interludio: Un manifiesto contra la crítica antitética”, pp. 133-136) sostenemos que esta taxonomía se transforman en un traje forzado en el caso del ecléctico proyecto lireano, por lo cual será aplicada en la medida que sea provechoso para nuestro trabajo.

⁷⁰⁹ Willy Thayer: *El fragmento... op. cit.* p. 24.

⁷¹⁰ Harold Bloom: *La ansiedad... op. cit.* p. 60.

proyecto se manifiesta una mirada aguda a toda la tradición literaria chilena, lo cual también sería insuficiente, pues su ataque en última instancia fue dirigido a la propia literatura como medio de expresión artística, idea planteada por Lihn: “Quizá la literatura tiende a asociarse, a diferencia de la poesía, con una dosis mayor de realismo y desencanto. El texto de Lira es hiperliterario, una parodia de la literatura, apoético o poético a contrapelo. Es el balance de una quiebra, el inventario de una imposibilidad que incluye, ciertamente, la cosa política como una actividad del lenguaje”⁷¹¹. En efecto, es seguro que si Lira hubiera leído la teoría de Bloom, lo hubiera incluido en el paredón de fusilamiento paródico, pues los críticos eran uno de sus blancos predilectos. Su postura frente a la tradición evidencia que su inquietud no solo se inclinaba hacia el oficio literario sino a todo lo que representara alguna institución, así como al funcionamiento técnico de la literatura en el proceso de producción, los medios de difusión, la crítica literaria y los escritores incorporados en los circuitos canónicos. De alguna manera, Lira es una especie de último catalizador del discurso sustentado en la óptica teórica de Bloom en la tradición nacional. De este modo, representa una opción alterna de “poeta mayor fuerte” en el marco de las nuevas generaciones, cargando el peso inconcluso de una tradición en un momento desolado y en ruinas de la historia literaria chilena. En esta coordenada destacamos el estudio de Cristián Donoso sobre el *arte poética* como declaración de principios estéticos dentro de la tradición literaria chilena, y coincidimos con la idea de que Lira simbolizaría un punto de inflexión dentro del esquema de la ansiedad de la influencia:

Rodrigo Lira representa un punto álgido en la recepción e influjo de la tradición poética, ya que representa un doble movimiento de valoración y refutación. La influencia de las poéticas fuertes de autores pasados le lleva aludirlos explícitamente mediante largas citas de sus poemas fundacionales. Pero su escepticismo en el destino de la poesía, del poeta, y de las fundaciones esenciales le lleva a transformar la cita hacia la parodia, generando a ratos una crítica y a ratos una ridiculización de las posturas planteadas en las poéticas de sus predecesores. La construcción de su parodia instauro, de alguna manera, un tránsito hacia la libertad, la diversidad y la ruptura por la angustia de las influencias, prefigurando un nuevo tiempo para la poesía, más libre, más atenta a la consolidación de nuevos discursos y nuevas sensibilidades, menos temerosa de la exclusión o del fracaso, del público o del aplauso, como se ha visto desde la generación del 80 en adelante⁷¹².

⁷¹¹ Enrique Lihn en el prólogo de *Proyecto de...* op. cit. p. 14.

⁷¹² Cristian Donoso (2007). *Arte poética: Construcciones desde Chile. Tradición y transformación en cinco poetas del siglo XX*. Tesis de Licenciatura en Literatura, Universidad de Chile, Santiago de Chile. Véase en http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/donoso_c/html/index-frames.html [12-08-2010]

Pero lejos del evidente optimismo de Donoso, Lira se propuso dejar constancia de la inutilidad del arte y la ineficacia del discurso de la literatura chilena, y fue consciente de la transformación de un nuevo horizonte lírico aún más disperso que el experimentado por los jóvenes poetas de la *post-dictadura*; de hecho, los poetas de los noventa ocupan un término que se alimenta de la desolación lireana, la autodenominada *Generación náufraga*⁷¹³. En la primavera del año 1999 se organiza el “Encuentro Nacional de Poetas Jóvenes. La angustia de las influencias: los poetas leen a los poetas” en la Universidad de Chile, en el cual se reflexiona sobre el peso de la tradición nacional del siglo XX en la nueva generación de escritores. En líneas generales se constata la influencia de algunos poetas mayores, no obstante se comprueba que el peso estético ha estallado, evidenciando los efectos de la globalización, en donde establecer mapas sólo desde la influencia de los poetas nacionales estaría desfasado por la multiplicidad de fuentes; por tanto, estamos en presencia de una nueva cartografía de *influencias*. Para ejemplificar esta idea presentamos fragmentos de algunas ponencias de sus participantes:

Meses después de mandar mi libro (*El árbol del lenguaje en otoño*) a la imprenta, conocí la poesía del italiano Valerio Magrelli, quién, hasta donde lo he leído, realiza todo mi proyecto con una maestría que ya quisiera para mí. Ello me demostró que las influencias, aparte de ser azarosas e impersonales, pueden alcanzarnos sin pasar por la lectura directa (Andrés Anwandter). [...]

El descubrimiento de la lengua inglesa fue para mí la puerta hacia un montón de autores: “El solterón fastidioso incapaz de comer una fruta”, primera máscara de Eliot, fue un poema fundamental en mi visión de la poesía. Todo Eliot y Pound (exceptuando *Los cantos*, que he leído poco) significaron para mí el sentido del desdoble, el uso de la máscara, los trucos para sortear la molestia del yo. Eliot también me lleva a la lectura de algunos textos orientales. La apuesta de Williams Carlos Williams por un verso americano, su respiración, su poesía amorosa son una de mis lecturas favoritas. Actualmente, leo y traduzco poesía norteamericana: Li Young Lee, Nemerov, Oppen. Ignoro si algo de eso se cuele en mi escritura. Nunca robo versos, y cuando lo hago dejo constancia. Creo que el jazz se ha metido en ritmo de mi poesía como una serpiente ¿Otras deudas? Ashbery, que puede hacer un poema de cualquier cosa. (Germán Carrasco) [...]

El problema de la supuesta angustia, creo, viene de pensar con demasiada en la fama escritural, quizás en las posibles masas de lectores que nos pudieran convertir en sus vates. Mucho elixir de la eterna juventud. Un vate para un pueblo. El mesianismo poético. El vidente silencioso, admirado y temido. La carne con sabor a estatua. (Ojo: fobia social + fobia sexual.) Y sin embargo, sólo nos leemos entre unos pocos (: cierto, no me vengas con

⁷¹³ Término acuñado por Joaquín Bello como una aproximación teórica a los proyectos poéticos que comenzaban aparecer a inicios de los noventa. Una de los puntos de contacto de estos poetas es que pertenecen al ámbito académico, y sus influencias estéticas provienen no sólo de la tradición nacional chilena; además, hay cierta tensión con los poetas de la generación del sesenta por efectos del Golpe. La visibilización de este nuevo grupo se origina desde la academia, en efecto, se pueden apreciar en un enlace de la página oficial de la Universidad de Chile, titulado “Los náufragos: poetas chilenos de los noventa” en la que se presenta una selección de poemas y ensayos sobre esta nueva generación. <http://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/> [12-08-2012]

cosas). Y el acto de escritura no nos condena ni nos salva. No nos hace mejores ni más listos. Y por ello no admite mayores palabras que unas pocas, que duran lo que tienen que durar en nuestra testa. Punto. Conversémonos unas cervezas mejor, *postlecturas*, siempre post alguna lectura que compartir. Saboreando el tabaco del asombro (Pedro Antonio Araya)⁷¹⁴.

Si bien, se reconoce el peso estético de los autores de la tradición nacional, no les otorgan la dimensión de la angustia experimentada por Lira y su generación. No se manifiesta la lucha encarnada por ocupar el Olimpo como los poetas mayores, en efecto, el naufragio *post-golpe* produce que el marco de referencias estético se expanda. Se podría decir en clave alegórica, que Lira es uno de los poetas que mejor representa el naufragio dentro de la época dictatorial, condición que se mantiene durante los años noventa a través de *la llamada transición a la democracia*⁷¹⁵ como continuidad de la revolución neoliberal pinochetista, por cuyo marco se desplaza condicionando el desarrollo de los nuevos artistas, como lo destaca el profesor Thayer:

A partir de los noventa parece predominar el *artista* que produce en el *Homecenter*, el *notebook*, la *internet*. El carácter legal, pragmático, profesional que adopta la producción de obra, en orden a satisfacer adecuadamente las condiciones del contrato académico, curatorial, empresarial, etc. La regulación de la producción artística es, en cierta manera, simétrica a la transformación del artista crítico de los ochenta, en un pequeño o mediano empresario PYME que conjuga su crédito y su credibilidad de la *espectacularización* y mercantilización que reitera la muerte del arte y de la política en el *senserium* estetizado del neoliberalismo chileno⁷¹⁶.

Tomando prestada la taxonomía de Bloom, podríamos decir que Lira es una especie de *padre fuerte de los naufragos* que marca cierto punto de quiebre en la tradición, y a su vez, convierte su obra en una de las últimas referencias de un período. El poder de atracción de su proyecto se acredita en el reconocimiento de los jóvenes estudiantes de literatura que se enfrentan a un mito envuelto en cierta aura ética que representa la desolación de un artista comprometido con su contingencia, el cual tuvo un reconocimiento póstumo, y que circula con la insufrible singularidad

⁷¹⁴ Véanse las ponencias del “Encuentro Nacional de Poetas Jóvenes. La angustia de las influencias en revista electrónica de la Universidad de Chile en <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/12/> [17-11-2012]

⁷¹⁵ Willy Thayer en *El fragmento...* (*op. cit.*) cuestiona la definición que dan algunos sociólogos chilenos a *la transición* como el proceso de redemocratización post-dictatorial: “La sociología llama Transición, por tanto, no al período de *translatio* del Estado moderno al mercado post-estatal o al Estado globalizado, o a la globalización sin Estado, que ocurrió, para nosotros en el Cono Sur, con dictaduras, y calamidades varias. Para nosotros, y no podemos acotar donde comienza el nosotros, Transición nombra, no el pasaje de la Dictadura a la democracia, sino la transformación que la Dictadura operó, el desplazamiento del Estado centro-sujeto de la historia nacional, al mercado ex-céntrico post-estatal. El Golpe de estado, lo podemos comprender ahora, fue para nosotros, el *big-bang* de la globalización, lo cual supuso, en general, el extravío de las categorías articulares de la historia moderna, a saber: Estado, pueblo, saber, historia, autonomía”. (pp. 123-124).

⁷¹⁶ *Ibid.* p. 62.

maldita de un fetiche.

En otro orden de ideas, la maquinaria desolada de Lira posee una clara función ecléctica que provendría de las más diversas vertientes de un canon fracturado, y de sus lecturas promovidas surgidas a través de libros que le traen del extranjero algunos amigos. El poeta era un cosmopolita en un país insular, dándose en él una suerte de paradoja pues tan sólo una vez viajó fuera de Chile en una gira de estudios a la ciudad de Buenos Aires. En su proyecto se constatan elementos antipoéticos provenientes de la propuesta de Nicanor Parra, y de la vertiente escéptica en torno a la poesía desarrollada por Enrique Lihn, en tanto, las huellas provenientes del extranjero como *la contracultura* y *el pop art* son redefinidos desde una matriz chilena que incorpora la jerga propia del lenguaje de la calle, los refranes populares propios, mezclados con elementos del lenguaje publicitario que está en auge a fines de los setenta. La suma de estos ingredientes temáticos le otorgan una originalidad propia que se podría sintetizar como un estilo *pop a la chilena*, y aunque coincida con en ese aire burlón y epicodérmico de *la filosofía* de Warhol⁷¹⁷, la matriz desolada es el centro gravitatorio de su obra. También le otorga un lugar a la generación *beatnik*; de acuerdo con sus amigos conoce en profundidad a Allen Ginsberg, Gary Snyder, Lawrence Ferlinghetti y Gregory y Corso⁷¹⁸. Es evidente que “Grecia 907”, uno de sus poemas más desgarradores es una relectura de “El alarido” de Ginsberg, pero también aparece la huella del modelo altisonante de *Los Gemidos* (1922) de Pablo de Rokha.

Por otra parte, en una lectura atenta de su exigua pero contundente obra se manifiesta una coordenada metafísica relacionada con el mundo *hippie* reciclado por jóvenes de clase media alta en Chile a fines de la década del sesenta, expresado a través de una búsqueda espiritual proveniente de la *New Age*. Este movimiento promueve la práctica de una vida en contacto con la naturaleza, y la reivindicación de prácticas procedentes de los pueblos precolombinos, como el acceso a nuevos niveles de espiritualidad a partir del uso de hierbas alucinógenas. Esta última idea la constatamos en

⁷¹⁷ Véase Andy Warhol: *Mi filosofía de A a B, de B a A*, Barcelona, Tusquets Editores, 1981.

⁷¹⁸ Véase Rodrigo Lira rodeado de libros en <http://caminodesantiago.canalblog.com/tag/Lira/p10-0.html> [8-10-2012]

versos repartidos en algunos de sus textos, y en “Chamico”, (nombre de una hierba con que bautizó su grupo paródico-vanguardista) hace referencia a la tradición medicinal de los mapuches⁷¹⁹; también, este eje temático es incorporado por Ariel a los dibujos que dan vida a la historieta *Panchito en la tierra de la Fantasía*⁷²⁰. La coordenada metafísica en su obra incluye cierta tensión religiosa, pliegue poco estudiado, salvo el aporte de Blume⁷²¹. De alguna manera, este eje temático se alimenta de un lenguaje teológico, y en particular del discurso católico, en efecto, en el material inédito encontramos reescrito en cinco versiones (incluido el alemán) el Capítulo 31 de *Los Proverbios*, cuya idea principal es una loa a la mujer bondadosa que encarna los valores bíblicos. Pero quizás el verso más tensionado aparece en el poema “Testimonio de Circunstancias” a través de la revelación de una angustiante búsqueda espiritual: “De vez en cuando /para discípulos postulando/ por mis mismísimos caminos /los que recorro o trazo /mirando si por ahí aparece /algún gurú o verdadero Maestro /capaz de arreglar algunas de las goteras del Espíritu”⁷²². Si a esta coordenada temática le añadimos “Historiografeta: relato en prosa /se/men /ta /da”, “La Era de piscis”, y “Topología del pobre topo”, poema de un agudo tono existencial, constatamos una rica vertiente metafísica muy alejada del aire burlón propio de la jerga coloquial chilena.

En otra zona de influencias se sitúan los clásicos de la literatura latinoamericana, sus amigos reconocen que Lira manejaba un amplio conocimiento de Borges, Cortázar, Vargas Llosa, Vallejo, Cardenal y Dalton. Incluso hay una anécdota un tanto profética sobre el Premio Nobel para Vargas

⁷¹⁹ Rodrigo Lira, en el documento “Chamico” (*collage* entregado como protesta contra la “iconoclasta” generación surrealista chilena, 1981) se refiere al origen del nombre de la publicación, que toma la definición científica de la hierba. También muestra el uso que le daban a la hierba los mapuches, cuya fuente es el estudio de Carlos Mariani: *Temas de Hipnosis*, Andrés Bello, Biblioteca de Estudios Médicos, Santiago, 1965. En cada uno de las referencias destaca el carácter tóxico y alucinógeno de la hierba: “Los mapuches la usaban para inhibir el dolor, como calmante y anestésico que les permitía efectuar operaciones quirúrgicas muy dolorosas [...] el chamico como también las daturas arbóreas, han figurado como *drogas mágicas*, de una categoría especial, a través de todo el continente americano. La atropina, hiosciamina, y escopolamina que contienen, son *alcaloides alucinógenos* [...] muy tóxicos” (s/n).

⁷²⁰ Ariel en *Rodrigo en la tierra...* (*op. cit.*) se refiere a la vertiente psicodélica exigida por el guion de Lira: “En los códigos de la época, la historieta resultó “psicodélica”, y con dibujos fuera de cuadro, rompiendo la estructura convencional con que se editaba la revista. Además, como el trabajo “había que hacerlo como lo pedía el guionista [...] A ese guion fui fiel, otros lo cambiaba. Rodrigo, además, era jodido, revisaba las páginas y el texto para que no fuera cambiado”. (p. 18).

⁷²¹ Blume lleva a cabo un agudo trabajo literario-teológico situando a Lira dentro de la coordenada estética religiosa de la tradición chilena, constatada en la investigación de “La fe de Rodrigo Lira” en revista *Calíope* (2003) IV, V, pp. 16-19.

⁷²² Rodrigo Lira: *Proyecto de...* *op. cit.* p. 70.

Llosa⁷²³. La forma de experimentar con las texturas discursivas a la manera de Cortázar, aparece como ya lo ejemplificamos en su participación fallida en un concurso de cuentos, como ya comentamos en el capítulo anterior. En el centro de sus gustos musicales aparece Violeta Parra; su madre nos cuenta que escuchaba sus canciones diariamente, su admiración por la folclorista queda clara en un texto inédito del cual rescatamos los siguientes versos:

Pero resulta que los secretarios
Andan con la cabeza para abajo
Y te declaran la guerra a muerte
Violeta Parra
Porque tú no te compras ni te vendes
Porque tú no te vistes payaso
Porque tú los aclaras en el acto
Viola Volcánica⁷²⁴

A su vez, era un seguidor del *rock progresivo* en Chile, información entregada por sus amigos, quienes destacan que la obra de Lira no necesariamente era producto de la Dictadura sino del aislamiento cultural de esa época y la distancia geográfica de Chile. Por su parte, Merino se refiere a la dificultad de rastrear las influencias de Lira, poniendo énfasis en las variadas fuentes que integraban su singularidad estética:

Es difícil rastrear las influencias de Lira. La manera ecléctica de concebir la realidad social, nos era muy distinto, se distingue de lo que ocurría en Latinoamérica. Pero hay una veta no estudiada, como devorador de textos sentía una especial inquietud pop [...] Parra era uno de sus referentes, además de los poetas *beatnik* y otros poetas contemporáneos norteamericanos; tenía un canal de información con Kelly que era un hijo de un diplomático. Kelly manejaba mucha información en ese momento actualizada de los artistas *pop*, de películas, de literatura y de música. Lira antes de morir dejó un documento con una canción que le puso un epígrafe del grupo *Police*. Estamos hablando del 81 y *Police* se hizo conocido acá como el 83 y vino por casualidad al Festival de Viña, vinieron a Brasil y pasaron a Chile de rebote, la gente no los conocía pero Lira sí⁷²⁵.

Sin lugar a dudas, se deja constancia de que el proyecto ecléctico de Lira está alimentado por su tiempo, condición propia del giro postmoderno. Para Cristian Beroiza su obra tiende a la

⁷²³ Antonio de la Fuente en “Vargas Llosa, entrevista de ida y vuelta” (blog *Camino de Santiago*) se refiere a un comentario o humorada de Lira sobre Vargas Llosa como futuro Premio Nobel: “Llovía a cántaros sobre Santiago y yo miraba los caladísimos zapatos limeños de Vargas Llosa con aprehensión. Tocaba encontrar un taxi que lo llevase al restaurante donde lo esperaban Patricia, su mujer, y Jorge Edwards, su anfitrión. Rodrigo Lira en persona se propuso para hacerlo. Al primer conductor que detuvo, y viendo que escuchaba un programa sobre libros, le avisó: ¿Sabe quién será su pasajero? Mario Vargas Llosa (futuro Premio Nobel). El taxi hizo un ruido raro, como de conexiones empapadas, y no se movió más”. Véase en <http://caminodesantiago.canalblog.com/tag/Lira/p10-0.html> [15-10-2014]

⁷²⁴ Rodrigo Lira: “Poema no titulado” (Material inédito) p. 1. Véase en el Anexo.

⁷²⁵ Marcelo Gatica: *Conversando de Lira con Roberto Merino* (Entrevista). Véase en el Anexo.

inclasificación: “La inminente aparición de nuevos escritos, sino que han surgido además una serie de aproximaciones críticas que desde su dispersión teórica y metodológica, han hecho frente a este provocador y a ratos ilegible *proyecto poético* o como se quiera o pueda llamárselo⁷²⁶.”

En suma, a la hora de indagar las influencias estéticas de la *maquinaria lireana* podemos concluir su carácter rizomático, esto es, una modalidad de obra poseedora de múltiples sedimentos estéticos. Aparece el *barroco latinoamericano*, pero también el *pop* norteamericano reciclado en un formato chileno. Devoraba todos los textos que implicaran poder, fueran históricos, periodísticos, científicos o investigaciones sobre el medio ambiente. Integró la crítica literaria dentro de la poesía, fagocitó de todos los discursos de poder; diseñó su propio canon como un *anticanon*. De alguna manera, en su proyecto se evidencia la madre de las angustias, puesto que, a pesar del ejercicio evaluativo y deconstructor del canon nacional, lo legitima. Su propuesta podría leerse como la última construcción poética en el sentido de la modernidad sólida, pues sólo quedan fragmentos, y citas que recuerdan la ruina de los metarrelatos. De este modo, la aplicación de la teoría de Bloom al contexto nacional de la Dictadura implicaría cierta sospecha. Pero sin lugar a dudas esta visión estética tuvo como marco dos pilares que dialogaron con sus propias propuestas, pero sin aniquilarlas (Parra y Lihn).

De alguna manera, la escritura desolada y funeraria de Lira tiene vocación de epígrafe en cuanto a la relación intertextual con el canon, en efecto, el peso del poeta como demiurgo se estrelló en el 1973. La muerte de Neruda a días del Golpe no es sólo física, pues se desvanece con él aquella voz portadora de un *metarrelato* político e histórico, sólo queda la cita, el fragmento para dar cuenta del impacto dictatorial. Salvo el exilio actúa con cierta resistencia pero toda aura épica se diluyó a la hora repensar la derrota de la construcción del país antes del Régimen. Para Marchant sólo queda *la zona temblor*, como el testimonio vital, el cuerpo como nuevo territorio. Ya no hay un relato unitario, como lo constata Diamela Eltit en *Padre mío* (1989), uno de sus trabajos experimentales: “Es Chile, pensé. Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios,

⁷²⁶ Cristián Beroiza: “La crítica de Lira”. Véase en revista electrónica <http://critica.cl/literatura/la-critica-chilena-de-lira> [17-08-2010]

fragmentos de exterminio, silabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección a la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena”⁷²⁷. El *big-bang* producido por el Golpe afectó a la poesía como posibilidad de totalidad que se ve desintegrada, se vive la ilimitación de los fragmentos. De esta forma, la fractura del Golpe sitúa lo biográfico como totalidad.

⁷²⁷ Diamela Eltit: *Padre mío*, Santiago de Chile, Franciso Zegers Editor, 1989, p. 17.

IV.2. El reinado inconcluso de Mistral: íbamos a ser reinas y la muerte de los grandes de la palabra.

Yo creo que Gabriela Mistral era una simple extraterrestre extraviada en Chile, en Latinoamérica, que no podía comunicarse con su nave nodriza para que la fueran a rescatar. Y su vida, como es lógico, se asemejó en algún momento a una pesadilla. Sus peregrinajes (como suelen decir los siúuticos estudiosos de su obra) no son más que intentos de encontrar a otros náufragos de su planeta⁷²⁸.

Roberto Bolaño

He dicho varias veces y lo repito con muchísimo gusto, que este país debiera llamarse Lucila, de lo contrario que se llame Gabriela⁷²⁹.

Nicanor Parra

Si situamos el proyecto de Lira dentro de la tradición nacional y aplicamos cierto filtro al paradigma de la ansiedad de la influencia de Bloom, nos referiríamos al poeta como el nieto rebelde de Mistral, perteneciente a una familia *disfuncional* cuyos padres son Nicanor Parra y Enrique Lihn (una especie de padre-hermano mayor amplificado por la ausencia del padre), pero que viven en un clan familiar más grande donde aparece un tío con quien comparte una personalidad rupturista (Huidobro) y otros dos que admira pero con recelo (Neruda y Rokha). La familia está de duelo, es decir, la llamada tradición de literatura chilena nacional está asimilando una fractura en su devenir. En este apartado, abordaremos la desmitificadora relación intertextual del proyecto lireano con la tradición chilena, una de las matrices poéticas más reconocibles de su obra. La noción de intertextualidad no es nueva pero su uso se ha diversificado durante el siglo XX, a través del amplio trabajo teórico que han desarrollado Bajtín, Kristeva y Genette⁷³⁰. Para nuestra investigación nos acomodan las conclusiones del profesor José Martínez Fernández sobre los diferentes pliegues en

⁷²⁸ Jaime Aspuria: “Bolaño vuelve al ruedo con Putas asesinas”. Véase en <http://www.letras.s5.com/bolano1210.htm> [12-11-2015]

⁷²⁹ Lorena Figueroa: *Tierra, indigo... op.cit.* p. 6.

⁷³⁰ Mijaíl Bajtín aplica su teoría a la novela europea y a través de la noción del dialogismo en oposición al monologismo proveniente de la voz hegemónica de la Edad Media. Véase Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986 (trad. de T. Bubnova, ed. original *Problemy poetiki Dostoievskogo*, Moscú, Sovetskaya Rossiya Izdatelstvo, 1979). Julia Kristeva en 1967 acuña el término *intertextualidad* a partir de los trabajos de Bajtín. Véase Julia Kristeva: *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (Sel. y trad. de Disiderio Navarro), La Habana, Casa de las Américas - Embajada de Francia en Cuba, 1997. Por su parte, Gerard Genette intenta sistematizar la noción de intertextualidad a partir del diseño de una taxonomía que tiende a simplificar y reducir el concepto. De este modo, su paradigma incluye diferentes funciones del fenómeno intertextual como la paratextualidad, architextualidad, y la hipertextualidad. Véase Gerard Genette: *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, París, Seuil (trad. española de C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989).

que se puede aplicar la noción de intertextualidad; además, el corpus de su investigación contempla la poesía española del siglo veinte, y algunos ejemplos de poesía hispanoamericana:

Lo que hoy llamamos intertextualidad, en cualquiera de sus concepciones, global o de carácter restrictivo, es un concepto moderno, derivado de las teorías de Bajtín sobre el dialogismo o la polifonía de la novela, no puede desligarse enteramente, a mi parecer, de otros acercamientos históricos a la literatura basados en la relación entre textos desde el viejo concepto de *influencia* a la *huella* derridiana. Mi intención al plantear tal relación y diferenciación entre tales conceptos, y otros como el de *recepción* ha sido la de hacer ver, por un lado, los intentos de superar las limitaciones del concepto antiguo de *influencia*, y por otro, de subrayar que la intertextualidad misma obedece a causas diferentes en cada momento, por lo que su investigación sigue ofreciendo pautas y caminos, todo lo diferente que parezca, a la Teoría, la Crítica, y la Literatura Comparada⁷³¹.

Tal flexibilidad teórica es útil para aproximarnos al caso de Lira que tiene una singular recepción en la historia de la literatura nacional, así como su irrupción en la Dictadura, pero también, el agudo diálogo establecido con los poetas mayores, algo casi inusual en la tradición chilena. Asimismo, la relación intertextual lireana no sólo abarca un pliegue estético, sino que aborda la riqueza de un diálogo histórico, en un país donde la figura del poeta tiene una fuerte carga social, por ende, cada proyecto poético tiende a posicionarse de cara al ciudadano. Ahora bien, para realizar el diálogo con la tradición literaria chilena, constatamos que el poeta conocía al dedillo el canon, de hecho, dentro del material inédito hemos encontrado una hoja en la que aparecen listas de autores de la literatura nacional, y como si se tratara de un ejercicio lúdico Lira subrayó algunos nombres, tachó otros, agrupándolos en diferentes líneas estéticas del canon nacional. Asimismo, el poeta era un lector crítico de la nueva generación, distanciándose de la poesía melosa, utópica, política, y de ciertas propuestas neovanguardistas. En este punto, emerge una poesía profundamente polifónica en donde se manifiesta un ejercicio crítico y paródico que tiene como propósito evidenciar la intrascendencia, o lo impresentable de un discurso de carácter lírico en tiempo de Dictadura.

En este primer apartado, abordaremos el diálogo con Mistral, la abuela fundadora, pero tomando como base la interrogación a la función del poeta y a la poesía en un contexto desolado. Cabe precisar que al hablar del *nieto rebelde* lo hacemos pensando en la confrontación de un marco

⁷³¹ José Enrique Martínez Fernández: *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001, p. 197.

de referencia que contiene tanto lo histórico como lo literario. La voluntad de poetizar el mundo yace fracturada, Mistral se volcó en la construcción de un Estado moderno, democrático, equitativo en la implementación de la educación, y dentro de sus coordenadas poéticas aparecen temas marginales como la situación de los pueblos indígenas, la educación de los más desfavorecidos o los derechos de la mujer. En este sentido, a través de un lenguaje alegórico emerge la imagen de duelo del Chile poetizado por Mistral, pero desde la perspectiva fundacional no operaría solo como un nombre sino como lo teoriza el pensador Patricio Marchant, la poesía de Mistral tendría un carácter fundacional como forma de pensar la realidad nacional, cuya fuente es su poemario *Desolación*. Para Marchant los “estudiosos” de Mistral nunca sospecharon el carácter fundacional del poeta. En este nuevo esquema Gabriela Mistral sería una *vieja sabia* pues su concepción de la raza se gestaba desde la escritura. Escritura que abre la posibilidad de pensar en lengua *españolahispanoamericana* legitimada desde una de sus principales coordenadas de pensamiento:

Así Gabriela Mistral tomó la palabra desolación para entenderla, toda la enormidad de las relaciones conceptuales que ello implica, como el descubrimiento o imposición, después de la muerte de un anterior Dios, y el silencio de escritura que a esa muerte sigue, de otro Dios, vale decir, de otra escritura: Así Neruda y el nombre. Así Vallejo y Borges y toda la gran poesía chilena⁷³².

La lectura de Marchant entra en diálogo con la propuesta antropológica de Lorena Figueroa que añade a la imagen de la vocación de Mistral un elemento telúrico, alimentado por la concepción de la tierra americana como espacio mítico; establece que el pensamiento social americano de Mistral estaría formado por tres ejes: *tierra, indio y mujer* que de alguna manera entrarían en diálogo con la idea de escritura mestiza de Marchant:

La visión de mundo que Gabriela concretó fue particular y universal a la vez, particular porque produjo un modelo de pensamiento concreto para América, rescatando los valores fundamentales de nuestra cultura y conduciéndolos a una propuesta respetuosa del origen. Y universal, porque englobó todos los ámbitos de la realidad pública y política. Su interés por la tierra abarcó un juicio político y económico; por el indio, una preocupación política y social y por la mujer, una inquietud política y cultural⁷³³.

Desde las más diversas entradas se puede observar que Mistral asume la urgencia del

⁷³² *Ibíd.* p. 212.

⁷³³ Lorena Figueroa: *Tierra, indio, mujer...op. cit.* p. 12.

intelectual latinoamericano como apostolado⁷³⁴, su escritura es reconocida como voz emancipadora⁷³⁵, que se posiciona como figura pública, sabiendo el papel subalterno de la mujer en una sociedad profundamente jerárquica y patriarcal en un horizonte contextual impregnado de cierta aura religiosa que limitaba el rol de la mujer como lo describe el historiador Gabriel Salazar: “El desplazamiento rígido de la mujer en su transcendental papel de madre, esposa y ama de casa, [...] la imitación de la Virgen, debe ser la guía conductual de toda mujer, soltera, casada o viuda”⁷³⁶. En un contexto en que un incipiente feminismo ganaba espacios desde la oligarquía, Mistral asume una voz propia dentro de un marco de profundas transformaciones en el panorama político como la cuestión social, la reforma agraria, la igualdad de género y la democratización de la educación. Su escritura mestiza dio cuenta de la posibilidad de pensar en lengua española-hispanoamericana, escritura que se manifiesta tanto en su poesía como en su prosa, donde la voz se hace dual⁷³⁷. En la prosa se despliega su vocación emancipadora como interlocutora de los márgenes. Para ello Mistral articula una serie de estructuras: recados (encargos o mensajes) motivos, retratos descriptivos, oraciones, epístolas, discursos:

Pido, pues, que se me consienta esta especie de “carta para muchos” aunque no sea para todos, según las exigencias periodísticas. (Al cabo, director amigo, nadie escribe para todos, aunque así se lo crea...). Pido que se me acepte esta posta barroca, donde van comentarios de sucesos grandes y chicos, de algunas hechuras que se quiere comentar, de esos que llamamos por allá [Chile] “ecos escolares”, de tarde en tarde encargos duro-tiernos para mis gentes: duros por ímpetu de hacerse oír y tiernos por el amor de ella [...]. Las incorporo [las cartas] por una razón atrabiliaria, es decir, por una loca razón, como son las razones de las mujeres. Al cabo de estos recados llevan el tono más mío, el más frecuente, mi dejo rural en el que he vivido y en el que me voy a morir⁷³⁸.

Roque Esteban Scarpa reúne el pensamiento en prosa mistraliano en *Gabriela anda por el mundo* (1977) donde hay una lectura aguda de la realidad política y cultural hispanoamericana. En *Magisterio y Niño* (1979) se evidencia su llamado oficio *vertical*, función que desarrollaba como

⁷³⁴ Tema central de conferencia *Profesores recién graduados*, texto recopilado por Roque Esteban Scarpa en *Magisterio y Niño*, 1979, p. 241.

⁷³⁵ Idea que emerge de un destino heroico, publicado como homenaje por el Departamento de Asuntos Culturales Unión Panamericana. Véase: Marín Juan: *Gabriela Mistral (1889-1957)*, Washington. D.C, Edition Pan American Union, 1958.

⁷³⁶ Gabriel Salazar: *Historia de Chile Contemporánea Tomo IV Hombría y Feminidad*, Santiago de Chile, Editorial Lom, 2002, p. 79.

⁷³⁷ Rolando Manzano: “Una Opción Persona...” *loc. cit.* p. 14.

⁷³⁸ Luis Arigoitia: *Pensamiento y Forma en la Prosa de Gabriela Mistral*, Río Piedras, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989, pp. 284-286.

educadora. Para concluir la imagen de postal podemos decir que la escritura de Mistral está cargada por un doble eje (político-cultural) profundamente democratizador, que da cuenta de una modernidad latinoamericana inconclusa, en este sentido su proyecto se ubica en un lugar de interjecciones móviles, pues su escritura da cuenta de límites tensionados; diseña un territorio propio, una escritura situada en un horizonte utópico fragmentado porque escribe desde la minoría en el poder. *La desolación mistraliana* no es otra cosa que la manifiesta inquietud de construir un proyecto liberador desde la precariedad, lugar reconocido a la perfección por Lira, el nieto rebelde que habita un Chile fracturado. Si confrontamos el reinado inconcluso del país poetizado y aspirado por Mistral con el proyecto de este *nieto excepcional*, debemos realizar un ejercicio que implica poner en diálogo el proyecto ideario de Mistral como voluntad política de pensar frente a la aniquilación de ese proyecto en el tiempo de Lira, donde la palabra, la tradición poética se encuentra en ruinas. Ambos proyectos se alimentan de la noción de literatura menor de Deleuze en cuanto “a la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, y el dispositivo colectivo de enunciación⁷³⁹. Escribir en una lengua de minoría, donde se desplazan los programas culturales representados por una élite tradicional conservadora y reaccionaria. En el caso de Mistral surge un elemento paradójico porque su obra es canonizada desde una perspectiva nacionalista y se la considera fundacional en la cultura chilena, pero su escritura de vocación libertaria fue secuestrada para fines políticos, e incluso hubo propósitos comerciales, por ejemplo, durante los ochenta se fundó una de las universidades privadas más conservadoras de la élite nacional con su nombre. Por su parte Lira mediante la devaluación de la imagen del poeta le devuelve la identidad al ciudadano común. Sin ser épico ni panfletario su escritura da cuenta del registro informal de los márgenes urbanos de la sociedad chilena, que en plena Dictadura permanecían silenciados bajo un estado de ley de excepción que liquidó el espacio de diálogo público. El joven poeta mediante una escritura desolada y política interroga la ausencia de proyecto del país pensado por Mistral, ejemplificado entre algunos de sus más emblemáticos

⁷³⁹ Giles Deleuze: *Para una literatura.... op. cit.* pp. 30-31.

poemas como “4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de onces” o “Cosa Tremenda” que muestran la falta de horizonte de construcción histórico:

-está la sangre en las bayonetas de la historia bajo las banderas de la historia
coagulada ya, reseca, más bien, como yesca
yesca de sangre sobre las bayonetas de la historia bajo las banderas de la
historia -de lo que está atrás⁷⁴⁰

Esta escritura interroga el proyecto moderno de la historia de Chile, donde *las banderas yacen atrofiadas*. El hablante lireano evidencia la pérdida y la futilidad de las armas revolucionarias de un sujeto social inmovilizado cuya única posibilidad es la comprobación de la falta de sentido histórico, y donde emerge la biografía personal como posibilidad de relato y matriz de sus coordenadas poéticas. Lihn destaca la función del poeta de este texto: “El poeta asume la intransitividad de la literatura- su inconvertibilidad en actos para dar cuenta así de una situación (personal, nacional) coactiva”⁷⁴¹. Lira evidencia la falta de un proyecto moderno histórico en el campo de las representaciones, alejado de los proyectos fundacionales de los padres fundadores (Mistral, Neruda, Rokha, Huidobro y Parra, el padre díscolo). La ironía histórica es que la Dictadura militar estaba llevando a cabo un programa de refundación nacional mediante profundas reformas económicas neoliberales, la llamada revolución pinochetista. Panorama complejo dado la ilegitimidad del Régimen militar, antítesis del proyecto mistraliano-lireano. A su vez, una de las principales fracturas la experimenta la idea moderna del intelectual sustentada en el Estado de Compromiso, tema tratado ampliamente por Marchant⁷⁴². El intelectual tradicional se desorienta y se articula desde múltiples lugares que estallan dentro de un nuevo contexto político en el que paradójicamente experimenta la crisis con la llegada de la democracia que consolida el modelo neoliberal en 1990. En este proceso muchos se resistirán a las transformaciones, otros se adaptarán a los nuevos procesos de la modernización. Aparecen especialistas, asesores y tecnócratas. Martín Hopenhayn estudia el desplazamiento de los intelectuales que circularían como otro producto de mercado. Desde esa plataforma describe una irónica clasificación de los intelectuales

⁷⁴⁰ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 42.

⁷⁴¹ Enrique Lihn: “Poetas Jóvenes” en *La Bicicleta* (1980) III, 6, p. 25.

⁷⁴² Véase el artículo “En qué lengua se habla Hispanoamérica” en *Patricio Marchant... op. cit.* pp. 307-318.

latinoamericanos de los noventa: “Existe el intelectual posmoderno, el intelectual mediático, el intelectual del gobierno, el intelectual de una organización de base, el sociólogo de la academia, el asesor de imagen corporativa, el intelectual progresista, el integrista, el plumista, el intelectual de la *différence*, el intelectual de la ONG”⁷⁴³. Otra consecuencia es el desplazamiento de la noción de territorio nacional situada dentro de un modelo económico avasallador, carente de la articulación de un discurso propio de un proyecto colectivo que reduce al ciudadano a un mero cliente. Lira en “San Diego ante nosotros” muestra la imagen de un país secuestrado por una lengua economicista:

Larga y angosta faja de letreros
paralela al territorio. Las letras en los carteles
comerciales como pájaros en jaulas.
Por la módica suma de cien pesos chilenos
cómprase un gorro extranjero en un kiosko
Escoja a su gusto el color y el logotipo
Cat- diesel power-, Susuki. Honda⁷⁴⁴.

La voz desolada de Lira, cuyos reclamos denuncian la inutilidad del canon literario, se puede leer como un rescate de la memoria en tiempos de *apagón cultural*, nostalgia de un proyecto colectivo o desgarradura de un proyecto inconcluso. Su escritura muestra rasgos contra-utópicos, programa llevado a cabo por medio de violentas ironías, que ejemplificamos en “El mercado de las libres ocurrencias o ACERCA DEL DERECHO A.....escribir – humano por excelencia”, texto que para Lihn alcanza el extremo del escepticismo, cuyos procedimientos formales se atrofian y evidencian la imposibilidad de su proyecto: “Los procedimientos que emplea aquí Lira: retruécanos, juegos de palabras, dilogías, metástasis, echan a andar la máquina retórica pero “la materia” a tratar la atasca, ni poética ni antipoética. La desinflamación del sujeto del texto habría sido recomendable, antes de su textualización: el tejido es burdo y transparente: una estrategia de la desestabilización del otro, de todos los otros”⁷⁴⁵. Pese a la condición esquizofrénica del texto, emergen dos coordenadas temáticas: la poesía como producto de consumo (prostituida por el dinero) y la inutilidad de la tradición chilena en el nuevo horizonte desolado, aludiendo entre ellos Gabriela

⁷⁴³ Martín Hopenhayn: “Los intelectuales latinoamericanos descritos por sus im (pares)” en *Revista de Estudios Públicos* (2001) XXI, 82, pp. 203-205.

⁷⁴⁴ Rodrigo Lira: *Declaración... op. cit.* pp. 29-44.

⁷⁴⁵ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 12.

Mistral, Neruda y Parra, el último de los cuales le dedica una violenta ironía, al asociarlo en la línea del humor de Bigote Arrocet, un comediante proclive a la Dictadura⁷⁴⁶:

el humor
no ha de faltar: don Nicanor
da el tenor:



-humosa mortalidad, condición humana
pasan cosas en las camas, salen canas
en las sienes, del vino del que no vino
se cata el buquet
(si no conocen a Parra
conocerán a Arrocet...)
y el mistral, un viento tibio(&), y la neruda (fabulosa bestia
marina, pariente lejano de la ballena y las sirenas -u ondinas)
son buenos a cualquier hora
para inspirar a señoras
casadas o separadas
o bien solteras, y hasta viudas
(¡pueden gozarlos desnudas...!)⁷⁴⁷

Lira reduce los clásicos de la literatura nacional a los difundidos folletines para mujeres que se masifican en los años ochenta, pese a la violencia descarnada de su maquinaria irónica se manifiesta una naturaleza ambivalente,⁷⁴⁸ puesto que al mismo tiempo legitima el canon con una marca nostálgica:

los que el Nobel -u otros Premios más modestos- obtuvieron/
sies ques cucharan
como se los manipulan...! ¿O quizás si satisfecho al oír cómo
se adula a sus Nnomms tan sonoros,
tomándose lo bien a pecho, se sonrían como mula,
y desde sus tumbas rebalsen alegres rebuznos en coro?⁷⁴⁹

De alguna manera, sitúa a toda la tradición en el pelotón de fusilamiento, y evidencia las

⁷⁴⁶ El humorista Bigote Arrocet cantó “Libre” de Nino Bravo en frente de la junta Nacional de Gobierno en el Festival de Viña del Mar a sólo algunos meses después del Golpe de Estado. La canción en ese momento podía tener un significado ambivalente, dado que podría significar la necesidad de libertad al inicio de la Dictadura, o la celebración de la libertad del marxismo internacional por los militares. Pero en ese momento fue interpretada como un gesto favorable al Régimen, pues, el humorista se sacó fotos con el propio Pinochet. Pasado el tiempo el humorista se refugió en el carácter ambivalente de la canción. Véase la investigación de Ascanio Cavallo, Manuel Salazar y Óscar Sepúlveda en *La historia oculta del régimen militar*, Santiago de Chile, Uqbar Editores, 2008, p. 41.

⁷⁴⁷ Rodrigo Lira: *Proyecto de...* op. cit. p. 122-123.

⁷⁴⁸ Pierre Schoentjes: *La poética de la ironía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, p. 241.

⁷⁴⁹ Rodrigo Lira: *Proyecto de...* op. cit. p. 125.

paradojas, y contradicciones en tiempos de Dictadura. Además, su maquinaria deconstructora posee un claro fin evaluador de la tradición, en el que incorpora la realidad de los talleres literarios que se constituyeron en uno de los pocos espacios de expresión social. Cabe recordar que para organizar cualquier tipo de reuniones de más de cinco participantes, como cumpleaños o matrimonios en tiempos de aplicación del estado de excepción se debía solicitar autorización a la policía.

El poeta en “78: Panorama poético santiaguino o Los jóvenes tienen la palabra” parodia los talleres literarios destinados a poetas nacionales, atacando a Neruda, Rokha y Huidobro. En el caso de Neruda hay un ataque personal a su aspecto físico, asimismo, destaca la fatídica fecha de la muerte del poeta, en la que emerge implícitamente la marca del Golpe de Estado, pues solo doce días después murió en un hospital de Santiago; y a Pablo de Rokha lo caricaturiza como una voz propia de un predicador grave:

A todo esto, el compañero
de taller relee al viejo Pablo Neftalino
- muerto de y desengordado por
el cáncer, calvo como
siempre (y como yo) – y por pura coincidencia,
justo pocos días después de /
...si es que no se trata de algún extremista
de la poesía criolla, made in Chile
que se hubiera conseguido por ay algún libraco
desos que editaba- y escribía – el otro Pablo, rocáceo
o rocoso, el roto, con ceñudas
“tipograficaciones” de tinto, sobre papel grueso – de peso-
y recurriendo a cualquier “pretexto” para eructar
el epíteto de chileno macho, tomador de chicha, y jugador
de cacho⁷⁵⁰.

Además de los ataques burlones hacia los poetas fundacionales, el poeta instala una pregunta incómoda que tiene relación con el horizonte social chileno, evidenciando la inutilidad de la palabra poética de los poetas mayores, para lo cual fagocita de un verso del Himno Nacional que se describe a Chile como “un campo feliz de flores bordadas”:

¿qué podrían hacer aquí los muertos? Acá
en este campo de flores bordados a mano sobre arpillera
copia feliz del Parnaso, en este promisorio Mar del Verbo
en esta
sopa de letras en que los poetas novísimos chapalean
chapotean

⁷⁵⁰ *Ibid.* p. 124.

nadan o reman – la rima está obsoleta,
caduca en desuso⁷⁵¹

En este ataque al canon aparecen la mayoría de los poetas mayores, pero a pesar de sus violentas ironías no desconoce su historia, la escritura de Lira reclama un proyecto y la muerte del canon es su propia muerte:

“- en sus huesas – al oír tantaz san – decez
deshaciendo lo ya hecho/ ignorando lo avanzado
tiempo y esos hallazgos benditos
que en sus tiempos resultaron
quizás si el / último grito...!!!”⁷⁵²

El grito desolado de Lira instala la figura del funeral del canon y del proyecto de su *abuela*, pero al mismo tiempo, la ruptura no impide un nuevo movimiento, una nueva generación que no tiene proyectos tan ambiciosos al estilo de Rokha o Huidobro, o el proyecto desacralizador del mismo Parra. La nueva camada escribe desde el margen como testimonio, desde los fragmentos. Marchant en su ensayo titulado “¿Qué puede hacer un pobre hombre frente a una mujer genial?”⁷⁵³ aborda desde la teoría psicoanalítica de la transferencia el papel de los estudiosos autodenominados *los hijos de Mistral*, concluyendo lo incompleto de sus investigaciones en el sentido de no detectar su carácter fundacional no sólo a nivel estético literario sino más bien dentro de una coordenada filosófica, esto es, como una forma de pensamiento. Aplicando la reflexión de Marchant podríamos colegir que Lira de algún modo, actúa como *un nieto excepcional* porque se sitúa en la coordenada mistraliana de pensar la pérdida del canon, no sólo desde la vertiente literaria, y pese a su escepticismo nombra la escritura como posibilidad de pensar su tiempo desolado, aunque sea rayando las paredes de los baños:

Y ahora que ya prácticamente nadie raya
las paredes de los baños
en *Santiago* de Chile, al menos
la Juventud
escribe
(invierno 1978)⁷⁵⁴

⁷⁵¹ *Ibíd.* p. 124.

⁷⁵² *Ibíd.* p. 124.

⁷⁵³ Patricio Marchant: *Pe Eme: Escritura... op. cit.* pp. 199-212.

⁷⁵⁴ Rodrigo Lira: *Proyecto de Obras... op. cit.* p. 112.

IV.3. Poemas chinos en español: Lira sin paracaídas viaja al centro de un *Altazor* desolado.

Lalalí
lo ia
iiiio
Ai ai ai ai i i i o ia⁷⁵⁵

“Canto VII” de *Altazor* (Vicente Huidobro)

/stituye y c/forma una Bolsa de Gatos, enmarK.da en un sisT.ma
eC°nómiC° social de MerKa.do & libre C/Q.rrenCIA (¡qué
oQ.rrencias tan obsQ.ras!)⁷⁵⁶

Rodrigo Lira

Lira sitúa en el pelotón de fusilamiento a toda la tradición nacional, lo cual se refleja en su programa estético. En esta coordenada temática destacamos el poema “78: Panorama poético en Santiago de Chile, o los jóvenes tienen la palabra”, parodia que abarca las piedras angulares de la poesía nacional como Mistral, Rokha, Neruda, Mistral y Parra, pero también incluye a Braulio Arenas, Tellier y hasta Violeta Parra.). En este apartado abordaremos el diálogo intertextual con la obra de Huidobro tanto en el ámbito temático como en sus aspectos formales que contemplan básicamente la concepción de una poesía escéptica de sí misma; la experimentación del lenguaje, y el diseño de los poemas como inquietud de ruptura. Cabe precisar la importancia del poeta creacionista en la tradición lírica en español del siglo XX⁷⁵⁷. Para Octavio Paz, Huidobro es uno de los renovadores de la poesía en español⁷⁵⁸, su espíritu crítico le llevó a establecer un programa estético a través de sus emblemáticos manifiestos, incluso en el ámbito político emerge su vertiente rupturista, pues en una ocasión fue precandidato a la presidencia de Chile por una federación de estudiantes universitarios. Ahora bien, el horizonte contextual es clave para confrontar el programa estético de Huidobro con el proyecto lireano. El poeta creacionista incorporó el espíritu de su época

⁷⁵⁵ Vicente Huidobro: *Altazor*, Barcelona, Compañía Ibero Americana de Publicaciones (S.A.), 1931, p. 109

⁷⁵⁶ Rodrigo Lira: *Proyecto... op. cit.* p. 89.

⁷⁵⁷ Véase el trabajo de Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y Críticos*, Madrid, Cátedra, 1991.

⁷⁵⁸ Octavio Paz en *El arco y la lira* (Ciudad de México, Fondo de cultura económico, 1998) se refiere a Huidobro y Neruda como dos piedras angulares de la renovación de la lírica en español: “López Velarde nos conduce a las puertas de la poesía contemporánea. No será el que abra la puerta sino Vicente Huidobro. Con Huidobro, el “pájaro de lujo”, llegan Apollinaire y Reverdy. La imagen recobra las alas. La influencia del poeta chileno fue muy grande en América y en España, grande y polémica. [...] La vanguardia tiene dos tiempos: el inicial de Huidobro, hacia 1920, volatilización de la palabra y la imagen, y el segundo de Neruda, diez años después, ensimismada penetración hacia la entraña de las cosas. La historia del “modernismo” se repite. Los dos poetas chilenos influyeron en todo el ámbito de la lengua y fueron reconocidos en España como Darío a su hora”. (pp. 96-97).

grandes de la palabra, donde todos circulan atrapados por el flujo del mercado. Lira lo señala con todo desparpajo en “El mercado de las libres ocurrencias o ACERCA DEL DERECHO A.....escribir – humano por excelencia”. En el título hay una clara alusión del marco ideológico que estaba en pugna durante la Dictadura, a través de la caricatura de la libertad económica como dogma neoliberal, esto es, la libertad del ciudadano para elegir sus productos como si fuera un derecho, y la paradoja de la ausencia de derechos humanos y su constante violación. En este texto Lira demuele el canon de la tradición nacional, transformando a los integrantes de la antigua guerrilla literaria (Neruda, Rokha y Huidobro) y a Parra, su francotirador, en una pelea de niños. Pues no hay tiempo para buscar el cetro del poeta mayor, hasta cierto punto, los nuevos poetas yacen huérfanos. Bolaño se adscribe a la tesis lireana en su visión sobre los poetas latinoamericanos de esa época, y lo sitúa como la encarnación del desolado, del poeta a la intemperie⁷⁶¹.

El joven poeta como buen estudioso ataca el centro del pensamiento estético de sus blancos, en el caso de Huidobro reescribe el poema “Arte Poética” (1916) que simboliza la matriz del programa creacionista, defendido y difundido fervientemente a través de varios manifiestos, publicados tanto en español como en francés⁷⁶². Este poema se constituye en la piedra angular del creacionismo que tuvo por finalidad la ambiciosa búsqueda de una *poesía pura* despojada de referencias del plano realista, expresada en su emblemático llamado a los poetas: “Oh poetas no cantéis a la rosa sino hacedla florecer en el poema”⁷⁶³. El poeta en esta coordenada debe aspirar a crear una realidad alejada del mundo, pues en este punto, toma prestado del relato teológico, en que

⁷⁶¹ Roberto Bolaño en *Entrepren... (op. cit.)* sitúa a Lira como el paradigma del poeta latinoamericano de fines de siglo: “Es difícil establecer una figura emblemática, una figura que nos sirva de símbolo de puente entre el siglo XX y el siglo XXI. Sobre todo en Latinoamérica, donde por una parte han abundado las figuras emblemáticas con efectos nefastos [...] Pero se me ocurre ahora que esa figura podría ser Rodrigo Lira, y si Rodrigo Lira leyera esto se podría a reír. Rodrigo Lira fue como un caballero medieval perdido en un sueño que pronto se transformó en pesadilla. Era poeta, por supuesto. A veces, uno está tentado a creer que fue el último poeta de Chile, uno de los últimos poetas de Latinoamérica” (p. 94).

⁷⁶² Los Manifiestos como teoría estética tienen un lugar prioritario en la obra de Huidobro, fue un fiel promotor de su sistema creacionista, defendido a través de conferencias, revistas, y cartas a sus amigos más cercanos. Destacamos “Non Serviam”, “El creacionismo”, “La creación pura” y “Total”. Véase el exhaustivo trabajo de recopilación bibliográfica de Cedomil Goic, el capítulo titulado “Manifiestos” en Vicente Huidobro: *Vicente Huidobro: Obra poética*, Edición crítica, Cedomil Goic, Coordinador, Barcelona, Colección Archivos, 2003, pp. 1289-1382.

⁷⁶³ *Ibid.* p. 391.

el poeta sería el ente creador por excelencia: “El poeta es un pequeño dios”⁷⁶⁴. Esta postura, en su tiempo tuvo como uno de sus principales detractores a Neruda, quien incluso cuando recibió el Nobel expresó una opinión anti-creacionista⁷⁶⁵. En definitiva, este poema se transforma en la declaración de principios del modelo huidobriano, del cual Lira fagocita su estructura, dejando obsoleta la postura vanguardista de una de las voces más reconocidas de la lírica nacional. El proceso deconstructivo es llevado a cabo por la maquinaria desacralizante, a través del poema “Ars poétique”, ya en el título se constata la veta paródica al poeta creacionista por su afrancesamiento. Para abordar de manera más exhaustiva el ataque de Lira presentaremos ambos textos:

Arte poética

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema.

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El Poeta es un pequeño Dios⁷⁶⁶.

Ars Poétique

para la galería imaginaria

⁷⁶⁴ *Ibíd.* p. 391.

⁷⁶⁵ Pablo Neruda en “Discurso de entrega del Premio Nobel 1971” (*Pablo Neruda: Antología Fundamental*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1997) expresa su posición estética alejada de la vertiente creacionista: “El poeta no es un “pequeño dios”. No, no es un “pequeño dios”. No está signado por un destino cabalístico superior al de quienes ejercen otros menesteres y oficios. A menudo expresé que el mejor poeta es el hombre que nos entrega el pan cada día, el panadero más próximo que no se cree dios”. (p. 507).

⁷⁶⁶ Vicente Huidobro: *Vicente... op. cit.* p. 391.

clara alusión al Golpe de Estado, y a la instalación de la modernidad neoliberal a base de fuego. En este pliegue destaca la vertiente crítica de la obra lireana en comparación con su generación, y la función de los compiladores de la *Antología de poesía chilena II/ La generación NN o la voz de los 80*⁷⁶⁸, a los cuales cuestiona la falta de poemas que muestren la violencia del Golpe, la prisión o la tortura, signo de la ausencia de memoria histórica, lo que se ve amplificado porque la publicación se da en el marco de los cuarenta años de aniversario del Golpe de Estado.

Las relaciones de poder a partir del dinero se constituyen en la matriz del nuevo paradigma ciudadano, se vive en la *era de las siglas*, donde el rigor huidobriano no reside en la cabeza, ni en la creatividad, ni en la pulsión de un mundo nuevo, que irrumpe por la palabra poética. A su pesar, el sujeto lireano constata un mundo *contrautópico* sustentado en el bolsillo, en la chequera. Como un agujero negro el dinero absorbe toda construcción artística, frente a la posición creacionista, se sitúa una reescritura que da muerte, de este modo, emerge la huella de Benjamin, que reflexiona desde las ruinas cualquier proyecto estético-vanguardista. Para Ticio Escobar, quien defiende la concepción del aura como sentido político, idea que se relaciona con la fuerza que da origen a este poema lireano:

Las principales vanguardias fracasaron en su intento de abolir la autonomía del arte y socavar sus propias instituciones, incumplieron sus promesas de emancipación social y liberación política: no pudieron, en fin, sostener el sugestivo malabarismo que supone simultáneamente arte y contra-arte (ilusión, que pervive, claro). [...] Las básicas maniobras de choque han sido decomisadas por el adversario: la oposición transgresora y el experimentalismo innovador, así como el impacto, el escándalo, y la obscenidad, han sido tomados y domados por las pantallas, las vitrinas y los escenarios globales. Se han convertido en anuncio, eslogan y show mediático. La disidencia vende. Vende lo marginal. Todo lo que asombra, excita o conmueve vende. Vende en cuanto a conflicto, sombra o falta. Vende bajo la condición de que se encuentre modulado por las encuestas y dosificado por las reglas del marketing⁷⁶⁹.

⁷⁶⁸ Omar Cid en “Asedios a la Antología de poesía chilena II/ La generación NN o la voz de los 80” (véase en página electrónica <http://letras.s5.com/ocid080114.html> [12-10-2015]) reclama la ausencia crítica de la antología y como ésta se alimenta por un nuevo paradigma estético: “La modernidad neoliberal instalada a sangre y fuego, el cambio de rumbo de un Estado presente, a la impotencia del mismo frente a las decisiones globales, la constatación de la derrota colectiva y la fundación, de una especie de sentido individual, donde la capacidad de emprendimiento, es la cualidad más valorada, donde el núcleo fundante del nuevo paradigma, es la idea que todas las actividades humanas, están sometidas a la ley de la oferta y la demanda, por tanto los restos de educación pública, la cultura como búsqueda de identidad, pasarán a un plano inferior de influencia” (s/n).

⁷⁶⁹ Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar (Coords.): *Arte y Política*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005.

Ticio Escobar: “La irrepitible aparición de la distancia (Una defensa política del aura)” en Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar (Coords.): *Arte y Política*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005, p. 112.

El arte en tensión con un modelo profundamente economicista como el que se estaba imponiendo a la sociedad chilena, en este caso, el poema de Huidobro es interpelado como quiebra de cualquier impulso renovador. Lira fagocita de sus predecesores predilectos, parodiando una de las máximas de Nicanor Parra publicada en “Manifiesto”: “Para nuestros mayores / La poesía fue un objeto de lujo / Pero para nosotros / Es un artículo de primera necesidad: / No podemos vivir sin poesía”⁷⁷⁰. Lira confronta esta idea, estableciendo que toda poesía está cruzada por impulso fetichista, y comercial propio de una sociedad cuyo paradigma se basa en el lucro y el consumo, en efecto, incorpora un neologismo obsceno que se mofa del pensamiento antipoético, “la poesía es un *artí-culo*⁷⁷¹ de lujo”⁷⁷². En el esquema de Lira la poesía ya no es esa doncella que aparece en el Quijote, sino que está cosificada dentro de un campo semántico que nos permite asignarle cierto pliegue comparativo con la prostitución. En este sentido toda poesía, así como el pensamiento huidobriano, y el oficio del poeta están atrapados en la circulación neoliberal, como un producto más de consumo. En esta coordenada se manifiesta una lectura incómoda y desconsolada, pues Lira marca en el poema la evolución de los programas estéticos a los cuales está adscrito y evidencia la paradoja de la línea más iconoclasta del canon nacional desde el creacionismo (Huidobro) pasando por la antipoesía (Parra) y la metapoesía (Lihn), tradición que está colgando en el museo como mercancía.

Como de costumbre, el poema rizomático de Lira termina incorporando algunas recomendaciones de carácter práctico, y a través de la última *bala-verso* despoja el aura del poeta total y el llamado creacionista de Huidobro es devaluado por un uso práctico de carácter comercial: “Poetas no canten a las rozas sino hagan mermelada de rosa mosqueta en el poema”⁷⁷³. Donoso se refiere en este punto a la desacralización de la rosa como alegoría de la poesía⁷⁷⁴. Pero también hay

⁷⁷⁰ Nicanor Parra: *Obra... op. cit.* p. 211.

⁷⁷¹ En Chile la palabra *culo* tiene una carga semántica obscena, y es considerada una palabrota.

⁷⁷² Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 33.

⁷⁷³ *Ibíd.* p. 33.

⁷⁷⁴ Cristian Donoso en *Arte poética desde Chile.... (op. cit.)* toma la imagen de la rosa como la representación de la ruina experimentada por la visión de Lira: “La oposición rosa cantada / rosa creada, que conforma el meollo del apotegma del creacionismo, es totalmente deslegitimado en función de una utilidad real para las rosas, como si ésta

un diálogo con Lihn en la frase final, que es un calco a uno de sus versos que muestran al poeta como un ser con las carencias propias de un mendigo. Si Lihn establece una crítica del sistema neoliberal en *El paseo ahumada* (1983) a través del Pingüino, personaje que sobrevive a través de la caridad de los peatones que presencian su espectáculo decadente, pues sus canciones son acompañadas con el sonido de unas ollas como si fueran tambores, y al final de cada presentación muestra un cartón con la frase: “tu propina es mi sueldo”. En este eje temático Lira crea la imagen del poeta-mendigo, del poeta-cesante, parodiando por medio de la mezcla del lenguaje refinado de un profesor de latín con la jerga de un mendigo: “Su propina es mi sueldo”⁷⁷⁵. En esta relación intertextual hay un dato destacable, el verso de Lira es escrito en la primera edición para el *Proyecto de Obras Completas* en el año 84, mientras que el texto de Lihn es publicado en 1983. El verso podría ser un gesto de autoparodia de Lihn a Lira, pues el joven había fallecido el año 1981, o cabe la posibilidad de que Lira haya leído el poema de Lihn antes de su publicación. Pero quizás lo más claro es que la frase fuese tomada del habla popular debido a que se podía leer en los carteles informales tanto en la calle como en algún lavabo de la ciudad, por si fuera poco al Pingüino se le podía ver todos los días en el Paseo Ahumada.

En otro orden de ideas, podemos establecer que más allá del gesto paródico y el escepticismo tan propio del poeta sobre los grandes relatos poéticos de la tradición chilena, emergen ciertos vasos comunicantes, en aspectos formales de la escritura. Se podría establecer que Lira es el poeta que extrema las marcas textuales ocupadas por Huidobro como el uso de neologismos, la desfragmentación de las palabras y la disposición de los espacios en blancos en el diseño del poema, así como la utilización de ciertos fonemas para dar variación al ritmo. Asimismo la poesía de Lira es cerebral y metapoética en el sentido que busca reflexionar en torno al propio lenguaje. En efecto, el poeta se presenta como *metapoeta*, en el sentido que se considera un diestro manipulador del lenguaje, un titiritero cuyo discurso se parece a *collage* construido de retazos y fragmentos de

fuera la única posibilidad de utilidad de la poesía. La rosa ya no es el elemento en que se deposita la idea de belleza, sino un elemento al que hay que buscar alguna utilidad por difícil que parezca, una vez que quitamos de las posibilidades la utilidad de la belleza. En ese sentido, convertirla en mermelada es una solución graciosa por lo rebuscada pero también porque representa un uso real de la rosa. La analogía entre rosa y poesía es muy clara” (s/n).

⁷⁷⁵ Rodrigo Lira: *Proyecto... op. cit.* p. 33.

los discursos más disimiles. Si Huidobro en el centro de su programa buscó la *poesía pura* sin referencias de la *realidad*. Lira se desplaza a la inversa, esto es, el lenguaje de la calle, no teoriza desde la tribu como Parra, sino que con grabadora en mano se adentra en la tribu, incorporando a su estética el lenguaje publicitario mezclado con una jerga chilena cargada de palabrotas.

En este desplazamiento la belleza tiene su contraparte en una relectura del *pop americano* y del *kitsch*. Sin embargo, habría que ahondar en la diferencia con los centros culturales, pues el gesto en el margen lleva incorporado una visión política por definición. El sujeto lireano establece un *pop a la manera chilena*, esto es, extremando lo popular y el humor chileno hasta hacerlo casi ininteligible. En este espacio estético aparece lo ilegible como marca estética y alcanza tal nivel que podríamos titular algunos de sus textos como *poemas chinos en español*. Existe una gran cantidad de material que prueba tal condición, entre los cuales destacamos “Documentos del Anteayer Q.atro Gatos.s” que abordaremos como constancia de esta coordenada experimental. El texto entra en diálogo con la tradición chilena, ocupando como pretexto el poema “Gato Negro a la Vista” de Gonzalo Rojas, y dos fragmentos de la obra de Pablo de Rokha. En este caso Lira realiza una reescritura nostálgica del oficio poético, por cierto, la titulación como *documento* lleva implícita una idealización del tiempo pasado como construcción de relato que yace como una pieza de museo.

La disposición escritural del texto refleja la ausencia de unidad en cualquier relato poético, lo predominante es la dislocación de las oraciones; las palabras son intervenidas como unidades semánticas, así como un juego de encadenamientos fonéticos repetitivos que otorgan un ritmo cansino y desalentador al poema. El texto también está diseñado con una portada tipo *collage* que lleva inscrito un fragmento de *Alicia en el país de las maravillas*. Este poema-documento está dividido en siete partes, guiño relacionado con la idea supersticiosa de que los gatos tendrían siete vidas, pero también podría ser un gesto *coincidencia* con los siete cantos de *Altazor*. Por su extensión solo presentaremos aspectos generales que nos interesan para probar las características estilísticas de Lira y los vasos comunicantes extremados del proyecto de Huidobro. Como de

costumbre, el poema comienza con tres epígrafes, en este caso con dos fragmentos de la ingente obra Pablo de Rokha, y el poema “Gato Negro a la Vista de Gonzalo Rojas”, que nos remiten a un tipo de ejercicio poético que destaca la ausencia de relatos poéticos grandilocuentes en tiempos dictatoriales:

Gato, peligro
de muerte, perversión
de la siempreviva, gato bajando
por lo áspero, gato de bruces
por lo pedregoso en ángulo recto, sangrientas
las úngulas, gato gramófono
en el remolino de lo áfono, gato en picada
de bombardero, gato payaso
sin alambre en lo estruendoso
del Trópico, arcángel
negro y torrencial de los egipcios, gato
sin parar, gato y más gato
correvedile por los peñascos, gato luz,
gato obsidiana, gato mariposa,
gato carácter, gato para caer
guardabajo, peligro⁷⁷⁶.

El primer fragmento se titula “EL PARA QUE/ del / antayer Q. Atro. / gatos/ s”. El contenido es una clara transposición del texto de Rojas, en donde el gato funciona como alegoría de la poesía vitalista del poeta mayor. Lira cuestiona la estética anterior a través de un encadenamiento fonético y juegos semánticos paródicos. De la reescritura del texto se pueden colegir dos dimensiones: por un lado, un dejo de nostalgia por la ausencia de aquel mundo en que el poeta era definido como un mago, y por otro lado, se expresa la deconstrucción los programas poéticos que aludan a ese mundo surrealista durante la Dictadura:

Primero: Para
Prodigar
Poesía Pura
Profunda, Prodigiosa,
Portentosamente
Profética, para poder proseguir
pendiente –o cuesta
arriba.
Paréntesis (la palabra “cuesta” está
Arriba de la palabra
“arriba”: está antes: se lee de
arriba hacia
abajo,

⁷⁷⁶ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 89.

y, arribando arriba⁷⁷⁷.

La matriz del poema es nuevamente el cuestionamiento de la poesía como oficio, y la idea de poesía pura heredada por los surrealistas del grupo La Mandrágora. Asimismo, los títulos de cada parte del poema cuestionan el sentido de la poesía, pero desde el cuarto título en adelante aparece un lenguaje técnico y aparentemente objetivo, propio de la aparición de los tecnócratas neoliberales, pero al mismo tiempo tan hermético como la propuesta surrealista chilena: “Tercero: do Q.mentos” señala: “ALGUNAS PAUTAS REGULADORAS/ DEL FUNCIONAMIENTO DEL antayer Q.atro/ gatos/ s ”; “Cuarto: MANIFIESTO/manifiesto del antayer Q.atro gatos.s; y “Cinco: PARÁMETOS EN UN CONTEXTO/ – determinación del ámbito/ del antayer/ Q.atro/ gatos/ s”. Definitivamente, la parodia de Lira se torna contra sí mismo, puesto que realiza una aguda crítica a la estética oscura de los surrealistas nacionales, aunque paradójicamente este procedimiento lo recicla hasta casi hacer ilegible la lectura de este poema. Tras su escritura encriptada concluimos la presencia del dinero como matiz poética:

/stituye y c/forma una Bolsa de Gatos, enmarK.da en un sisT.ma eC^onómiC^o social de MerKa.do & libre C/Q.rrenCIA (¡qué oQ.rrencias tan obsQ.ras!) los Q.atro gatos s son especies de la especie de las que iba a buscar donde unas tales Indias un señor C^olón, valoradas hipotecables y reajustables De aQ.erdo con laK.ntidad de re alza en las tasas de K baja o fe o los enK.jes⁷⁷⁸

En el último fragmento titulado “Siete: la / larga / marcha / de los / Q.atro / gatos. s”, se evidencia la desazón del recorrido final de estos gatos-poetas, pues el relato soñado yace en ruinas. Lira a través de un procedimiento fonético repetitivo construido a través de una gran cantidad epítetos que llevan el fonema “m”, muestra el patetismo de la marcha (noción proveniente de la vanguardia militar) como una alegoría felina desolada donde los poetas son presentados como mártires, y asfixiados por una nueva realidad sustentada hegemónicamente por el dinero:

Metafísicos,
metapsíquicos,
metapoetas, metapolíticos,
metidos (metetes);
mansos, mas
 marciales: militares

⁷⁷⁷ *Ibíd.* p. 90.

⁷⁷⁸ *Ibíd.* p. 97.

mente-mas
 meados:malditos mastines
 muchos metales meten
 miedo-: montañeses; marineros
 miti-mota-;
 monos
 mononos

marchan
 maullando,-metálicamente
 misteriosos masónicos, maldiciones
 Maoríes maoísmos – más o menos
 melancólicos

mordisqueandomercados
 macpáticamente mando muestras -marketing-
 mercurialmente (\$)

metafísicamente mártires - molidos medios muertos
 mortales, mas

mortíferos
 mamándose matricidios masturbatorios
 mentando mariconadas
 mendaces (mentirosos)
 manoseando

madera (*) mac-luhaneando mensajes mentales, masajeantes;
 masticando melcocha, mascullando marihuancias,
 murmurando “m i e r d a”,
 maullando mucho,
 magníficamente,
 marchan Q.atro
 Gatosssssssssssss⁷⁷⁹

Nuevamente, el sujeto lireano se sitúa en la ruina del relato moderno, paradoja amplificada por el optimismo empresarial en la refundación del país a partir de la revolución capitalista de Pinochet. En este horizonte la vida del poeta tanto en el oficio como en la creación están mediadas por un sistema agobiante, en que el marketing es una nueva realidad, y el dinero marca con su sello el quehacer literario. Como una crónica amarilla del oficio del escritor aparece el símbolo del poder económico, a través de la alusión del periódico de Edwards, lo *mercurialmente* (\$). Esta idea es enfatizada por medio de una nota a pie de página en la que nos presenta su definición de pornoliteratura, como una literatura prostituida:

4) pornoliteratura: La voz ‘pornografía’, utilizada para designar generalmente cierto tipo de impresos en que predomina el material visual por sobre el verbal, deriva sin embargo del griego ‘grafein’, escribir (y de ‘ pornos’, prostituta.) El autor prefirió ‘pornoliteratura’, del latín littera, letra.

⁷⁷⁹ *Ibíd.* pp. 101-102.

(y no 'litera')⁷⁸⁰.

Como dijo Lihn, Lira extrema la veta escéptica de Huidobro, expresada a través de una crítica descarnada a los modelos poéticos de la tradición, en este caso al programa surrealista chileno, y los proyectos estéticos de Rokha y Rojas. En suma, si aplicamos una vertiente teológica a nuestro análisis, a través de la figura de Adán en la obra de Huidobro, que simboliza el génesis de un nuevo marco de referencia poética⁷⁸¹, podríamos sostener que Lira es un *anti-adán*, un apocalíptico que de manera realista da cuenta de las ruinas de cualquier proyecto rupturista, incluidas sus propias inclinaciones estéticas en tiempos de Dictadura.

⁷⁸⁰ *Ibíd.* p. 104.

⁷⁸¹ Saúl Yurkiévich en *Vicente Huidobro...* (*op. cit.*) se refiere a una coordenada teológica en el proyecto poético del poeta creacionista: "Huidobro principia su etapa vanguardista con *Adán* (1916), un ciclo cosmogónico que culmina con el engendramiento del primer hombre y de la mujer paradisiaca. Dotado de una lengua virgen en un mundo auroral, para Huidobro Adán es el que bautiza al universo; nominándolo le da acceso al ser, posibilita su plena existencia [...] Huidobro sueña con recobrar esa virtud adánica y edénica de nombrar lo nuevo, sueña el sueño ancestral y arcaico del recomienzo regenerador y, también sueña con la era del progreso con predecir, con prefigurar el futuro" (pp. XIV-XV).

IV.4. Lira *el anarkofrancotirador* frente a Papá Parra (el francotirador en proceso de retirada)

Yo relativizo todo, ni de derecha ni de izquierda. Yo simplemente rompo con todo⁷⁸².

Nicanor Parra

En fin, don Nicanor el señor Parra, escribió no recuerdo en cual antipoéticoopúsculo “se me ocurren ideas luminosas” y mientras no se demuestre lo contrario
advierdo confieso aclaro
que las mías son más y más hermosas -
- repárese en que me salió rimado⁷⁸³-.

Rodrigo Lira

Antes del Golpe de Estado los poetas mayores como Neruda y Parra se erigieron como las máximas influencias del canon poético chileno, luego del quiebre, el mapa lírico se disemina en múltiples fragmentos, unos siguen la línea combatiente nerudiana, especialmente los poetas del exilio se embarcaron en un arte comprometido con la contingencia de la realidad chilena, en este caso, la poesía debía estar al servicio de la recuperación de la democracia, y otros tomaron la antipoesía como un discurso liberador, pero se distanciaron con resultados disímiles. Ahora bien, en la historia de la literatura chilena la obra de Parra surgió en un contexto donde Neruda, Huidobro, y Rokha eran reconocidos como los más influyentes poetas nacionales. De alguna manera, el antipoeta buscó establecer un proyecto que rompiera con esta tradición⁷⁸⁴, en efecto, luego de la publicación de *Cancionero sin nombre* (texto al que Parra llamó un “romancito fuera de foco”)⁷⁸⁵ el poeta tardó casi dos décadas en publicar. Este silencio implicó la búsqueda de una voz original que lo distinguiera de sus predecesores, objetivo conseguido a través de *Poemas y antipoemas* (1954), poemario cuestionador de los *metarrelatos* del estilo nerudiano, y que marca un punto de inflexión

⁷⁸² Nicanor Parra: *Nicanor Parra: Obras ... op. cit.* p. 327.

⁷⁸³ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 64.

⁷⁸⁴ Enrique Lihn en *El circo en Llamas Enrique Lihn... (op. cit.)* “Para leer, en griego, a Nicanor Parra, poeta cómico” nos entrega una clarificadora opinión del momento del canon chileno al momento de la irrupción de Parra: “Desde la aparición de *Poemas y Antipoemas* en 1954, Nicanor Parra, que en ese entonces tenía cuarenta años, es más que una gran personalidad poética, es una característica de la poesía contemporánea escrita en español. Los poemas de Parra, anteriores a ese libro o incluidos en él, fueron obra de un joven racionalista y sentimental, pertrechado de sentido común, y fatigado de lo que llamó Croce, en su tiempo, “la oscuridad deliberada” de la poesía hermética; cansado, también, de la magnificación del yo de origen romántico, que era, en Chile, el sujeto de los textos de Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, y Pablo Neruda. Esto es, de la idea del poeta que sostenían, sobre la base de un mismo principio- la infalibilidad- tanto la vanguardia como el neorromanticismo”. (p. 319).

⁷⁸⁵ Leónidas Morales: *La poesía de Nicanor Parra*, Santiago de Chile, Coedición Universidad Austral de Chile y Editorial Andrés Bello, 1972, p. 206.

renovador del mapa lírico nacional⁷⁸⁶. El sistema antipoético es desacralizante con los tipos de discursos dominantes, pero posee una zona contradictoria, una especie de punto de fuga, porque la condición de su estética está modelada por el peso de sus predecesores, y por la entusiasta lectura de su crítica parriana⁷⁸⁷. De hecho, en una lectura más atenta de la historia de la coordenada antipoética se manifiesta cierta vocación institucional, pues si el Nobel establecía un discurso a través de la voz del demiurgo por “aquellos que no tienen voz”, Parra se erige como la voz de *la tribu*, y de alguna manera, esta posición funciona como el anverso de Neruda, por tanto, muy a pesar del estilo desmitificador de su obra en el tiempo tiende hacia lo institucional. El mismo Parra reconoció un agotamiento del sistema antipoético poco antes del inicio de la Dictadura, situación ejemplificada a través de la figura de una *explosión*, cuyo estallido produjo el nacimiento de los *Artefactos*: “Los Artefactos son la explosión de los antipoemas”⁷⁸⁸, creaciones oxigenantes de su propuesta poética, junto con la irrupción de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, y sus *Ecopoemas*. No obstante, durante la década del noventa se consolidó como el poeta nacional de más pergaminos pero cuya obra se desplazó a través de un discurso neutral y el legado irónico adquirió un aura de fetiche. Lo

⁷⁸⁶ Véase el exhaustivo trabajo del profesor Federico Shopf, que profundiza en la irrupción de la antipoesía en el mapa literario Nacional en *Del Vanguardismo hasta la antipoesía*, Santiago de Chile, Editorial Bulzoni, 1986.

⁷⁸⁷ Niall Binns en *Un vals en un montón de escombros* (Bern, Peter Lang S.A. Editorial Científica Europea, 1999) cita a Shopf para establecer una lectura ambiciosa pues sitúan el relato antipoético como la superación de las vanguardias, cuestión que puede ser concedida, pero se instala la sospecha al situarlo como *la última gran ruptura*. Por el contrario, sostenemos que los intentos rupturistas de los jóvenes de los ochenta nos entregan una inquietud renovadora, porque en su coordenada poética integran la función política y la vertiente estética; condición del espíritu vanguardista (neovanguardia). De alguna manera, estas transformaciones en el mapa estético chileno superan el relato “iconoclasta de la antipoesía”. En efecto, el propio antipoeta reconoce la necesidad de renovación de su obra, y de esta forma, se distancia de la crítica “parriana” que tiende a monumentalizarlo: “La antipoesía es ruptura, entonces, la ruptura definitiva con la tradición de la ruptura, la novedad que agota la posibilidad de novedades ulteriores, y el punto final de las vanguardias hispánicas. En palabras de Federico Shopf, la antipoesía “no sólo reelabora la herencia vanguardista, y en ciertas dimensiones, la supera, sino que se convierte en último paso, el paso definitivo, a mi juicio. La superación, el paso definitivo, la última gran ruptura. Uno de los *Ecopoemas* (1982) muestra bien la conciencia que tuvo el autor respecto al agotamiento del vanguardismo de su primera época. [...] “Sonó la antipoesía. Ya no es fuerza creadora. Hay que volver a partir de cero”. Claro, en realidad ni la antipoesía ni la ecopoesía vuelven a cero, tendría en fin que volver a tiempos sin los grandes precursores de Huidobro, de Rokha, y Neruda, y sin los grandes relatos y las promesas envenenadas de una modernidad positivista-desarrollista-capitalista y marxista, que no se cumplieron en términos previstas” (pp. 91-92).

⁷⁸⁸ Juan Andrés Piña entrevista a Parra en *Conversaciones con la poesía chilena* (Santiago de Chile, Editorial Pehuén, 1990). En el diálogo el antipoeta reconoce la necesidad de renovación su discurso poético, y sitúa los *Artefactos* como un impulso innovador que emerge desde la propia antipoesía: “Yo quería hacer una poesía que tuviera un mínimo de consistencia, de plausibilidad, pero no descubría en ninguna parte esta identidad mía, identidad que yo veía que existía en todos los poetas modernistas. Finalmente terminé por renunciar a eso, y me quedé con un conjunto de banderas. Eso son los artefactos (Juan Andrés Piña). Exacto: ahí la tensión del antipoema ya era tal, que explota, y las esquirlas que quedan son los *Artefactos*. En último término se podría decir que ésa era la explosión del yo, es decir, de la identidad”. (p. 40).

cual se explica a través de un complejo proceso de desmemoria histórica, expresado a través de un tibio proceso de *transición* a la democracia. Thayer se refiere a estas transformaciones a partir de la hegemonía de la noción de fetichista como condición de toda obra, y en donde la pregunta por el arte estaría desfasada por la condición fagocitadora de la mercancía, y de una nueva concepción de museo:

“Nunca como en este último tiempo. Todo fue susceptible de convertirse en mercancía (Marx), objeto serial masivo (Benjamin) o en espectáculo (Debord), pareciera que hoy en día todo fuera susceptible de transformarse en archivo, memoria, patrimonio que activa para cualquier objeto o procedimiento, la posibilidad de ingresar al museo, y activa, por consiguiente, su carácter de ruina, la tendencia de *transformarun*, el auge del proceso de transformar todo al museo [...] Estamos musealizando, patrimonializando, digitalizándolo todo, como si ya no hubiera futuro. Paulatinamente los museos ya nos disponen a dar relieve a las llamadas piezas importantes. Mientras todo puede entrar al museo, no hay ninguna diferencia sustancial entre un mármol de Miguel Ángel, una máscara dogo, una página dirigida contra Martín Lutero, o un bolsón escolar alemán del siglo XIX. Desde la década del 90 asistimos al boom del retro, al marketing de la nostalgia, la obsesiva automusealización a través del video grabador, la escritura de memorias, biografías, testimonios, novelas históricas; el auge de los documentales históricos, canales dedicados enteramente a la historia, como el *History Channel*. Desaparición de la pregunta ¿qué es el arte?⁷⁸⁹

En este ámbito la lucidez de Parra es evidente, busca una tercera vía, pues mantiene su ostracismo, no da entrevistas, y es consciente que su obra es filtrada por un impulso fetichista. Asimismo, para algunos críticos *pro-parrianos* el antipoeta ya habría logrado ocupar el centro del canon nacional, “desplazando” a Neruda. Sólo le quedaría sentarse a la mesa, y para ello emerge la voz de los *Discursos de sobremesa*. En esta coordenada el antipoeta sólo espera los homenajes por el trabajo realizado, idea que el mismo propone en su estilo irónico en el “Discurso del Bío Bío”, texto leído con motivo de su nombramiento de Doctor Honoris Causa en la Universidad de Concepción el año 1996: “Me propongo pasar a la reserva / como el orador más lacónico de la tribu”⁷⁹⁰. En este aspecto destacamos el punto de vista del profesor Mario Rodríguez:

En el período que va del 60 al 90 se enfrentaron dos proyectos poéticos contrarios que combatían con distintos métodos: el del poeta soldado- Neruda y sus compañeros- y el del poeta francotirador- Parra, combatiente irregular, y aislado. El combate poético ha finalizado el año 1996, con el triunfo del francotirador. El triunfo no se ha producido solamente en el campo militar, sino también en el social. En 1962 Parra ocupa una esquina de la mesa, en 1996 está sentado a la cabecera, recibiendo homenajes: “Donde me siento yo/ Está la cabecera de la mesa caramba”. Nos encontramos frente a dos imágenes que dan cuenta de un sentido de la historia de la poesía chilena en los últimos años: la del combate y la del

⁷⁸⁹ Willy Thayer: *El fragmento... op. cit.* pp. 63-64.

⁷⁹⁰ Nicanor Parra: *Nicanor Parra: Obras ... op. cit.* p. 727.

banquete de homenaje. [...] Aunque en rigor es una, ya que en la mesa también se libró una batalla de discursos y proclamas para alcanzar el asiento dominante, la cabecera. En la guerrilla librada en la plaza pública y en el comedor, Parra salió triunfante, a pesar de batirse a “papirotazos” contra la ametralladora del poeta soldado. En este sentido, los discursos de sobremesa revelan que claramente el rival a vencer por parte de Parra fue siempre Neruda. Lo que estaba en disputa era el vocero de la tribu, función jamás alcanzada por Huidobro y menos por de Rokha (Tal vez la Mistral desempeñó en un momento esa función)⁷⁹¹.

Pero quizás el elemento más revelador es la constatación de que el proyecto de Parra no se aleja tanto de la concepción del poeta total encarnado en Neruda, dado que su inquietud es diseñadora un nuevo marco de referencia poética sustentada en una idea colectiva como la noción de la tribu. Para ejemplificar esta idea hemos considerado su último poemario publicado, titulado *Temporal* (2014), texto inédito que habría sido escrito en 1987 y que ha estado perdido por casi veinte años (acierto de Parra y sus editores), en donde se manifiesta un tono antipoético desde un sujeto altamente contradictorio como una especie de *antipoeta-demiurgo* que incorpora la voz de la tribu y su conciencia a través del ejercicio estético de llegar a darle un nuevo significado a la *poesía social*, desde el habla coloquial por medio de la voz concreta. El texto carece de prólogo o de alguna nota de presentación, no obstante, en la contraportada aparece lo paradójico de la publicación, puesto que el propio Parra nos entrega en una especie de comentario exegético del libro en el que manifiesta haber cumplido *el objetivo último* de llegar a ser *el poeta social*. De este modo, el antipoeta se inserta en la llamada *Real- realidad*. Esto es, una obra construida en su totalidad por el habla de la tribu:

Es un poema largo, es un libro. *Temporal* se llama y está todo hecho en lenguaje de la tribu, y con el tema de la tribu... En último término, lo que me interesa a mí es la crítica social. Es una necesidad impostergable en mí; es decir, yo no quiero ser un fotógrafo de las imágenes oníricas, sino que quiero ser la voz de la tribu, y no tan sólo la voz de la tribu sino que la conciencia de la tribu. En este momento estoy casi convencido de que, por fin, se inventó la poesía social... O sea, creo ahora estar trabajando en dos planos, hay superyó social que es responsable del destino de la comunidad, pero también está el lenguaje en que se expresa este personaje. Es el lenguaje de la tribu que no es un lenguaje poético ni es un lenguaje literario sino que así habla la gente. Yo creo que ahí logro unir las dos cosas, que, necesariamente, tiene que unirles alguien alguna vez. La sensación que tengo es que estoy llegando por primera vez, y que vengo de la literatura hacia la realidad, y que por fin estoy en la RR, en la realidad Real⁷⁹².

Se evidencia un tono totalizante, pues ya no hay tanta distancia entre *la voz del pueblo* de

⁷⁹¹ Mario Rodríguez: “Discursos de sobremesa: El francotirador pasa a la reserva (pero nunca se sabe si habla en serio o en broma)” en <http://www.archivochile.com/entrada.html> [8-10-2015]

⁷⁹² Nicanor Parra: *Temporal*, Santiago de Chile, UDP, 2014, Contraportada.

Neruda, y la *conciencia de la tribu* del antipoeta. Parra une las dos realidades (realidad literaria y realidad del habla) en la llamada “Real Realidad”, incluso se manifiesta cierto sentido del llamado mistraliano como misión de servicio, - *tiene que alguien unirlos alguna vez*. En lo estrictamente estético *Temporal* no se diferencia del tono y su estilo antipoético de los años ochenta. Por cierto, estamos en presencia de un *bello binomio insufrible* (Neruda-Parra) de la tradición chilena que estaría agotado como lo señala el poeta Maquieira:

No me puedo quedar atrapado como Parra que se quedó atrapado en la antipoesía... adoro a Parra, pero se quedó atrapado en su propio sistema binominal de poesía y antipoesía. Además de alguna manera los artefactos -que son como haikus, que vienen del Mayo del 68 en París- los degradó en chistes y ahora parecen *souvenirs*. En vez de haber pasado de los artefactos a un aparato complejo, se contentó con eso. Entremedio ha hecho poemas notables, pero en el fondo aumenta su cuerpo de trabajo... su obra ya la tiene hecha y eso lo marcó hace cincuenta años⁷⁹³.

Como defensa de Parra cabe mencionar que siempre se alejó de la idea del poeta institucional, tanto cuanto era un simpatizante más activo de la izquierda⁷⁹⁴, como cuando se produjo un vacío y la Dictadura de alguna manera lo quería llenar con él, como reconoció a una periodista⁷⁹⁵. En el ámbito estético, tanto *los discursos de sobremesa*, como sus trabajos visuales renuevan y oxigenan una obra que ha permanecido vigente durante más de cincuenta años. Pero sin lugar a dudas, Lira fue el primer poeta joven que advirtió fisuras en el discurso antipoético, mostrando sus contradicciones, lo que se manifiesta en un rico diálogo intertextual con el poeta mayor. El *anarkofrancotirador* era consciente de su época y se decantó por la influencia parriana, como muchos de sus compañeros generacionales⁷⁹⁶. En efecto, era muy crítico de la poesía de tono

⁷⁹³ Patricio González: “Diego Maquieira: No me puedo quedar atrapado como Parra que se quedó atrapado en la antipoesía” en *El Mostrador*, periódico en línea (2013). Véase en <http://www.elmostrador.cl/cultura/2013/11/08/diego-maquieira-no-me-puedo-quedar-como-parra-que-se-queda-atrapado-en-su-propio-sistema-binominal-de-poesia-y-antipoesia/> [8-12-2013]

⁷⁹⁴ Macarena Gallo Daniel Hopenhayn en “El factor Neruda” (revista *The Clinic* (2014) XV, 560.) recuerda la incomodidad de Parra sobre la institucionalización de los poetas, poniendo como ejemplo el caso de Neruda: “Parra tuvo diferencias políticas evidentes con la Unidad Popular, pero quienes lo conocieron aseguran que se alejó de ella por otra razón: su eterna competencia con Neruda. Según Floridor Pérez, “lo que a él le molestaba y nunca evitó demostrarlo, es que hubiera un poeta oficial, lo veía como una injusticia precisamente de los que luchaban por la justicia. Alguna vez Nicanor me describió su situación, en el proceso cultural de la UP, como la de un invitado al banquete al que se le ofrece un puesto debajo de la mesa. No lo aceptó nunca, y yo creo que todavía no lo acepta”. Jorge Edwards tiene la misma visión: “Se sentía debajo de la mesa, es verdad, porque Neruda tenía estatua, era el ‘poeta nacional’. (p. 18).

⁷⁹⁵ A.A.: “Parra en Dictadura” en *The Clinic* (2014) XV, 560, p. 18.

⁷⁹⁶ Marcelo Rioseco en *Maquinarias...* (*op. cit.*) enfatiza la influencia de Parra en los neovanguardistas: “No sería exagerado afirmar que la Neovanguardia hizo suya la idea de que “se escribe en contra de Neruda y a favor de Parra”.

utópico y del relato abiertamente comprometido, por el contrario ocupaba el gesto irónico parriano llamándole Papá Parra⁷⁹⁷; así como Neruda era el gigante de Parra, el antipoeta era una especie de Neruda para Lira (aunque como poeta ecléctico sus influencias provenían de múltiples coordenadas).

Para aproximarnos a la lectura lireana de Parra, abordaremos los genes antipoéticos heredados a Lira, y analizaremos la forma en que asume esta influencia y el proceso de distanciamiento de este peso, hasta configurar un estilo personal propio y reconocible por su generación. Para este propósito consideraremos algunos textos antiparrianos, como “78: Panorama poético santiaguino o Los jóvenes tienen la palabra”, y algunos textos inéditos dedicados a Parra, dentro del cual destacamos “Only Henvidia (antipoéticomensaje)”.

En una primera instancia, constatamos un rico diálogo estético con el antipoeta a través del diseño de los poemas, pues cabe recordar que Parra junto a Lihn y Jodorowsky inauguraron el formato de *los collages* en la tradición literaria nacional por medio de la creación de *El Quebrantahuesos*, un diario mural que se presentaba en las vitrinas del restaurante El rincón Naturista, situado en la calle Paseo Ahumada, en la zona céntrica de Santiago. *El Quebrantahuesos* estaba diseñado como un *collage* formado por el montaje de las estructuras periodísticas (titulares, avisos económicos, crónicas) e imágenes de prensa que eran reformuladas de manera lúdica e irreverente⁷⁹⁸. El periódico *La últimas noticias* utilizó una portada para referirse al proyecto experimental de los tres poetas, titulado “Broma periodística hace reír a Santiago”⁷⁹⁹. El mismo Parra se refiere a esta obra como juegos de muchachos surgidos de un diálogo con los surrealistas⁸⁰⁰.

El vate, el poeta vidente, fue suplantado por el antipoeta, aun cuando ambas figuras son inequívocamente autoriales”. (pp. 317-318).

⁷⁹⁷ En el material inédito hemos encontrado el título de un poema para un recital titulado “Papá Parra”.

⁷⁹⁸ Ronald Kay en “Rewriting” (revista *Manuscritos* (1979) I, I.) lleva a cabo el rescate del material *El Quebrantahuesos*, a través de la reedición de algunos *collages* que resistieron el paso del tiempo. El compilador destaca el carácter lúdico y rupturista de esta obra colectiva: “*El Quebrantahuesos* se impone dictatorial, perentoria, y automáticamente: utiliza los procedimientos provocativos de afiches, letreros luminoso, vidrieras, escaparates y vitrinas; de las marcas, de los rótulos, y de los sellos y especialmente, el dinamismo tipográfico de los titulares y de la primera plana de prensa (sobre todo el descaro y la incitación de la su oferta pública, promiscua y sensacionalista)”. (p. 27).

⁷⁹⁹ Información recogida a través de la publicación de la portada en revista *Manuscrito* (*Ibíd.*, p. 3).

⁸⁰⁰ Cedomil Goic en *Los mitos degradados: ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana* (Amsterdam,

De alguna manera, Lira incorpora el género periodístico a su proyecto, a partir de la publicación de sus cartas a la prensa dictatorial, crónicas y contra-reseñas literarias; en cierto sentido se las ingenió para practicar la crítica literaria en un contexto monopólico regido por la cultura autoritaria. El poeta a través de un descarnado proceso evaluativo de la tradición literaria chilena confronta humorísticamente las columnas literarias de Valente y Lafourcade en “Carta al Director de Artes y Letras”, parodia estéticamente la poesía de tono experimental y mesiánico de Zurita en “Súper poeta Zurita”, y “Carta relativamente abierta a Raúl Zurita”. Incluso como poeta-editor preparaba una especie de *revista-collage* centrada en literatura y arte, titulada “El helicóptero publicitario”.

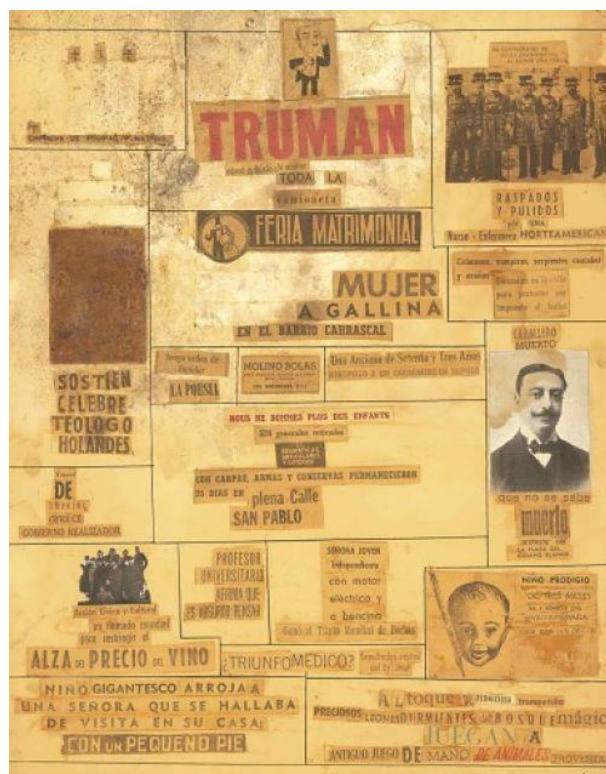


Imagen 50. Un *collega* noticioso de *El Quebratahuesos*, publicado en 1975 por la revista *Manuscritos*.

Cabe mencionar que en muchos de sus textos originales, aparecen dibujos y recortes de fotografías, no obstante, ninguna de sus ediciones ha dado cuenta de esta rica vertiente, salvo la

Atlanta, Ediciones Rodopi, 1992) se refiere al origen de *El Quebrantahuesos* a partir de unas declaraciones de Nicanor Parra: “Sobre el surrealismo debo decir que éste es un amor de toda la vida. Yo practiqué juegos surrealistas cuando muchacho. Por ejemplo, con Enrique Lihn hicimos *El Quebrantahuesos*. A estos juegos se agregarían las llamadas “Tarjetas de Pascua”, “el cadáver vulgar”, que imita el cadáver exquisito de los surrealistas, y por último el artefacto, el ready made, el objeto y el poema hallados, en imágenes y gestos de Ernst y Duchamp, a quien ha rendido recientemente un homenaje, y los “papier collés” del primer momento surrealista se arriman jugosamente”. (p. 110).

inclusión de dos fotos de su DNI en el poema “Curriculum vitae” de *Declaración Jurada* (2006) situación que a nuestro parecer resulta insuficiente. La importancia que le otorgaba Lira al diseño, y a sus *collages* la constatamos en el material inédito al que hemos tenido acceso y donde hemos encontrado sobres repletos de recortes de diarios, fotografías de escritores chilenos, de la Enciclopedia Larousse (traída por su abuelo de Francia), notas alusivas a la literatura, la botánica y la religión entre otros temas, recortes que permanecían disponibles para la construcción de sus *collages*. Por todo lo anterior, consideramos que existe una deuda en el diseño de sus libros publicados que no permiten captar la real dimensión de su propuesta experimental.

En otro orden de ideas, Lira es consciente de que a pesar de cierto ostracismo de Parra en los primeros años de la Dictadura le está asignado el título poeta nacional. De cierta forma el silencio de Parra podría obedecer a una búsqueda de renovación de su propio paradigma antipoético, aunque también existe un alejamiento del poeta comprometido políticamente, produciendo algunas tensiones en el medio literario. Antonio de la Fuente nos advierte que su amigo manejaba a la perfección el tono antipoético aunque no tenía la intención de transformarse en una copia, dado que pretendía desarrollar sus propias inquietudes: “Lira conocía la obra de Parra al dedillo y la tenía en gran estima, tanto así que nunca procuró imitarla”⁸⁰¹. El joven poeta no hablaba por *la tribu* sino que de algún modo, era parte de la tribu, tomaba su habla del argot, esa jerga presente en el uso coloquial de las calles en Chile. Lira como un alumno de Parra aprendió bien la lección, y extremó los límites de su maestro dado que incorporó palabrotas, *coa* (lenguaje carcelario) código incomprensible para un hablante español que no sea chileno. Lihn se refiere a estas cualidades como el origen de su proyecto: “La poesía de Lira deriva de la censura y es el argot de una promoción o de un grupo generacional, que en no poca medida prolonga el trabajo antipoético y otros, pero en un contexto socio-histórico y político, que convalida la poesía del absurdo y ennegrece aún más el humor negro”⁸⁰². Si somos precisos, tampoco Lira era de aquella tribu del mercado callejero chileno, pues provenía de una familia de clase media, y el habla popular de la antipoesía surge en

⁸⁰¹ Antonio de La Fuente: “Rodrigo Lira...” *loc. cit.* s/n

⁸⁰² Rodrigo Lira: *Proyecto de...* *op. cit.* p. 12.

los pequeños mercadillos (donde se venden frutas y verduras hasta herramientas para el jardín) y en la tradición oral popular de los refranes y las formas coloquiales chilenas. A estas conclusiones llega el antipoeta a través de la búsqueda de un nuevo marco de referencia estética descubierto en la poesía popular medieval como lo declara en el documental titulado *Cachureos* (1981)⁸⁰³.

Ahora bien, el carácter evaluativo de la antipoesía y de toda la tradición lírica es confrontado a través de un poema alucinante, titulado “78: Panorama poético santiaguino o Los jóvenes tienen la palabra (Crónica de época)”. En esta coordenada aparece el poeta-cronista erigido como voz de la tribu de jóvenes poetas del Santiago marginal. El texto tiene como epígrafe el poema “La montaña rusa” (*Versos de Salón*, 1962), uno de los más emblemáticos poemas de Parra, una suerte de declaración de principios de la antipoesía. No obstante, llama la atención la ausencia de un epígrafe y una imagen de una montaña rusa en las ediciones que se han publicado hasta la fecha. Esta información la encontramos en el original disponible en la Biblioteca Nacional, cuyo contenido alude a una cita de Valente en que trata despectivamente a la nueva generación de jóvenes poetas, y a una fotografía que parodia el poema recién citado de Parra, ambos datos son pertinentes para

⁸⁰³ Nicanor Parra en *Cachureos: Apuntes sobre Nicanor Parra* (documental dirigido por Guillermo Cahn en el año 1981) ofrece una aproximación al origen de la antipoesía, así como, muestra algunos poemas que renuevan su producción de la década del setenta: “Bueno, a la pregunta de la antipoesía hay que contestar, me parece a mí, situándose más o menos en el año treinta y tantos 36-37-38. Lo que ocurría en ese tiempo en la poesía chilena y en la poesía hispanoamericana y también en la europea. Eran los días en que el modernismo *rubendariano* estaba de baja y de alta, venían los valores del surrealismo y del creacionismo de Vicente Huidobro. ¿Qué se hace en este momento? El modernismo parece que ya no corresponde a las exigencias de este momento, y por otra parte, el surrealismo no ha realizado su programa, es decir, el surrealismo no fue el psicoanálisis del logos, o el psicoanálisis freudiano, sino fue psicoanálisis que operó, me parece a mí, en el plano exclusivo de las palabras. De manera lo que se hizo fue una retórica, una nueva retórica. De aquí entonces, que haya que introducir un nuevo marco de referencia con el objeto de no perderse y de no desaparecer en la nada. Yo me di cuenta que había que buscar alguna salida y esta salida no la encontraba desde luego en proposiciones filosófico-literarias del momento, ni tampoco retrocediendo un poco en las fronteras del siglo XX. [...] Me pareció que todo venía mal desde el Renacimiento, la poesía y la literatura que venía haciéndose desde ese momento, se podría clasificar de cuello y corbata, de poesía cortesana, y me di cuenta que retrocediendo un poco más llegaba a la poesía medieval, y aquí había algo importante. En el medioevo había algo que me llamaba la atención y que me satisfacía, que era una poesía de feria, una poesía inmediata, directa, digámoslo inmediatamente, una poesía popular. Una poesía popular que parece que estaba operando dentro de un ámbito protoplasmático plausible, entonces yo me quedé pegado como mosca en la miel en este protoplasma medieval. Me puse a escarbar aquí, y rápidamente me di cuenta de que este producto, de que este *plancton* existía no sólo en la Edad Media sino sólo a un metro de mi propia nariz, y vi naturalmente, de una manera ingenua dirán ustedes, pero eso fue lo que ocurrió que nuestro mundo cultural está constituido por dos líneas de acción o por dos líneas de fuerza, lo que se llama la cultura propiamente tal que en último término viene a ser la cultura académica, la cultura oficial, y por otra parte una subcultura que en realidad es la cultura propiamente tal, la gran cultura que es la cultura popular, la poesía popular, la vida popular en último término que apareció ante mis ojos en ese momento como una vida más auténtica. [...] Descubrí, entonces, este nuevo marco de referencia, esta fuente de energía espiritual y creo que nunca abandoné, nunca olvidé en mi formación poética, nunca me separé totalmente. Desde luego, me pareció que había un problema lingüístico, un problema de lenguaje que estaba resuelto en la poesía popular. El poeta no habla en un lenguaje de su propiedad, un idioma o una jerga sino que habla en lenguaje de la tribu”. Véase en <https://vimeo.com/46318570> [8-09-2010]

Llevar a cabo un análisis más exhaustivo :

“Sarpullidos en letra impresa: compila pilatos” “Realmente la calidad de los escritores jóvenes (de veintitantos) es mínima. Por esa edad hay gente que no sabe escribir. No tienen talento... Hay que decir que todo es malo. Valores jóvenes no se divisa ninguno. No existen”. J. M. Ibañez Langlois (Ignacio Valente), crítico literario de El Mercurio, en respuesta a una pregunta del propio periódico (26/8) acerca de la existencia de valores jóvenes en la literatura nacional... “En composición, no hay nadie que cumpla los requisitos básicos”⁸⁰⁴.

Esta información nos abre otra clave en el texto, pues Lira no sólo se confronta a la tradición lírica sino también a la crítica literaria y por ende, a los medios de producción participantes en la circulación y difusión de una obra. Sin embargo, no sólo este epígrafe es omitido, dado que en la versión original aparece un recorte de un aviso publicitario de una película de suspenso titulada “Horror en la montaña rusa”, parodia evidente al texto de Parra. En este sentido si bien hay una crítica al canon en su totalidad, existe una mención especial al antipoeta como uno de los autores vivos más influyentes de la tradición chilena. La importancia que le otorga Lira a este epígrafe queda demostrada en las notas a pie de página dedicadas a Parra, puesto que, añade el nombre de la película *Terror en la montaña rusa* al título del poema: “(Terror en la montaña rusa): Panorama poético Santiaguino 78 o Los Jóvenes tienen la Palabra”⁸⁰⁵.

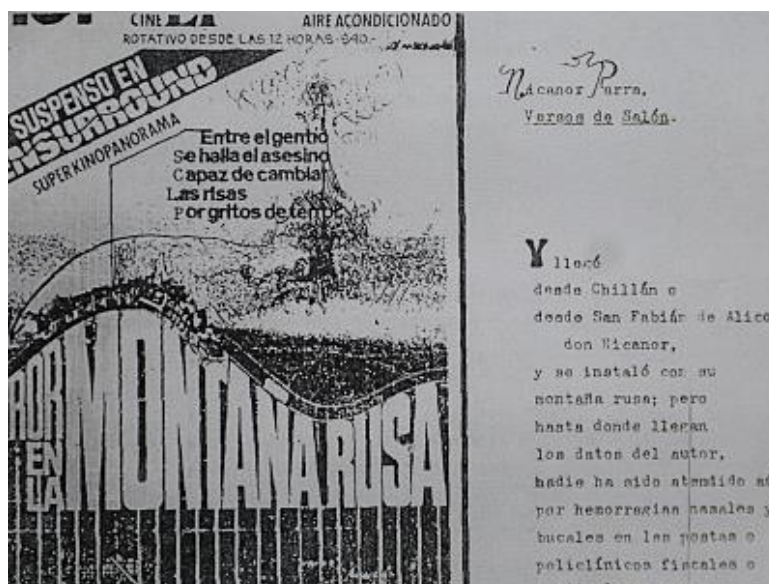


Imagen 51. Versión original de “78: Panorama poético santiaguino o Los jóvenes tienen la palabra (Crónica de época)”, que incluye el poster de la película *Terror en la montaña rusa* (1977)

⁸⁰⁴ Edición original del poema “78: Panorama poético santiaguino o Los jóvenes tienen la palabra” disponible en la página de memoria chilena. Véase en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-72712.html> [8-10-2009]

⁸⁰⁵ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 113.

Lihn está muy cerca de su parodiador, y se refiere a la forma de citar a Lira desde un ámbito personal: “El procedimiento de parafrasear una cita, haciéndola explotar por reducción al absurdo se aplica, algunas veces, quizá demasiadas, a la inanidad de líneas circunstanciales de reseñas prescindibles. El parafraseador o el citante queda atrapado en la minúscula circunstancia de la comunicación. Lira reaccionaba ante cualquier cosa que se dijera o no dijera de él”⁸⁰⁶. Si bien, constatamos a nivel estilístico el uso recargado de reseñas, creemos que obedece de manera consciente a la condición de pastiche del texto lireano. Asumimos que en poemas como el que estamos abordando, la cita expresa una voluntad rupturista que implica un ejercicio de violencia discursiva, cuyo propósito final es la puesta en duda del significado del texto citado. Esta idea se aproxima a los planteamientos del profesor Thayer: “El poder, la violencia de la acción de citar, reside en la destrucción del autoritarismo que se le atribuye a los enunciados por el hecho de estar monumentalizados, inmovilizados, en un contexto de uso. En la interrupción suplementaria en que se dan cita una constelación de elementos, en ese punto ergonómico de encuentro y choque constelado que es la cita, estalla la imagen dialéctica”⁸⁰⁷.

El poema-crónica posee una extensión de nueve páginas, por lo cual sólo consideraremos el diálogo llevado a cabo por Lira con la institución de la tradición literaria nacional siendo su blanco particular el antipoeta. Por eso en el epígrafe aparece “La montaña rusa” uno de los poemas símbolos del programa antipoético, y destacamos el hecho que está integrado al experimento de Lira como si fuera su diseño:

Durante medio siglo
La poesía fue
El paraíso del tonto solemne.
Hasta que vine yo
Y me instalé con mi montaña rusa.

Suban, si les parece.
Claro que yo no respondo si bajan
Echando sangre por boca y narices

Nicanor Parra,

⁸⁰⁶ *Ibíd.* p. 12.

⁸⁰⁷ Willy Thayer: *El fragmento... op. cit.* p. 29.

Lira incorpora uno de los poemas más desacralizantes de la poesía *parriana*, texto que en su época fue leído como un ataque directo a los poetas chilenos dominantes del mapa literario durante la primera mitad del siglo pasado (Neruda, Huidobro y Rocka)⁸⁰⁹. De alguna manera, tras la cita Lira establece una evaluación de la instalación de la montaña antipoética en la tradición chilena, y su ubicación en “el paraíso del tonto solemne”, pero al mismo tiempo, su maquinaria lúdica indaga en una zona incómoda, pues pone a prueba la vigencia de los discursos parodiados por Parra, y a través de una caricatura sitúa en entredicho la influencia parriana, para lo cual se sirve de la experiencia antipoética propuesta por Parra de subir en su montaña rusa y constatar los efectos :

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 escalar⁸¹⁰.

En el inicio del texto utiliza el “don” como marca textual paródica, dado que el significado primario establece respeto por su interlocutor, por el contrario en los versos siguientes se evidencia que este primer acercamiento era sólo una estrategia, pues el tono satírico es la matriz del poema. Luego la maquinaria lireana se centra en los datos bio-bibliográficos del autor, y la influencia de los antipoemas en la tradición nacional. Para el profesor Carrasco la utilización de método evaluativo de Lira es la prueba irrefutable de la influencia de Parra en su proyecto porque la cita implicaría su adherencia al sistema antipoético, ejemplificado a través del uso de las cualidades desacralizadoras

⁸⁰⁸ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 105.

⁸⁰⁹ Con respecto la irrupción de la antipoesía dentro de la historia de la literatura nacional e hispanoamericana existe abundante material bibliográfico. Destacamos el trabajo teórico de Federico Shopf, René Costa, Iván Carrasco, Leónidas Morales, Ignacio Valente, Cedomil Goic y Niall Binns, entre otros.

⁸¹⁰ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 105.

de Parra en *Poemas y Antipoemas*. En este caso, la maquinaria antipoética es reciclada contra su creador: “El procedimiento ocupado por Lira para desmitificar el carácter transgresor de los antipoemas es negarlo todo, es la interpretación literal de los textos de Parra y su comparación con los hechos del extratexto, para demostrar su inutilidad y su falsedad, por supuesto de modo caricaturesco, por lo tanto, también de modo ambiguo, y por ello antipoético⁸¹¹”. Sin embargo, sostenemos que el ataque a los padres de la literatura nacional dentro de la inquietud del proyecto lireano va más allá de la tensión de las influencias, dado que se manifiesta un ejercicio crítico de la ejercitación del canon, comprobándose una función evaluadora de la institución literaria como sistema, esto es, un proceso de recepción estética que está en suspenso por el Golpe, porque ha sido intervenido el sistema académico que tenían una tradición de otorgar cobertura a los proyectos literarios (caso Mistral, Neruda, Rojas, Parra, Hann, entre otras figuras). Lira reclama el vacío representacional del Olimpo, puesto que no tendría razón de ser en un horizonte contextual donde la censura y la autocensura eran formas de sobrevivencia, y en donde la obra de Parra, uno de sus escritores predilectos, circulaba como un “tonto poeta aristócrata”. En esta coordenada del análisis cobra sentido la reflexión del profesor Rioseco sobre este poema: “En los setentas y en los ochentas la Antipoesía se transformó en un poderoso referente para la “nueva poesía chilena”. Lira establece este referente para descalificar la revolución antipoética y decir lo que en verdad pasaba en esa época”⁸¹².

De alguna manera, Lira cuando ve a Parra reseñado por Valente en *El Mercurio*, el diario institucional de Pinochet, y el antipoeta guarda silencio, su padre evidenciaba las contradicciones propias de la época y de su proyecto antipoético. En este aspecto, estamos en presencia de una crítica “moral” y propia de un “adolescente”, esquema aplicado también a los ataques del canonizado Zurita. Lira justifica su crítica, y como conocedor de la obra parriana, enumera una lista de sus libros, y como estos estarían asociados al poder de los medios dictatoriales al ser recepcionados por *El Mercurio*. Para *el anarkofrancotirador* cualquier proyecto literario,

⁸¹¹ Iván Carrasco: “Antipoemas de la...” *loc. cit.* p. 8.

⁸¹² Marcelo Rioseco: *Maquinarias...* *op. cit.* pp. 145-146.

incluyendo los de objetivos rupturistas como el de Parra estarían bajo sospecha y obsoletos:

Y a pesar
de lo prominente de la montaña
rusa de canciones rusas,
a pesar de la obra gruesa de la montaña
rusa, y demás artefactos
que se fueron levantados
cual antenas de caracoles
entre las montañas:
las de la cordillera de los Andes
que se striptisean el smog cuando llueve
y las de la Costa, que sobreviven aún
a pesar de la erosión, los incendios
y los “muertas” del antivático bardo, y
a pesar de la exhumación del dispositivo
Quebrantahuesos (1) y la del cadáver exquisito
del pobre cristo de Elqui (2) o de las noticias
que han llegado desde Washington D.C (*di ci*)
y a pesar del cachureo manuscrito salido de
cierta parte (3) impreso a toda tinta y
artística y conceptualmente diagramado por
una de las hijas del anti vate, cachureo en el cual
venían también noticias llegadas desde
ninguna parte (4), tradúzcase ahoraquí (5),
La pobre poesía sigue siendo
El paraíso del tonto solemne;
“los poetas bajaron del Olimpo”
y se desbarrancaron
hasta que los cuerpos
de socorros los atajaron
en algún suplemento dominical de EL MERCURIO⁸¹³.

(1) Quebrantahuesos Diario Mural con la participación editorial de N.P. et altri (I. Oyarzún, e, Lihn, a. Jodrowsky..) que funcionó en el restaurante “El Naturista” durante alguno de los años cincuenta, cuyo recurso fundamental era el collager (del verbo francés coller) titulares y subtítulos – por los años transcurridos y el poco cuidado en su almacenamiento- fueron publicados sub – especie de reducciones fotográficas en l revista-libro o revista gorda de número único intitulada “Manuscrito”, publicada por el departamento de Estudios Humanísticos de la facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile en 1975 o 76.

(2) Cristo de Elqui En versión actualizada en Sermones y Prédicas del susodicho, estética, editadas por el departamento mencionado y – posteriormente – por David Turkeltaub en el sello “Ganymedes”, con una no muy buena segunda parte (Nuevos S. y P. del C. de E.)

(3) La sección dedicada a N.P., en la (el) mencionado (a) revista libro, se titula “ Cachureo”, Salió a) de algunos cajones y/o carpetas y/o “cartapacios” de N.P. y b) de la prensa offset del departamento ese.

(4) La mencionada sección llevaba el título alternativo News from Nowhere

(en inglés). El comienzo del título ofrece problemas mayores para su versión al castellano: “ noticias desde...” en cuanto a la

⁸¹³ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 105.

última palabra la cosa cambia: cambia si es una palabra: nowhere (no where), traducible como “dónde”, o si son dos: now-here (ahora-aquí: hic et nuc). Dada esta última posibilidad, consultar en la novela “la isla”, de A. Huxley, la función de los pájaros parlantes, y además, la obra del psicoterapeuta vienés-californiano Fritz Perls. (5) Cf. la nota anterior⁸¹⁴.

La maquinaria de Lira pone en evidencia las carencias del proyecto parriano y sus esfuerzos antipoéticos de transformación del Olimpo del canon chileno inserto en el panorama poético del Santiago de Chile de 1978 habitado por Lira y su generación. De alguna manera, tanto “el paraíso del tonto solemne” como cualquier ataque de algún francotirador antipoético es atrapado por una especie de agujero negro cuyo centro gravitatorio es la *desolación*. El joven poeta muestra un profundo conocimiento de la obra de Parra, y como si fuera un crítico literario va desmenuzando a través de su metodología desolada el universo antipoético desde *Poemas* y *Antipoemas*, pasando por las nuevas publicaciones, que coinciden con la etapa de renovación de la antipoesía. La maquinaria de Lira tiene como voluntad mostrar la inutilidad de cualquier proyecto lírico, de este modo va parodiando por ejemplo el impulso vanguardista en la reedición de *El Quebrantahuesos* (1975), o la postura del arte conceptual propuesta en la época del grupo CADA. También establece una crítica a la condición de fetiche de la obra de arte: “A pesar de la exhumación del dispositivo *Quebrantahuesos* impreso a toda tinta y artística y conceptualmente diagramado por una de las hijas del “anti vate”. Tampoco queda fuera de su crítica la nueva propuesta parriana materializada en *Sermones del Cristo de Elqui* (1977), y las técnicas surrealistas más conocidas: “la del cadáver exquisito del pobre cristo de Elqui”⁸¹⁵. En su maquinaria paródica, también revive una situación incómoda en la vida de Parra, la llamada escena del té⁸¹⁶ con la esposa de Nixon en la Casa Blanca,

⁸¹⁴ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 105.

⁸¹⁵ *Ibid.* p. 113.

⁸¹⁶ En 1970 Nicanor Parra asistió a un Encuentro Internacional de poesía en Washington, y en un acto en la Casa Blanca la esposa de Nixon ofrece una taza de té a los invitados, dado el contexto de la Guerra de Vietnam, el encuentro no fue bien recibido por la izquierda internacional. Fue una situación incómoda para el antipoeta, que expuso su desazón por la decisión de Cuba de anular su visita a la isla, hecho que marcó el inicio de su distanciamiento con la izquierda partidista. Véase su reacción en “En la casa Blanca: las razones de Nicanor” (revista *Ercilla* (1970) XXXVII, 1.825.) Pasé por todos los estados de ánimo imaginables: de la ira a poco menos que las lágrimas. Pensé que la condenación del Habana había sido sin proceso previo en este mundo no vale la pena vivir con razón Violeta tomó el camino más corto. Me resisto a que me cuelgen el sambenito de derecha o izquierda. Me considero ideológicamente más cerca de las panteras negras y de los hippies que de los revolucionarios clásicos marxistas y leninistas. Me volaron un ala. Ahora soy un isla bloqueada por Cuba. Si fuera justo Fidel debería creer en mí tal como yo creo en él. La Historia me absolverá”. (p. 169).

hecho que fue leído por la izquierda como una traición y que le trajo como consecuencia su desvinculación con la academia cubana, la cual suspendió su participación como jurado en el Concurso Casa de las Américas, y el ataque furibundo de los medios escritos de izquierda en Chile⁸¹⁷.

En otro ángulo del análisis, la maquinaria deconstructiva se manifiesta a través de las expresiones en desuso contrarias al espíritu progresista del antipoeta como “*el anti vate, o bardo*”. Pero quizás el horror como matriz del texto se evidencia en la paradoja encarnada en Parra, pues la obra del más agudo iconoclasta de la historia de la literatura nacional queda atrapada en el Suplemento de *El Mercurio*. En este aspecto Lira deja en evidencia la falta de respuesta de Parra a la recepción de su obra, desatando una contradicción, pues el principal rupturista que habitaba Chile no contraatacaba al sacerdote Valente, el más conservador de los críticos y un fuerte defensor de la Dictadura. En el lenguaje de las influencias, se podría decir que la mirada de Lira es la del adolescente ingenuo que descubre a su padre teniendo negocios con el enemigo. Esta actitud crítica hacia Parra y su relación con la prensa dictatorial a través de Valente la encontramos en un texto inédito titulado “Crucesita de la suerte”, en el cual realiza un juego simbólico con el peso de la cruz cristiana que debe cargar el antipoeta por estas relaciones sospechosas, para lo cual Lira se apropia de ciertas marcas propias del ámbito religioso:

Crucesita de la suerte

para papá

Papa Parra

un día) A este paso más bien tarde

Que temprano caeré muerto

De la risa a los pies

De la cruz al final (estamos hablando a poto pela, o)

La cruz es el Premio

Nacional por ahora la cruz es

El padre Valente, curavanbum! (mi estudio del taoísmo

me han si o realmente

provechoso)⁸¹⁸

⁸¹⁷ Véase los siguientes artículos: de Germán Gamonal “Parra se equivocó de casa” en *Punto Final* (1970) V, 105, p. 24; del Editor de *Pec* que usaba el seudónimo “M”: “Nicanor Parra busca perdón” en *Pec* (1970) III, 356, p. 20; y M: “Después del té con Mrs. Nixon” en *Pec* (1970) III, 356, p. 20.

⁸¹⁸ Material inédito no publicado que está disponible en la Sala de Archivos de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile.

Otro elemento del diálogo intertextual con Parra se manifiesta en la reconversión de los *Artefactos*, especialmente aquellos textos cuya filiación se sostienen en el habla coloquial, y en el carácter de los refranes del mundo popular, al más puro estilo de un Sancho Panza chileno. Leónidas Morales, uno de los estudiosos de la obra parriana, describe la importancia renovadora de los *Artefactos*:

Los artefactos representan la tercera etapa en la evolución de la poesía de Parra, la que sigue a los “antipoemas”. Normalmente son estructuras muy breves, formadas incluso hasta por un solo verso. Su contenido temático recoge como diría Parra, todas las rayas del espectro [...] Parra los ha definido como estructuras lingüísticas primarias y autosuficientes que el poeta descubre en el lenguaje hablado, el único que conserva aún frescura⁸¹⁹.

Cabe recordar que de acuerdo con el mismo Parra los *Artefactos* representan una renovación dentro de su proyecto antipoético⁸²⁰. Dentro del material inédito existe un texto titulado “Only Henvidia” en el que aparece el peso de la influencia parriana en la búsqueda estética de Lira. En este caso el joven poeta hace una relectura, aparentemente, objetiva de los *Artefactos*. El título está tachado, y como subtítulo aparece “(antipoéticomensaje)”. El texto está fechado en el 1976, y forma parte de un cuaderno titulado *Buelos Barios: Boludas Boludeces*:

Nica nor Parra
neither su segundo apellido
Sea el que se sea si es que
lo tiene, como *El Mercurio*, Dice que el infierno
miente.

es un zapato de charol. Es en un zapato chino. Hay que merecérselo.
Por otra parte
pocos son los aforismos chilenos
jamás he oído afirmar que todas
las colorinas tengan pecas. Tampoco
es cierto: no debe confundirse a la
mayoría con el total. Además,
Si se trataba de botarse a original
podría haber dejado escrita una constancia
y así, más alto nivel del ingenio supuestamente
de los ingleses de sud américa, que
algunas colorinas tienen picos, en
todo caso, no todas, entre ellas. [...]
Por último,
es falso que el automóvil
sea una silla de rueda:

⁸¹⁹ Leónidas Morales: *La poesía de Nicanor... op. cit.* pp. 40-42.

⁸²⁰ Juan Andrés Piña: *Conversaciones con la... op. cit.* p. 40.

es un símbolo fálico⁸²¹.

En el título se evidencia la tensión del hijo con el peso de la influencia de su padre, por eso, se manifiesta un ataque personal a la figura de Parra al bautizarle con un segundo apellido en inglés cuyo significado es *ninguno*. Asimismo, en el texto se vislumbra la búsqueda de un estilo, pues cabe recordar que es la época en que Lira estaba en proceso de indagación de su propio proyecto escritural. Llama la atención que estamos frente a textos de menor extensión, donde aún no se ve esa pulsión dramática propia de los neovanguardistas, pero su tono antilírico ya era parte consustancial de su obra. En cuanto a la estructura, podríamos establecer que es un *poema-collage* construido por la relectura crítica de tres versos dispersos en el universo antipoético de *Obra Gruesa* (1969). En la parte XVI subtitulada “Aforismos chilenos” del poema “Cartas del poeta que duerme en una silla”: “Todas las colorinas tienen pecas o sólo para mayores de cien años”⁸²², y “El automóvil es una silla de ruedas”⁸²³, y en el *artefacto*: “La realidad no cabe en un zapato chino menos aún en un bototo ruso”⁸²⁴. Lira deja de lado los *Artefactos* más explícitamente políticos, y refuta la originalidad del antipoeta en cuanto a la ausencia de chilenismos, dado que la idea del *zapato chino* no es lo suficientemente empleada en el habla coloquial chilena como la del zapato de charol propuesta por él. Asimismo, le reclama la falta del uso soez de la jerga popular de la tribu en el caso de las colorinas: “Si se trataba de botarse a original podría haber dejado escrita una constancia y así, más alto nivel del ingenio supuestamente de los ingleses de sud américa, que algunas colorinas tienen pico”⁸²⁵. El pico dentro de la jerga chilena hace referencia al aparato reproductor masculino. En este pliegue, destacamos que Oscar Gacitúa posee un material inédito del poeta titulado *Pico pal que lee*. La relectura de los *Artefactos* de Parra, implicó la creación de sus propios micro-textos explosivos, a los que denominó *Boludas boludeces*:

No te metas

⁸²¹ Rodrigo Lira: “Only envidia: (antipoéticomensaje)” (material inédito), p. 1.

⁸²² Nicanor Parra: *Obra... op. cit.* p. 228.

⁸²³ Al parecer este aforismo ocupa un lugar especial para Parra, pues aparece tres veces en diferentes poemas de *Obra Gruesa*: “Frasas sueltas” (*ibíd.* p. 168); “Ideas Sueltas” (*ibíd.* p. 181) y en “Cartas del poeta que duerme en una silla” (*ibíd.* p. 228).

⁸²⁴ Nicanor Parra: *Nicanor Parra: Obras Completas & algo más, Volumen I... op. cit.* p. 529.

⁸²⁵ Rodrigo Lira: “Only envidia... op. cit.” p. 1.

excepto dentro de tu legítima esposa
por donde mejor te parezca
Nunca digas
“de ese vicio, no probaré”

De que me sirve llorar
sobre tus senos, madre
si tienes la leche
cortada⁸²⁶.

Agarra la moto, aprovecha
ahora, que el motor aún
está caliente
(acaba antes
de aterrizar)⁸²⁷.

Asimismo, en su relectura de Parra constatamos algunos experimentos propios de un texto esquizofrénico, materializado en la mezcla de algunos refranes populares, y su visión ecológica:

A otro perro con ese hueso
a otra gallina con ese hueso

Con ceño fruncido
Agua que no has de beber
deja que la contaminen.

Tanto/ val cántaro/ al agua /pato.
Tanto
val cántaro
al agua
pato.

¿De qué sirve
llorar, si
al final
se rompe?
de qué sirve llorar
Sobre el agua contaminada⁸²⁸

En otro de sus fragmentos ataca a la religión como institución mercantil a partir de la simbiosis de una declaración de Jesús sobre el origen de la Iglesia, aparecida en uno de los Evangelios con el dicho popular chileno: “hacer perro muerto”⁸²⁹. Esta expresión significa escaparse de un restaurante sin pagar la factura”:

⁸²⁶ *Ibíd*, p. 2.

⁸²⁷ *Ibíd*, p. 2.

⁸²⁸ *Ibíd*, p. 2.

⁸²⁹ Véase en <http://www.apocatastasis.com/chilenismos-diccionario.php#h> [19-10-2015]

Sobre este perro muerto
edificaré mis catedrales
El que más haga pecado
que acarre la primera
 piedra sobre
estas arenas doradas
edificaré mi hotel de cinco estrellas⁸³⁰.

Se constata la presencia temprana en su obra de una inquietud metafísica. Para el sujeto liramático la iglesia se ha transformado en un hotel de cinco estrellas. En esta coordenada temática, destacamos la alusión de la muerte en su *artefacto-boludez* “Voluntad de vivir”, cuya idea principal es una cuestión tan cotidiana como la experiencia del aburrimiento. Quizás el artefacto más logrado sea “Boludez N° 33”, dada la síntesis y la onda expansiva que genera su contenido semántico de corte religioso, texto que puede ser leído como un alarido de la esposa de un Job postmoderno:

Voluntad de vivir

Puede que mañana
estés muerto.
Moriré, sí,
pero por ahora
me da
la
ta.

Boludez N°33

Que la bola siga rodando
hágase su tonta voluntad⁸³¹

La inclinación de Lira al diseño es conocida, por lo que encontramos algunos dibujos que no se diferencian de las postales usadas por Parra en sus *Artefactos*. Hay que precisar que esta vertiente inédita del poeta corresponde a lo que podríamos decir la fase de búsqueda de su propio estilo antipoético, previa a su etapa de mayor producción y visibilización (1977-1981). Dentro de este universo no publicado destacamos una de sus boludeces que tiene que ver con la censura, y que es presentada como un aviso del tipo de los bandos militares que ya hemos presentado en capítulos anteriores:

⁸³⁰ Rodrigo Lira: “Fragmentos... *op. cit.* p. 2.

⁸³¹ Rodrigo Lira: “Boludez N° 33” (material inédito), p. 1.

Atención
a partir de este instante
cualquier cosa que UD
piense diga o haga
PODRÁ SER UTILIZADA EN SU CONTRA
- Este es el último aviso-

¡No! ¡No! ¡No! ¡No! ¡No! ¡No! ¡No!
¡Yes! ¡Yes! ¡Yes! ¡Yes!⁸³²

La fuerza explosiva en influencia de los *Artefactos* no sólo se manifiesta en estos poemas cortos, pues el pulso dramático emerge en los extensos poemas de Lira. Si los artefactos son diminutas bombas del lenguaje coloquial, el poeta los instala dentro del texto como si fuera un edificio que va detonando en sus lecturas que muestran el carácter teatral de su obra.

Otra coordenada en común entre Parra y Lira es la vertiente ecológica de sus proyectos. En el caso de Parra se manifiesta la herencia de un mundo en el que los poetas eran voces con ciertos compromisos sociales como intelectuales. Es por ello, que en este pliegue el discurso ecológico de Parra entra en dialéctica con los grandes relatos ideológicos. En este sentido funcionaría como un relato de tintes utópicos⁸³³, en donde el antipoeta adquirió una voluntad política alejada de su pasividad en los primeros años de Dictadura. De este modo, su proyecto *ecopoético* se transformó en una tercera posibilidad que actúa como sustituto o vía de escape de su tibia posición política, pues desde su perspectiva habría que superar el relato marxista y el relato capitalista:

Ni socialista ni capitalista sino todo lo contrario: ecologista

Como su nombre lo indica
El Capitalismo está condenado
a la pena capital:
crímenes ecológicos imperdonables
y el socialismo burrocrático

⁸³² Rodrigo Lira: "Poema y dibujo en hoja suelta" (material inédito), p. 1. Véase en el Anexo.

⁸³³ Niall Binns en *Nicanor Parra o El arte de la demolición* (Valparaíso, Editorial U.V. de la Universidad de Valparaíso, 2014), en el apartado "Contra la polarización: Ni socialista ni capitalista sino todo lo contrario" sitúa el discurso ecológico de Parra como una forma renovada de antipoesía, y como superación del binomio insufrible de la guerra fría: "Desde comienzos de los años sesenta Parra empezó a distanciarse de los grandes polos políticos e ideológicos de la Guerra Fría. En "Acta de independencia", un poema de 1963, un hablante al menos parcialmente autobiográfico (tiene la edad del autor) se declara "país independiente" en abierta rebelión con la Iglesia Católica y el Comité Central. La renuncia de Parra a definirse ideológicamente en su poesía (y también en su vida) provocó reacciones furibundas en Chile, sobre todo después de *eslógenes* provocadores pero tal vez previsores de *Artefactos* (1972), que proponía alianzas inverosímiles como "Cuba sí / Yanquis también" y "La izquierda y la derecha unida jamás serán vencidas". Parra terminó políticamente aislado, primero bajo la Unidad Popular, y más tarde bajo la dictadura pinochetista, pero esta vocación de disidente, y el terco distanciamiento respecto a los extremos políticos se convertirán después en el fundamento de su pensamiento ecológico". (p. 167).

no lo hace nada de peor tampoco

Capitalismo
contaminación del hombre por el hombre
Socialismo burrocrático
todo lo contrario⁸³⁴.

En efecto, en lo político hubo ciertas tensiones, y por su situación durante la Dictadura, por lo cual en más de alguna oportunidad tuvo que explicar su posición en contra del Régimen⁸³⁵. Su proyecto ecológico ocupó el lugar de su relato en términos políticos, convirtiéndose en una especie de predicador, a tal punto que se le reconoce como uno de los precursores de los ecologistas en Chile. Como anécdota en el año 2014 se transformó en el primer ciudadano ilustre del País de los Glaciares⁸³⁶. En los ochenta en su más punzante estilo deconstructor realizó un fuerte discurso de carácter político en el Instituto Chileno-Francés en el contexto de unas Jornadas Surrealistas. Se refirió a la hipocresía de los países desarrollados en la venta de armas y el daño ecológico que pudieran causar: “NO al pragmatismo norteamericano, NO al formalismo nuclear ruso, y NO también, caramba, al surrealismo nuclear francés. NO NO NO NO NO NO NO”⁸³⁷.

En el caso de Lira su vertiente ecológica posee una conexión más vitalista con la tierra, surgida a partir de su contacto con la *New Age*, y con grupos de *hippies* chilenos. Lira no asume el peso de asignarse la responsabilidad de establecer un discurso o tercera vía como sustituto del relato insufrible proveniente del juego dialéctico de la guerra fría. En su caso la ecología ocupa el lugar de un sujeto social consciente de su entorno, pues el poeta era un amante de la botánica, y como

⁸³⁴ Nicanor Parra: *Nicanor Parra: Obras Completas & algo †, Volumen II... op. cit.* pp. 175-176.

⁸³⁵ Samuel Silva en “Parra en libre plática” (Entrevista) (*La Bicicleta* (1980) III, 6.) muestra la defensa de Parra frente a los ataques que le reclaman una posición política más comprometida: “Soy de abajo y estoy con los de abajo. Claro que no creo en la acción de los partidos, todavía sigo siendo...un socialista libertario. A corto plazo yo estoy con la social democracia, tal vez. Y largo plazo yo estoy con una sociedad sin clases, que es la misma meta que los marxistas. La única diferencia con ellos estriba en la praxis. No estoy con la dictadura del proletariado ni con ningún tipo de dictadura. [...] Pareciera que este gobierno no dispone de un proyecto social que incluya la solución de los problemas de los más pobres, de los más explotados y de los más humillados... Y yo estoy decidido – como siempre lo estuve – a jugar mi tranquilidad personal por la solución de ese problema. Hay que recordar *Los Artefactos*, *Las hojas de Parra*, y ahora *El Cristo de Elqui*. Ninguna de esas obras se puede tachar de escapista ¿Y qué otra cosa puede hacer un escritor sino olvidarse de la burocracia de las palabras y entrar en pugna directa con los molinos de viento de la realidad real?”. (pp. 36-39).

⁸³⁶ La iniciativa es de *Green Peace Chile* que busca proteger los glaciares andinos. Véase “Primer ciudadano ilustre de República Glaciar en <http://www.greenpeace.org/chile/es/blogs/blog/Nicanor-Parra-primer-ciudadano-ilustre-de-Republica-Glaciar/> [2-04-2014]

⁸³⁷ Nicanor Parra: “Auténticamente Parriano” en *Hoy* (1983) VI, 312, p. 13.

información anecdótica se habría inscrito en un curso de jardinería. Si bien la ecología está presente en su proyecto poético, este ocupará un lugar secundario. Merino se refiere a una *performance* silenciosa que hizo en el Pedagógico con restos de basura:

De un día para otro aparecen desde más allá del olvido otras fotografías: en una de ellas, tomada por De la Fuente en diciembre del 79. Lira está sumergido en la pileta de los lotos del antiguo Pedagógico. El propósito de esa solitaria *performance* ha sucumbido a la falta de memoria, pero sí puedo decir que se trata de una imagen de engañoso bucolismo. El estanque estaba lleno de porquerías, tarros de pintura, tabloncitos, botellas de plástico, desechos que Lira fue sacando lentamente desde el fondo fangoso, con esa sonrisa melancólica que ponía ante lo que le parecía incomprendible⁸³⁸.

La coordenada ecológica se constata en algunos de sus textos, por ejemplo aparece cierta atmósfera bucólica y de corte amoroso en “Paseo de las flores”, uno de sus poemas más legibles y por tanto, con mayor número de apariciones en las antologías. El propio Lihn no estuvo de acuerdo con David Turkeltaub que lo incluyera en una selección de Editorial Ganymedes, por considerar que Lira poseía poemas superiores como el premiado por el concurso de *La Bicicleta*⁸³⁹. Existen dos textos en *Proyecto de Obras completas* que abordan explícitamente el tema de la ecología: “Wether Report: Poemas ecológicos I” y “Acuarela con peces y acuarelas: Poemas ecológicos II”. En el primero pone acento en el smog presente en Santiago y las medidas que aparecen en la prensa para combatirlo, y la caricaturesca denuncia a su vecino que contamina con el uso de su chimenea:

En el transcurso deste mes de junio
con la excepción de un nublado y una lluviecita
para la luna nueva, el primer día del invierno,
el tan mentado *smog* ha resultado ser casi puro
smoke
humo casi puro en tanto que sin *fog*
(neblina).

[...]

Mi vecino el Sr Rojas, Administrador de los colectivos estos donde vivo
- quema lo del incinerador todas las mañanas a las cinco a eme-
“chimeneas más altas”
la mayoría de la gente entrevistada por El Mercurio
(pequeños burócratas comerciantes, dueñas de casa, jubilados, “un rentista”):
“que actúe la Municipalidad”
El doctor Grau, ecólogo (y piedras semipreciosas y boquillas *tar-gard*)
“... crear el Ministerio del Ambiente”
Rolf Behencke Concha de Odeplan:
Multas. “El que contamine, pague”

⁸³⁸ Roberto Merino: “26 de diciembre” en *Revista de Libros en El Mercurio* (2011) CXI, 39674, p. 13.

⁸³⁹ Rodrigo Lira: *Proyecto... op. cit.* p. 10.

El arzobispo de Santiago “Oración”
NEM-D: ¡Acción Directa!”⁸⁴⁰

Lira se presenta como un “flabante lírico” para prestar servicio a la comunidad, sugiriendo algunas lúdicas soluciones para combatir la contaminación atmosférica, como el uso de “bencina de remolacha” para todas las gasolineras. Además, en una nota a pie de página enfatiza el control de las trasnacionales por sobre los países: “El Sr. Presidente de los EE.UU del Brasil demostró-comprobó personalmente la factibilidad de la propulsión de un automóvil con alcohol como reemplazante de la bencina⁸⁴¹. Otra medida propuesta por Lira fue el uso de “aviones cisternas que pasen lavando las avenidas cada mañana”⁸⁴².

En el segundo poema describe los efectos del smog y la influencia del estiércol dejadas por las palomas en una fuente de agua municipal habitada por unos peces de colores. En este caso, emerge una maquinaria de tipo lúdico en la que describe con lujo de detalles la forma en que las palomas contaminan la fuente de agua, y el descuido del Ayuntamiento para limpiar los lugares públicos. El sujeto lireano propondrá una medida de índole práctica para solucionar el ecosistema de los pececitos rojos. En este caso una simple observación cotidiana se transforma en la matriz de un poema, y se evidencia la distancia con el tono de metarrelato del discurso parriano:

Pocos metros al sur de lo que queda de la casa-quinta
-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,
hay una fuente de mármol blanco
y una pileta de azulejos verde nilo.

En la pileta hay pececitos rojos
que, como todos los animales,
necesitan oxígeno.
El oxígeno -u O₂,- lo debieran obtener
del que debieran emitir
unas plantas que debiera haber
en la pileta.
Pero estos pobres peces sacan su ración de O₂,
del sucio aire que se mezcla con el agua
cuando la cambian dos veces por semana
lo cual no se debiera hacer: debiérase

⁸⁴⁰ *Ibíd.* p. 36.

⁸⁴¹ *Ibíd.* p. 37.

⁸⁴² *Ibíd.* p. 37.

tener la pileta llenándose y vaciándose
lentamente todo el tiempo
de modo que pudieran flotar a ras del agua⁸⁴³

En suma, podemos establecer que la coordenada ecológica lireana está relacionada desde una esfera cotidiana de un sujeto consciente de su entorno comunitario, que no considera la incorporación de una confrontación con los grandes relatos al estilo parriano, sino más bien opera desde las necesidades prácticas de la vida social. Denuncia la quema de leña en una ciudad que ostenta uno de los más altos índices de smog del mundo, o la necesidad de cambio de agua de las fuentes de las plazas. Pero esta coordenada sin pretensiones utópicas, también se manifiesta en otros tópicos de su propuesta estética (falta de trabajo, problemas de soltería, falta de espacios editoriales).

A modo de síntesis, Lira establece un rico diálogo intertextual con la obra de Parra. La antipoesía ha sido alimento de la nueva vanguardia santiaguina, pero la ha reformulado desde su horizonte desolado, lo antilírico domina el canon, el yo poético está en entredicho por una pluralidad de voces, o por una ausencia de voces. De este modo, emerge el poeta como mendigo que recoge los fragmentos del relato épico de sus predecesores. Cuando se pensaba que no podría haber nada más irónico que la antipoesía en el mapa nacional, irrumpe el proyecto lireano que extrema lo paródico hasta transformarlo en algo grotesco, idea detectada por Lihn: “Lo grotesco es el género que responde a un desquiciamiento del mundo del que no se sustrae el autor, y se caracteriza por la turbulenta mezcla o fusión de los órdenes o dominios de la realidad en un todo turbulento. El cultor de lo grotesco no opone al “un asiático desorden del mundo” como diría Borges, un “orden lúcido y causal”, sino que habla / escribe desde ese desorden”⁸⁴⁴.

Por tanto, estamos en presencia de un escritor que se desplaza como pez en el agua en lo cotidiano, asumiendo las circunstancias desoladas del sujeto social, pese a que admira la antipoesía. El mundo de Parra en términos de Bauman era más sólido que el contexto de Lira, en efecto, se produce una suerte de paradoja histórica en Chile, pues se lleva a cabo una profunda revolución

⁸⁴³ *Ibíd.* p. 37.

⁸⁴⁴ *Ibíd.* p. 13.

neoliberal, sin la participación ciudadana, por tanto todo lo sólido se fractura. En este sentido, la desolación se manifiesta en cualquier propuesta, incluso el artista más radical queda atrapado en el nuevo horizonte neoliberal como lo comprueba Thayer en los años post-dictadura⁸⁴⁵. Por tanto, sólo queda la poesía como testimonio, desde los fragmentos pues ya no hay relato, ni poema que enuncie en términos de una totalidad, como lo señala Luz Martínez:

Lira es de los primeros en establecer que después del golpe e instalación del neoliberalismo ya no se puede leer en Chile un poema como una unidad, porque la unidad no existe (no puede existir) en una cultura cautiva, de laboratorio, confinada en condiciones de borde. En tales condiciones tampoco existe nada semejante a una unidad de la poesía chilena, en cuanto esa poesía dejó, súbitamente, de ser un sistema significativo y significante de la historia y del mundo. Solo quedan poemas como restos de algo que naufragó o como restos de construcciones en una ciudad que ha sido bombardeada. Restos, sin embargo, que se pueden ocupar, en el mismo sentido y voluntad política en que, de los 60 en adelante, se ocupa una casa abandonada⁸⁴⁶.

Lira como buen *anarkofracotirador* (imagen de un lobo solitario cuyo programa es disparar a todo lo que se mueva) lleva al extremo los postulados antipoéticos. La obra del antipoeta (a pesar de Parra) fue monumentalizada en los ochenta hasta la actualidad, hecho ya advertido por Lira en los setenta, lo que le lleva a emprender otro camino, dado que en la Dictadura el tiempo no está para un tonto solemne (Neruda) ni para el gracioso de la clase (Parra), a no ser que la comicidad estalle en la cabeza. Polhamer en una entrevista se refiere a las influencias de Parra en tiempos de Dictadura y a su diferencia con Lira: “Después de Parra hay movimiento post-parriano sumamente interesante: el más netamente *anti*, anti-poeta; *anti* sería porque ni siquiera aspira a ser antipoeta es Rodrigo Lira y Rodrigo Lira sería como la carne en crudo, como llegando a una carnicería, una carne con moscas. Nicanor Parra impide que entren las moscas a la carnicería, pero Lira permite las moscas⁸⁴⁷. Pero como todo ejercicio analítico de la tradición chilena, si filtramos el apasionado ataque al sistema antipoético, no podemos obviar el aporte de *Papá Parra*, quien abrió los caminos

⁸⁴⁵ Willy Thayer en *El fragmento...* (*op. cit.*) reflexiona sobre el poder absorbente del neoliberalismo, que engulle hasta aquello marcadamente rupturista: “Vanguardísticamente se puede enfrentar o ser parte del neoliberalismo clásico. Pero el neoliberalismo desactiva a la vanguardia y al liberalismo por igual, al activarlos a ambos en su pragmática pluralista, en el menú de sus pliegues, incluyéndolos como pequeñas o medianas empresas de rentabilidad oscilante. En este sentido, la gestualidad de la vanguardia, más allá de su intención (o porque se despliega intencionalmente), es una chance neoliberal”. (p. 54).

⁸⁴⁶ Luz Ángela Martínez: “Barroco y Transhistoriedad en Latinoamérica y Chile”. Véase en revista cultural en línea http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952015000100010&lang=pt [23-08-2015]

⁸⁴⁷ Véase la entrevista en <https://www.youtube.com/watch?v=392AIQGLe4A> [23-10-2015]

para que se desarrollaran proyectos tan experimentales como el del propio Lira, *el anarkofrancotirador*.

IV.5. Lira frente a su Lihn Ca-carrasco, su *hermano-padre*

Uno se ha acostumbrado a una mala relación con la oficialidad cultural, una desventaja verdaderamente irrisoria si se piensa en lo que significa la disidencia de los desprotegidos al ciento por ciento. En este período, me parece, he establecido buenas relaciones de amistad y de trabajo con gente joven que ojalá tengan la palabra en el futuro, si es que todo esto tiene algún porvenir. En realidad, me gustaría ver lo que pasa en este país de aquí a unos años, a unos meses, a unos días⁸⁴⁸.

Enrique Lihn

El trabajo de Enrique Lihn se torna imprescindible para abordar las coordenadas culturales de los ochenta, su obra se materializó en poesía, narrativa, *happenings*, dramaturgia, y una mirada crítica al panorama cultural a través del ensayo literario. Pero también destacamos su apertura y generosidad con la nueva generación de poetas que estaban surgiendo de algunas universidades de Santiago, entre los cuales se encontraba Lira. En este apartado, revisaremos la relación intertextual entre ambos poetas, a partir de dos ejes temáticos que abarcan algunas acciones meta-textuales, y las marcas estéticas del proyecto metapoético y escéptico de Lihn. Pero en primer lugar nos aproximaremos sintéticamente a las coordenadas estéticas de uno de sus principales marcos de referencia.

La obra de Lihn irrumpe en la década del cincuenta, no obstante años después con su poemario *La pieza oscura* (1963) alcanza mayor notoriedad; su proyecto surge casi a la par con la obra antipoética de Parra, la diferencia estriba en que la propuesta de Lihn posee una aguda vertiente metapoética, expresada a través de la sospecha en torno a la naturaleza de la poesía. Estamos en presencia de una poesía escéptica, y profundamente reflexiva del quehacer poético, pues el propio poeta se desdobra como crítico literario de su propia obra y en una infinidad de oportunidades explícita en sus columnas la matriz de su estética⁸⁴⁹. Cuando Neruda dominaba el mapa literario nacional, Parra se las arregla para irrumpir con su propuesta antipoética, por lo cual el proyecto de Lihn tiene más dificultades para ingresar en el canon. Pero al mismo tiempo, su inquietud estética tiene un sello identitario que lo distingue de su generación, cuya veta

⁸⁴⁸ Cecilia Díaz: "Lihn y Valente en el gran debate de la poesía" en *Pluma y Pincel* (1983) V, 10, pp. 50-55.

⁸⁴⁹ Véase el trabajo de Pedro Lastra: *Conversaciones con Enrique Lihn*, Santiago de Chile, Ediciones Atelier, 1990.

autorreflexiva lo sitúa como uno de los poetas más originales del mapa chileno, como lo señala Waldo Rojas en un homenaje por su quincuagésimo aniversario de nacimiento:

Particularmente interesante es el carácter orgánico y el sostén documental de la escritura reflexiva de Lihn, y a su originalidad se agrega algo muy propio del tono e intencionalidad de su discurso, algo que no vacilaríamos en llamar su *ética de la palabra*. Creador de una corriente profundamente renovadora de las tradiciones de lengua poética en Chile, y en América Latina, e igualmente ajeno a los aspavientos vehementes de los vanguardismos. Lihn ha *en-causado* su esfuerzo crítico y teórico en una doble dirección. Una implícita a su praxis creadora, inscrita en las estructuras coherentes del poema, inseparable de ellas como una verdadera conciencia estructurante de su poesía; explícita la otra, revertida en el flujo de una problemática compleja: la del ingreso o irrupción del acto de escribir, instancia subjetiva, en la historia. Problemática abordada pluralmente ya sea en el ejercicio de la crítica literaria, ya sea en el marco específico del ensayo literario. Esta epifanía polivalencia de tonos constituye la epifanía de su concepción de literatura como permanente interrogación y auto-cuestionamiento, como forma de *situación* en el pensamiento y el lenguaje, espacio humano primordial, destinado al mantenimiento del estado de expansión de uno, y a la reflexibilidad, forma de la indocilidad, del otro en su relación con los discursos que sostienen el poder⁸⁵⁰.

Hay que destacar de Lihn que es uno de los pocos intelectuales con peso intelectual que no optó por el exilio, su permanencia contribuyó a dar oxígeno a las actividades culturales en Santiago de Chile. Se atrevió a tener un duro enfrentamiento con las columnas de Ignacio Valente⁸⁵¹, y armó un equipo de lujo junto a Nicanor Parra en el Departamento de Humanidades de la Universidad de Chile, espacio que se transformó en una isla dentro del panorama cultural durante la década del ochenta. Lihn se situó siempre entre los intersticios del poder, en una especie de tercer espacio, de ahí que tenga claros enemigos en la intelectualidad de la Dictadura, pero también en la oposición como lo reconoce Bolaño: “Esa lucidez, en los años setenta, le costará el estigma y el anatema de la izquierda dogmática y *neostalinista* que incluso llegará a acusarlo de convivencia con el pinochetismo”⁸⁵². El poeta es considerado un autor cerebral, en la línea de Vicente Huidobro, dado que su preocupación va más allá de un tinte ideológico, estableciendo una escritura que da cuenta de un tercer espacio, es decir, no permite el juego dicotómico de izquierda y derecha. Incluso antes del inicio de la Dictadura manifestó su preocupación con la política cultural de la Unidad Popular del gobierno de Salvador Allende⁸⁵³, pero también es inmensamente crítico con la transformación

⁸⁵⁰ Waldo Rojas: “Enrique Lihn, poeta en libre plática” en *Lar* (1984) IV, 4 y 5, pp. 3-5.

⁸⁵¹ Cecilia Díaz: “Lihn y Valente...” *loc. cit.* p. 55.

⁸⁵² Roberto Bolaño: *Entre...* *op. cit.* p. 201.

⁸⁵³ Enrique Lihn en *La cultura en la vía chilena al socialismo* (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971) manifiesta su preocupación sobre el lugar de la cultura dentro del programa de la Unidad Popular: “Mientras no se

neoliberal aplicada por el Régimen Dictatorial. Su pluma aplica un agudo filtro intelectual, observa con preocupación la experiencia del socialismo experimentado en Cuba, tomando en cuenta la falta de espacio público de los disidentes, y que dicho formato fuese replicado en Chile. Pero también le inquieta la acción diplomática de EE.UU en el país. En 1973 publica *Batman en Chile*, una novela o *folletín experimental pop*, como él mismo la llamó⁸⁵⁴, texto muy poco reseñado, que resultó ser una suerte de profecía, puesto que el hilo conductor de la narración fue la intervención norteamericana en Chile. Para tal propósito utilizó como protagonista la figura icónica de Batman, uno de los héroes de historietas más reconocidos en Estados Unidos⁸⁵⁵.

Luego del Golpe, tendrá la posibilidad del exilio que rechaza, sin embargo, acepta una invitación a Francia en 1975. En 1977 publica *París situación irregular*, y en 1979 *A partir de Manhattan*, poemarios que a pesar de publicarse en Chile se vinculan con las coordenadas del exilio. El trabajo literario de Lihn se puede dividir en dos ámbitos: producción personal que incluye la publicación de novelas, ensayos, poesía y teatro; y promoción de los poetas emergentes. En su obra se desplaza una lúcida crítica hacia el modelo impuesto por la Dictadura que ejemplificamos con la publicación de *El Paseo Ahumada* (1983), uno de sus poemas más representativos de este período, cuyas fronteras se vinculan con el pulso social de la época, y que toma como matriz la calle peatonal más popular de Chile, lugar de reunión de los vendedores ambulantes y de las protestas callejeras en tiempos de Dictadura. Como anécdota, el lanzamiento del libro se realiza en la calle, lo que le costará algunas horas de arresto en la comisaría de Santiago. Por otro lado, establece un profundo vínculo con las nuevas generaciones de escritores, participando activamente en la

decida que el arte, la ciencia, la literatura, la política y la ideología son una misma cosa, y que sus mensajes respectivos carecen de toda especificidad. Se precisa especificar los diferentes niveles en que se abrirá la cultura, a la búsqueda de una nueva formulación de la misma, con los medios de que se dispone y los que sea preciso crear en el curso del proceso. Se trata de no caer en el liberalismo y la confusión ideológica, por una parte, ni por la otra, en nivelaciones desde abajo como no sea en el campo de la educación masiva. Es necesario contar con el carácter pluralista de la sociedad chilena, diseñando el amplio contorno a que debe extenderse la creación de una nueva cultural". (p. 170).

⁸⁵⁴ Waldo Rojas: "Enrique Lihn: ..." *loc. cit.* p. 4.

⁸⁵⁵ Enrique Lihn en *Batman en Chile* (Santiago de Chile, Ediciones Bordura, 1973) diseña un mundo narrativo que refleja la realidad polarizada que experimentaba Chile en los inicios del setenta, y de algún modo predice la tragedia dictatorial: "En cualquier caso los comunistas desaparecerán de la faz de la tierra, a corto plazo, cuestión nada más de darles un empujoncito [...] Batman expresó su preocupación por el destino de la juventud, confesando su afinidad con el nuevo estilo de vida, allí donde éste obraba dentro de la Ley y el Orden, a cuya conservación había dedicado, con humildad, amor y comprensión, una vida entera de pliegos y emociones". (p. 97).

promoción de los nuevos poetas.

Lihn publica los primeros poemas de Raúl Zurita en la revista *Manuscritos* de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile (1975); escribe el prólogo de *Proyecto de obras completas* (1984) de Rodrigo Lira; de *Señales de Ruta* de Juan Luis Martínez (1987); y de la *Antología de 16 poetas chilenos* (1987). Además, participa en la organización de recitales literarios universitarios y de jurado en varios concursos de poesía para jóvenes escritores. La presentación de Lihn de la obra de Lira se ha transformado en una de las principales brújulas para aproximarnos al proyecto lireano, pues destaca no sólo los elementos formales sino también establece la reconocida problemática teórica entre vida y obra, aplicada a su relación con el malogrado poeta. La interacción entre ambos no fue fácil, como lo señala en el comienzo de la semblanza: “No se puede hablar impersonalmente de nadie. El recuerdo que tengo de Rodrigo Lira me disgusta conmigo mismo. Era alguien que ponía a prueba la capacidad para desestabilizar los códigos de comportamiento en la relación interpersonal. Di un examen mediocre”⁸⁵⁶. Se puede establecer que Lihn, dentro del paradigma de las influencias, es un poeta fuerte pero que elide las tensiones o ataques parricidas; en el mismo prólogo reconoce que el tema de enfrentamiento con las generaciones mayores no fue un punto prioritario en su recorrido, y que ingenuamente hubiera esperado lo mismo de la generación nueva:

El antagonista de la lucha intergeneracional se ha olvidado de su beligerancia; espera descansar de ese esfuerzo en el sentido de las manecillas del reloj, a favor de la corriente. Pero la historia se repite desesperanzadamente, en el contrasentido de la armonía ilusoria. Y a veces la repetición se diferencia de lo repetido en que es la misma prueba, pero más difícil. Me tomé el derecho a la diferencia respecto de mis mayores, sin exageraciones parricidas, con una relativa tranquilidad, así lo espero, de una parte y otras. Sea como fuere -puedo estar haciendo recuerdos imaginarios-, Rodrigo no era de trato fácil; por lo tanto, retrasé el momento de entrar en contacto personal hasta con su nombre, que me costó memorizar. En 1979 incliné la balanza en su favor como miembro del jurado de un concurso: le dimos el primer premio por el texto que aquí se titula *4 tres ciento y sesenta y cinco y un 366 de onces*. Se publicó en el número 6 de *La bicicleta*, revista que organizó el concurso, con una especie de fundamentación de nuestro criterio, que me pidieron. Esa simple nota no escapó, luego, a la lupa y el escalpelo, a la manía analítica del poeta, quien tuvo ocasión de comunicarme que mi punto de vista era correcto siempre y cuando se lo pusiera de cabeza⁸⁵⁷.

Lo cierto es que Lihn se transformó en términos caricaturescos de las influencias en una especie de *hermano mayor* que actuó como padre. Lira estudiaba a fondo sus blancos, como prueba

⁸⁵⁶ Rodrigo Lira: *Proyecto... op. cit.* p. 9.

⁸⁵⁷ *Ibíd.* p. 9.

de ello hemos encontrado uno de sus *catarpacios* (carpetas con recortes de diarios, y poemas) que lleva por título “Gentileza de Pompier a Don Rodrigo Lira donada por Pompier al Señor Rodrigo Lira Canguilhem”. No sabemos a ciencia cierta si efectivamente la carpeta fue un regalo de Lihn, pero cabría la posibilidad, dado que el material está timbrado con el sello con el que marcaba sus textos. En el interior de la carpeta nos encontramos con fotos de Lihn de algunas revistas de la época, que son intervenidas por el lápiz de Lira; una reseña sobre el trabajo del poeta mayor en ruso, y un texto titulado como “Exordio”, que suplantaría el prólogo realizado para la novela *La orquesta de cristal* (1975). En esta parte del análisis cabe recordar que Pompier es un académico excéntrico, personaje creado por Lihn y que actúa como su alter ego. En efecto, escribe artículos y participa en la *performance* para el día de los inocentes del 1977 titulada *Pompier y Lihn*. El propio Lihn se refiere al nacimiento y evolución de su personaje:

Don Gerardo Pompier vio la tenue luz, como la de un pabulo - o fue penumbrosamente alumbrado en el N° 1 de *Cormorán*, revista mensual de arte y literatura y ciencias sociales, el 1 de agosto de 1969. [...] Marín y yo publicamos, bajo el título de “El autor desconocido”, un comentario bibliográfico crítico sobre Gerardo de Pompier y mi fragmento del libro que le atribuimos, *El arte de nadar en el mar y en los ríos*, aprendido sin maestro, de A.P. Dufлот, editado por Saturnino Calleja a principios de siglo. El procedimiento de inventar un autor verosímil le era familiar a Marín, quien había seguido, en Buenos Aires, algún curso de literatura de Borges; yo preferí bautizar a ese espécimen con un nombre que combinara la sofisticación y chabacanería y recordara los seudónimos en los tabloides por los consultores sentimentales. Un kitsch – lapsus verbal que delatará, sin ambages, en galicursi, el galicismo mental hispanoamericano. Como ex-alumno de la Academia de Bellas Artes sabía muy bien las implicaciones de la palabra pompier- una lluvia de agua fría -en ese ardiente templo plástico (literalmente incendiado poco antes de la aparición de *Cormorán*, que notificó el siniestro bajo el título de “Bellas Artes: Exposición de escombros”). Gerardo es el nombre en el folletín (francés) de un personaje arquetípico. Pompier es, en francés, una homonimia que denota matafuego, pero que tiene como referente al vergonzoso, y desvergonzado (académico); para mayor abundamiento en lo que respecta a la composición de nuestro personaje, el diccionario supone que pompier se aplica, en América, al “espión” y al “explorateur”, y nuestro Pompier tenía algo de ambas cosas⁸⁵⁸.

Lira, al igual que su hermano-padre, incorpora la vertiente dramática a su obra, en efecto es uno de los medios predilectos de la promoción de su obra. Si el poeta mayor se desdoblaba como Pompier, el aprendiz lo ejerce a través de la parodia de su condición esquizofrénica como *el loco Lira*. No es casualidad que David Turkeltaub le envíe una carta con una nota en la que destaca su

⁸⁵⁸ Véase de Pedro Lastra *El circo en Llamas*, el capítulo titulado “Gerardo Pompier”. (pp. 539-600).

vertiente dramática: “Ya pues Rodrigo, bájate del escenario, ves que no queda nadie arriba”⁸⁵⁹. Pero la relación con Lihn llega a un nivel mayor cuando el joven poeta personifica su propia versión de Pompier en una reunión en casa del poeta mayor. Se podría decir que Lira actúa como un hijo que busca agradar a su padre a través de una sorpresa, en este caso un minucioso trabajo de edición que seguramente le llevó un buen tiempo, con el objetivo de ganar su estima. Lihn señala que la corrección del texto en que aparece Pompier en primera instancia no lo codificó de buena manera, pero destaca la faceta actoral del joven poeta:

Le pedimos que leyera algo frente a la cámara. Se disfrazó, entonces, de don Gerardo de Pompier (el coautor personaje de *La orquesta*), que en su opinión debía ser un caballero alemán, con los elementos del atuendo que encontró a mano - el tarro de pelo, la levita-incorporándole una corbata de fantasía y se sentó a mi trono de mimbre (lamentablemente una réplica veguina del que usa un maniquí de la canción en una imagen que ha dado varias vueltas al estúpido mundo). Leyó de memoria, apoyándose de reojo en el libreto que traía en su carpeta, enriqueciéndolo con algunos “ripios” como los viejos actores de Teatro Carpa. Seguramente lo había interpretado en otras ocasiones. *Agere et pronunciare* (representar el discurso como un actor) y *memorias mandare* (recurrir a la memoria) eran, como nos lo han *reenseñado* nuestras experiencias mismas, operaciones de la vieja máquina retórica ligada a la dramaturgia de la palabra. Lira quería devolver, literalmente, la palabra al escenario, acercarla a la acción a través de la actuación⁸⁶⁰.

Si bien ambos poetas mantienen una relación amistosa, hay cierta tensión en su interacción social, lo cierto es que Lihn era muy generoso y condescendiente con Lira, como lo comprobamos en un artículo publicado por Roberto Merino en 2003, en que se revela un soneto inédito titulado “A Rodrigo Lira”, firmado por Lihn y Pompier. El texto sería la respuesta al minucioso trabajo de edición de Lira de la novela *La orquesta de cristal*. El soneto está integrado dentro de un *collage* con el estilo de imágenes que ambos utilizaban para promover sus presentaciones. El tono irónico del poema evidencia el tono aristocratizante de Pompier con el joven poeta:

A Rodrigo Lira

Halagándome me siento don Rodrigo
de un ejemplar que vuestra mano pía
-La orquesta de cristal -se me confía
a mí que (¿soy autor?) mi buen amigo.

Veo que ese pasquín le importa un higo
Lira, pues de otro modo no sería
plausible que se enferme de miopía+-----

⁸⁵⁹ “Nota de David Turkeltaub a Rodrigo Lira” (material inédito).

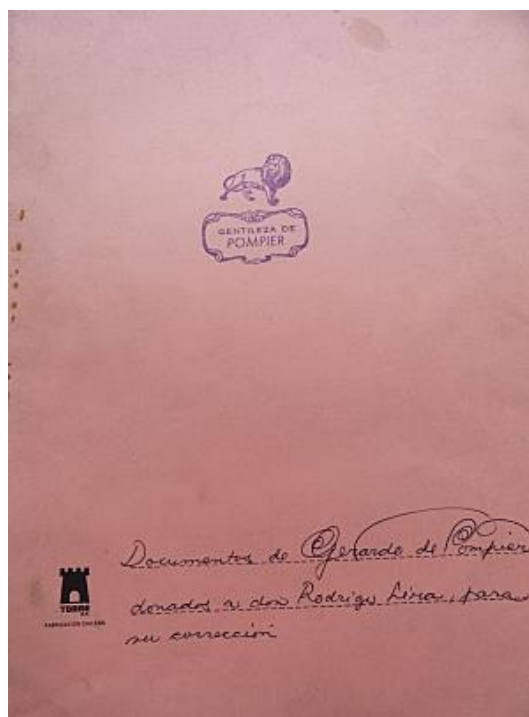
⁸⁶⁰ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 13.

mandándole la plana al que le digo

Enrique Lihn- mi invento. El escribano
de erratas tales y a granel, le tiende
confusamente mi interpósita mano

Ha trabajado usted como un enano
y eso, Lira ejemplar, muy bien lo entiende
otro gigante Respetable Hermano⁸⁶¹.

El texto presenta un rico juego intertextual en que Lihn se desdobra como emisor del poema, a partir de la inscripción de la firma que alude a Pompier. En esta lúdica respuesta su personaje se trata como escribano a sí mismo, a partir de las erratas corregidas por el minucioso trabajo del *enano* (el joven poeta). Quizás lo más relevante del texto es que reconoce a Lira como un par pero asumiendo las diferencias generacionales y la estatura poética de ambos (*enano y gigante*). En este pliegue de intercambios de trabajos se manifiesta la generosidad de Lihn con los poetas menores, cualidad reconocida y alabada por Bolaño⁸⁶².



Imágenes 52 y 53. Enrique Lihn personificando a Pompier, y la carpeta que contiene material de Lihn, que supuestamente entregó Pompier a Lira.

⁸⁶¹ Roberto Merino: “Vértigo de la Cantinela Musitada” en *Revista de libros* (2003) XIV, 742, p. 6.

⁸⁶² Cristián Warken: “Roberto Bolaño: Conversaciones con Cristián Warken”, en el programa *Una Belleza Nueva*, transcrito por René Rojas. Véase en <http://www.unabellezanieva.org/wp-content/uploads/documentos/entrevista-roberto-bolano.pdf> [12-10-2015]

En cuanto a su pensamiento poético, existen dos elementos que son heredados de su hermano-padre. La inquietud por una poesía de vertiente *metapoética* reflexiva que es extremada en el caso de Lira, y la aguda posición política en la escritura (pues ambos se acercaban a un pensamiento de izquierda, pero alejados del partidismo) comprobada a través de una crítica contundente a la Dictadura. Entrando en materia en el papel de columnista literario, como era de suponer, Lihn realiza un balance crítico de la obra de Lira, propio del ensayista que no se compromete con su objeto de análisis, pero la verdad es que se manifiestan ciertos puntos de fuga en sus valoraciones, por la tensa relación personal que tuvo con el joven poeta. Cuestión que no le impidió destacar las principales virtudes del proyecto que estaba llevando a cabo su propio parodiador. A pesar de ciertas críticas sobre la oscuridad de algunos textos, la obra lireana sale bien parada, de hecho, le otorga un enorme impulso para el ingreso del canon, señalando una frase que se repite en los ensayos y reseñas en torno a la obra del joven poeta: “Lira tiene un lugar reservado en el Olimpo subterráneo de la literatura chilena”⁸⁶³. Cabe precisar la azarosa paradoja de la frase de Lihn, dado que todo el Parnaso literario en el Chile en tiempos de Dictadura estaba minado por la palabra *desolación*.



Imagen 54. Collage de Lihn dedicado a Rodrigo Lira que incluye el soneto “A Rodrigo Lira”

⁸⁶³ Rodrigo Lira: *Proyecto de...* op. cit. p. 15.

En el Prólogo también constatamos que las conversaciones entre ambos poetas eran de lo más recurrentes, pues el aprendiz participaba en las reuniones que organizaba Lihn en su casa, se cruzaban en la universidad y en los recitales organizados en la universidad. El poeta mayor era consciente de la propuesta de Lira, el cual le había comentado su poema “Curriculum vitae”, y estaba preparando durante el año ochenta un texto cuyo título era *El arte de la paráfrasis* (1980), es decir, una parodia al título de su obra *El arte de la palabra* (1980).

Sin embargo, una clara alusión a la obra de su hermano mayor se evidencia en “Ars poétique, Deux”, un texto paródico que fagocita del pensamiento poético del canon, pues se centra básicamente en las estructuras de los manifiestos y de las artes poéticas, tan propias de las vanguardias que buscaban renovar el canon a través de un poema fundacional. Su maquinaria escéptica ataca este tipo de textos a través de la construcción de este un *poema-pastiche* que incluye los poemas programáticos de Huidobro, Parra y Lihn. En el centro del texto se manifiesta un claro ejercicio intertextual con la declaración de principios poéticos de Lihn aparecida en “Porque escribí”, el último poema de *La musiquilla de las pobres esferas* (1969) del cual transcribimos algunos fragmentos que entrarán en diálogo con el texto de Lira:

Escribí: fui la víctima
de la mendicidad y el orgullo mezclados
y ajusticié también a unos pocos lectores;
tendía la mano en puertas que nunca, nunca he visto;
una muchacha cayó, en otro mundo, a mis pies.
Pero escribí: tuve esta rara certeza,
la ilusión de tener el mundo entre las manos
-¡qué ilusión más perfecta! como un cristo barroco
con toda su crueldad innecesaria-
[...]

Porque escribí fui un odio vergonzante,
pero el mar forma parte de mi escritura misma:
línea del rompiente en que un verso se espuma
yo puedo reiterar la poesía.
Estuve enfermo, sin lugar a dudas
y no sólo de insomnio,
también de ideas fijas que me hicieron leer
con obscena atención a unos cuantos psicólogos,
pero escribí y el crimen fue menor,
lo pagué verso a verso hasta escribirlo,
porque de la palabra que se ajusta al abismo
surge un poco de oscura inteligencia
y a esa luz muchos monstruos no son ajusticiados.

Porque escribí no estuve en casa del verdugo
 ni me dejé llevar por el amor a Dios
 ni acepté que los hombres fueran dioses
 ni me hice desear como escribiente
 ni la pobreza me pareció atroz
 ni el poder una cosa deseable
 ni me lavé ni me ensucié las manos
 ni fueron vírgenes mis mejores amigas
 ni tuve como amigo a un fariseo
 ni a pesar de la cólera
 quise desbaratar a mi enemigo.
 Pero escribí y me muero por mi cuenta,
 porque escribí porque escribí estoy vivo⁸⁶⁴.

Este poema es el paradigma de la llamada *ética de la palabra* de Lihn, citada más arriba por Rojas, pues enfatiza el ejercicio poético como una actividad humana alejada de cualquier trato iluminista, poesía como trinchera, o portadora de una verdad, por el contrario dentro de sus coordenadas temáticas incluye las circunstancias del oficio del poeta, así como su contexto de producción, y su experiencia familiar⁸⁶⁵. Ahora bien, el título del libro funciona como intertexto crítico con el título *La música de las esferas* de William Blake. En la nota preliminar del texto Waldo Rojas enfatiza el cuestionamiento del sujeto *liheano* a la poesía en mayúsculas, evidenciando el propósito autoflexivo del poemario: “Poesía de la destrucción, esto es, poemas que son documentos de un conflicto: la destrucción de la poesía misma, pero la destrucción justamente a través de ella, serpiente alquimia que devora la cola”⁸⁶⁶. Pero pese al programa escéptico y deconstructor del rol que juega la poesía en el poema, se reconoce cierto giro de su pensamiento poético. Para Castro: “Lihn deja entrever una débil y eventual redención de la palabra, al hacer una revisión autobiográfica y del rol que en su vida ha desempeñado la poesía. El último verso connota la idea de una esperanza, a la vez la se autovalida, se autoafirma”⁸⁶⁷. Lira era un experto cazador de

⁸⁶⁴ Enrique Lihn: *La musiquilla de las pobres esferas*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, pp. 81-84.

⁸⁶⁵ Carmen Foxley en *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad* (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969) enfatiza la vertiente existencial de los ejes temáticos en la escritura de Lihn, constancia de su alejamiento de los poetas portadores que encarnan grandes verdades: “*La Musiquilla de las pobres esferas* tematiza las relaciones del discurso poético con la lírica, con el mundo, y el tiempo. La existencia y la poesía se conciben como devenir y un proceso de apropiación y desprendimiento destinado a la muerte. La rememoración es una constante de la actividad existencial y poética, y se aborda en el horizonte de la experiencia familiar, la del oficio, y la poesía. Esta última variable caracteriza la escritura de este libro, en cual junto a EC se distingue por el énfasis en la reflexión sobre los modos de producción de la poesía”. (p. 102).

⁸⁶⁶ Enrique Lihn: *La musiquilla... op. cit.* p. 9.

⁸⁶⁷ Isabel Castro (2005). *Angustioso caso de (poesía): Rodrigo Lira o una escritura de la simulación*. Tesis de Licenciatura en Literatura, Universidad de Chile, Santiago de Chile, p. 18. Véase en

puntos de fuga, y se daba el lujo de exponer paródicamente las contradicciones de sus padres, y de alguna manera, en el fragmento final del texto encontró esta posibilidad. Para Rioseco hay una suerte de “infidelidad”: “No es extraño pensar que Lira vio en esta *esperanza* una forma de traición a una poética que él seguía de muy cerca”⁸⁶⁸. Lo cual se amplifica, dado que Lihn “predicaba” la poesía escéptica hasta el cansancio, incluso expresó su posición estética en la contraportada del libro:

Sin proponérmelo, pero conscientemente, he terminado por hacer una poesía contra la poesía; como dijera Huidobro, “escéptica de sí misma”. El valor de las palabras y el cuidado de integrarlas en un conjunto significativo ha sido suficientemente abandonados aquí como para constituirse -aquella devaluación y negligencia en los signos de un desaliento más profundo. Al escribir o describir de estos poemas me acosaban por lo menos dos instancias contradictorias. En primer lugar, el sentimiento absurdo con respecto a la tarea emprendida, luego una curiosa sensación de poder. En varios de estos poemas la poesía está al centro de ellos como una empresa obligada a reconocer, constantemente, su limitación y su vanidad⁸⁶⁹.

Pero hay que precisar que Lira suscribió estos postulados llevándolos hasta el extremo; el propio Lihn plantea que su engendró usaba - “El procedimiento de parafrasear una cita, haciéndola explotar por reducción al absurdo”⁸⁷⁰. A favor de Lihn destacamos que en el poemario plantea su alejamiento, incluso de su propia propuesta poética: “No soy un hombre de fe, los mitos me abruma; desconfío hasta de mi propia ideología en el punto que ella tiende, como cualquier otra, a profesarse como una religión o segregar una mitología. De todo ello habla como puede lo que escribo”⁸⁷¹. El extremo del escepticismo en la poesía de Lira apunta con su maquinaria paródica a los proyectos nacionales que en determinados momentos de la historia de la literatura nacional surgieron como innovadores frente a la tradición (Huidobro, Parra y Lihn). En este pliegue, podemos constatar que “Ars poétique, Deux” puede ser leída en dos planos; por una parte, hay una crítica a las estéticas fundacionales pero por otro lado, las afirma, enmarcándose dentro de ellas. En definitiva, el proyecto lireano aspira a instalarse en la tradición como una nueva posibilidad estética. En este pliegue cobra sentido la conclusión de Donoso: “Rodrigo Lira posiblemente representa el

http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2005/castro_i/html/index-frames.html [07-10-2010]

⁸⁶⁸ Marcelo Rioseco: *Maquinarias...* op. cit. p. 128.

⁸⁶⁹ Enrique Lihn: *La musiquilla....* op. cit. (Contraportada).

⁸⁷⁰ Rodrigo Lira: *Proyecto de...* op. cit. p. 12.

⁸⁷¹ Enrique Lihn: *La musiquilla....* op. cit. (Contraportada).

fin de una era y el comienzo de otra. Como hijo literario de los poetas metapoéticos como Lihn y Parra sin olvidar la presencia lejana pero determinante de Huidobro, es en primer lugar depositario de una tradición en este sentido⁸⁷².

Ahora bien, la construcción de este poema-pastiche está diseñado sobre las ruinas del relato poético moderno chileno, y manifiesta cierta filiación con la reflexión de Benjamín al poetizar las ruinas del estallido de una modernidad inconclusa como el caso chileno. Aunque el texto no es extenso, lo examinaremos en dos partes, dado la densidad semántica y las relaciones intertextuales presentes:

Porque escribo estoy así. Por
Qué escribí porque escribí ‘es
Toy vivo’, la poesía
Terminó con-
migo.
huero V a c u o
gastado e in-nútil ejer-
Cisio: «el adjetivo mata, Matta...!»
Fri-volidad ociosa, tediosa y
Esporádica
-hasta un cierto punto:
sobrevivo a una muerte
que podría vivirse. Además,
la poesía
Me abandona a medio día;
cuando escriba,
no conduzca no
Corra: poesía hay en todas partes⁸⁷³

Lira crea un texto como si fuera un agujero negro que va absorbiendo el pensamiento poético de su línea estética, aparecen fragmentos intervenidos de “Arte poética” de Huidobro, “La Montaña rusa”, “Manifiesto” y “La poesía terminó conmigo” de Parra, y le da una mención especial a Lihn, pues el poema se inicia con las últimas frases de “Porque escribí”. El poeta despoja el carácter vitalista del verso de Lihn, para lo cual se sirve de la intervención de los versos de Huidobro, “el adjetivo cuando no da vida mata”, estableciendo un juego fónico con el apellido del pintor surrealista chileno Antonio Matta, y con el verso de Parra, “la poesía terminó conmigo”, cuyo significado también es transgredido, dado que no se refiere a la personificación femenina de la

⁸⁷² Cristian Donoso (2007) *Arte poética... op. cit.* (s/n).

⁸⁷³ Rodrigo Lira: *Proyecto de.... op. cit.* p. 34.

poesía, sino le atribuye el carácter de la muerte. Aunque en el lenguaje dislocado del poeta manifiesta cierta posibilidad vitalista: “sobrevivo a una muerte que podría vivirse”, este instala el llamado poeta-zombi que asume la muerte, ya no la espera sino su desolación llega al punto de vivir como muerto. Luego establece el abandono de la poesía y entrega algunas recomendaciones como si fuera publicidad preventiva sobre los peligros del oficio poético:

Sólo para n o s o t r o s mueren
todas las cosas el Sol:
bajo nada
Nuevo: decadentismo de tercera
Mano a mano hemos quedado
a o a a o o a o
los poetas
e
son unos pequeñísimos reptiles:
ni alquimistas ni
albañiles ni
andinistas: bajaron del monte
Olimpo, cayeron de la montaña
Rusa se sa-
caron la cresta paaalabraaa
en la noche ya nada
en la noche ya nada
está en calma Poetry
May be Hazardous 1 to Your
Health
¡Oh, Poesíah!
Il nostro
Ayuntamiento
k
acaba/
a a
1 Can Seriously Damage (it was determined so later than the statement quoted supra)⁸⁷⁴.

En esta parte es clara la alusión al manifiesto creacionista vinculado intertextualmente con el libro del Predicador del *Eclesiastés* bíblico, pero nuevamente hay una intervención del texto aludido: “Sólo para n o s o t r o s mueren todas las cosas el Sol: bajo nada”. Emerge un gesto de Lira al modo de *Altazor* al alargar algunas palabras. En este pliegue queda manifiesto que todo afán rupturista estaría obsoleto, incluyendo el “Manifiesto” parriano, porque los poetas ya no son ni alquimistas, ni albañiles, pero tampoco son antipoetas, en esta coordenada instala la figura del poeta como réptil cuyo hábitat es un páramo, un desierto, aquella “noche nada”. La época no está para

⁸⁷⁴ *Ibid.* pp. 34-35.

nuevas rupturas, la quiebra está dada. En el final del texto sólo cabe la prevención, porque “la poesía puede producir serios problemas a la salud”, sugerencia hecha por el poeta en un inglés deconstructivo; alegóricamente la lengua de las transnacionales se ha apoderado de un fuerte discurso modernizador en el Chile de los ochenta.

Cabe destacar que el poema presenta una evolución de la historia de la lírica chilena, enfatizando la marca estética de los tres poetas aludidos, prueba de su propia herencia poética. En suma, la desolación de la época dictatorial y la condición experimental de la obra de Lira operan como posibilidad de extremar los discursos de sus predecesores, pero sin duda, es la propuesta escéptica y reflexiva de Lihn la que mejor se acomoda a su propia obra. De alguna manera, podemos establecer caricaturescamente que Lira lleva a cabo el proceso desacralizador al que no se atrevió su hermano mayor, es decir, aplica toda su maquinaria escéptica al discurso antipoético que dominó su época.

IV.6. Lira y Zurita disputándose el epicentro del *Purgatorio* de los ochenta⁸⁷⁵

Inventé las acciones de arte que hicimos con el CADA, como lanzar cuatrocientos mil panfletos desde aviones sobre Santiago en 1980, en plena dictadura porque toda la vida se nos iba en ello, toda nuestra juventud, nuestro miedo y nuestra belleza⁸⁷⁶.

Raúl Zurita

Dentro de los enfrentamientos al canon nacional ejecutados por Lira llama la atención la lectura paradójica de su generación al establecer su propio *anti-canon*, proceso que lleva a cabo a través de su sistema de epígrafes y citas en la que va legitimando los proyectos de sus amigos Roberto Merino y Antonio De La Fuente, pero también cita a Erick Polhamer, Eduardo Llanos, Juan Cameron⁸⁷⁷ y Juan Luis Martínez. Este último, quizás la propuesta más cercana al proyecto desolador de Lira debido a su intrincado trabajo rupturista y experimental⁸⁷⁸. Para Lihn es el auténtico padre (no reconocido) de la nueva camada de jóvenes poetas situados en la coordenada neovanguardista⁸⁷⁹. Sin embargo, dentro de su *canon* desaparece Zurita, el poeta de su generación más citado por la prensa y la academia durante la década del ochenta; por el contrario, su figura emerge como blanco de su maquinaria inquisidora que apunta contra lo canónico, y con todo proyecto que incorpora cierta idea iluminista. El ataque lo hace a través de dos textos: “Carta relativamente abierta a Raúl Zurita” y “El superpoeta Zurita”. Pero aquellos golpes no terminaron

⁸⁷⁵ Algunos pasajes de este apartado están basados en el artículo publicado por mí, titulado: “Zurita y Lira en la zona temblor de la historia” en revista *Heterogénea* (2014) IX, 3, pp. 91-100.

⁸⁷⁶ Chiara Bolognese: “Roberto Bolaño y Raúl Zurita: Referencias cruzadas”. Entrevista a Zurita. Véase en <http://letras.s5.com/rz1303111.html> [29-08-2015]

⁸⁷⁷ Hay una mención especial acerca de este poeta, aunque no vivían en la misma ciudad establecieron una relación amistosa. En el material inédito encontramos dos textos dedicados por Cameron. Por su parte, Lira establece un juego intertextual con “Cachorro” de *Perro de circo* (1979) uno de los poemarios más representativos de la época neovanguardista. De cierto modo, la maquinaria paródica baja su nivel de ataque, y emerge un homenaje simpático a “Cachorro”. Por cierto, en una copia original constatamos que Lira tenía asignado el título de “Mordisquito” al poema, evidencia de una parodia *cariñosa* a Cameron.

⁸⁷⁸ Véase la página oficial dedicada al poeta donde se encuentran algunas de sus obras, material inédito, ensayos y artículos; en <http://juanluismartinez.cl/jlm/> [23-10-2015]

⁸⁷⁹ Enrique Lihn junto a Pedro Lastra en *Señales de ruta de Juan Luis Martínez* (Santiago de Chile, Ediciones Archivo, 1987) llevan a cabo una de las primeras aproximaciones a la particular mirada estética de Martínez, situándolo como una influencia inédita dentro del proceso de irrupción de la Neovanguardia: “*La nueva novela y La poesía chilena* (1978) - obra que prescinde ya de los caracteres atribuidos y esperables de un libro- son las partes salientes del iceberg impredecible que es el trabajo inédito de Juan Luis Martínez, poeta de Valparaíso nacido en 1942: el decano de los poetas jóvenes y no reconocido mentor y orientador de estos sondeos de la nueva ruptura, instancia que Eduardo Llanos reconoce como Neovanguardia, atendiendo a sus tácticas de ocupación de la escena; pero el caso de Juan Luis Martínez es incompatible con esa conducta extrovertida: la suya es más bien la de un “sujeto cero” que se hace presente en su desaparición, y que declara e inventa sus fuentes, borgeanamente”. (p. 7).

con la muerte de Lira, pues Zurita durante los años ha hecho declaraciones como respuesta a los textos lireanos, tensión que ha producido cierta mirada de la crítica, y en donde las comparaciones insufribles han emergido entre ambos proyectos poéticos. Si bien Zurita no requiere canonización como uno de los escritores más relevantes de la década del ochenta, se manifiesta un punto de fuga relacionado con la recepción de sus pares en el horizonte contextual chileno. Lira ha salido beneficiado por sus compañeros de generación⁸⁸⁰, su figura pasa a formar parte del canon de un mediático Roberto Bolaño, quien en sus columnas convoca a algún editor valiente que asuma la publicación del poeta a finales del siglo XX, pues hasta entonces sólo se accedía a través de fotocopias⁸⁸¹. De alguna manera, y guardando las comparaciones, en la tradición chilena sigue vigente cierta tensión de las fuerzas estéticas. El binomio Lira-Zurita ha sido durante un tiempo la manifestación alegórica de la lucha por el cetro del Olimpo subterráneo de los ochenta, rememorando la tensión del binomio Neruda-Parra. Por tanto, este apartado rastreará la pugna en el cuadrilátero estético entre dos proyectos imprescindibles de la literatura chilena de la década del ochenta, y la recepción que ha tenido desde la muerte de Lira. Tempranamente, se manifiesta la posición estética de Raúl Zurita en el prólogo de *La cultura autoritaria* de José Joaquín Brunner, uno de los textos más visitados para entender las implicaciones del modelo dictatorial en el ámbito cultural de los ochenta; nos describe la contingencia como una catástrofe nacional donde la violencia deja afectadas las bases de la conciencia:

Plantearse, entonces el problema de la cultura hoy en Chile, es dicho de otra manera – es detectar el estado de conciencia que sobrevivió a la catástrofe y más allá de ello preguntar por esos versos que, erigidos desde un paisaje que fue otro, como una novela obsoleta y cautivante, aún reviven las ruinas vivientes de este Machu Picchu moderno. La historia se encargó de destruir el ornato, las ilusiones, lo frágil y percedero de las utopías. Si durante más de cuatro años prácticamente no hubo una voz en Chile es porque el golpe fue demasiado fuerte para recuperar de inmediato la conciencia. Por eso se mató tan impunemente⁸⁸².

⁸⁸⁰ Como prueba de ellos es la participación de una decena de poetas de los ochenta que participaron con poemas y ensayos en *Rodrigo Lira: Primera Documentación*, 1993.

⁸⁸¹ Roberto Bolaño: *Entre...* (*op. cit.*) eleva a Lira como una especie de paradigma del poeta de los ochenta, y exige que se reedite su libro póstumo: “Rodrigo Lira, que como tantos poetas latinoamericanos murió sin publicar nunca. En 1984, en una pequeña editorial, apareció un conjunto de poemas titulado *Proyecto de obras completas*. El libro, en 1998, era imposible de encontrarlo en ninguna librería. Nadie, sin embargo, se ha tomado la molestia de reeditarlos. En Chile se editan bastantes libros, la gran mayoría muy malos. La elegancia de Rodrigo Lira, su desdén, lo hacen inasequible para los editores. Los cobardes no editan a los valientes”. (p. 98).

⁸⁸² José Joaquín Brunner: *La cultura...* *op. cit.* p. 36.

Zurita y la nueva generación nace al intemperie; en este contexto *El Mercurio*, la corporación de prensa escrita más antigua y grande del país, operó como brazo comunicacional de la Dictadura, y soporte ideológico en el proceso de la difusión de la transformación neoliberal y las políticas Refundación Nacional. De este modo, amplificó su influencia, transformándose en el medio escrito más relevante, dada la masiva marcha de intelectuales, el cierre y prohibición de otros medios escritos que circulaban antes del golpe y que ocupaban casi la mitad del espectro en ventas. Su espacio cultural, *El Artes y Letras*, se convirtió en una isla y los columnistas como Ignacio Valente o Enrique Laforcaude adquirieron un poder que fue sobredimensionado, dada la falta de espacios literarios, aspecto reconocido por el propio Valente: “El poder desmesurado viene de haber llegado a ser el crítico casi único, pero eso no es asunto mío. Algunos me lo reprochan como diciéndome ¿Qué ha hecho usted con los demás críticos? Yo no he hecho nada. Y la situación me molesta, porque crea una dependencia casi neurótica de los escritores chilenos hacia mí”⁸⁸³. Y desde este medio, el crítico lanza al estrellato a Zurita como el continuador de Neruda. El poeta ha reconocido el gran aporte de Valente a su obra, pero también manifiesta un agradecimiento en el ámbito personal: “Ignacio Valente leyó el poema y escribió una crítica positiva. Para mí fue muy importante porque, en esa época, me sentía muy solo y perdido. En ese entonces, yo no conocía a Valente. Ahora, somos amigos y nos vemos cada vez que podemos”⁸⁸⁴. Para Llanos, otro de los nombres imprescindibles de los ochenta, la opinión del crítico amplificó el carácter mesiánico en la obra de Zurita, en un momento que se requería cierta pausa⁸⁸⁵. Dentro de estas nuevas coordenadas el contexto universitario comenzó a experimentar aires frescos mediante la organización de eventos culturales para jóvenes poetas, en torno a la ACU (Asociación Cultural Universitaria). De esta

⁸⁸³ A.A.: “Vivimos una barbarie” en revista *Qué pasa* (1991) XX, 1064, pp. 3-4.

⁸⁸⁴ Sonia Lira, y Rodrigo Miranda: “Adiós a las barricadas” en *Qué pasa* (2000) XXIX, 1534, pp. 88-89.

⁸⁸⁵ Eduardo Llanos en “Sobre “Eclipse de la poesía” de Ignacio Valente, la extrema derecha literaria y el Opus Dei cultural (II)” (en el blog de Héctor Hernández) se refiere a la influencia de Valente en la proyección literaria de Zurita y la veta mesiánica del poeta: “Ignacio Valente apoyó no sólo los buenos momentos de Zurita (concentrados en sus dos primeros libros), sino que indirectamente alentó ese mesianismo *neofundacional*, que últimamente intensificó hasta extremos caricaturescos en el prólogo a la antología “*Cantares*”. (Ahora el cura Valente es el responsable “indirecto” de la novísima. Sin duda, este poeta-sicólogo tiene una capacidad inconmensurable para la paranoia, el complejo obsesivo y el aturdimiento neuronal)”. Corte de escena. Véase en <http://acheache.blogspot.lu/2012/12/sobre-eclipse-de-la-poesia-de-ignacio> 12.html [16-10-2015]

forma, cobró relevancia la revista cultural *La Bicicleta*, que oxigenó la nueva escena cultural, otorgando visibilidad a la nueva canción chilena, organizando concursos literarios y dando espacio a la nueva camada de poetas. A su vez, se transformó en un espacio de contrapeso de la difusión de la cultura alternativa, incluso se enfrentó a los columnistas de *Artes y Letras*⁸⁸⁶. Ambos poetas como toda su generación fue cruzada por un asfixiante horizonte contextual, y de alguna manera, el cuerpo se transforma en soporte de la acción de arte, como lo manifiesta el CADA. Uno de los ejes en que giraba la propuesta experimental del grupo. Zurita cuestiona la estructura material de la obra en una exposición titulada “Homenaje a Goya” cuestionó los soportes tradicionales de la obra de arte: “¿Cuáles son los soportes? No una hoja de papel, no una fotografía, no una cinta de film o video, no ya un acto. El soporte es nuestra propia vida objetivada [...] nuestros paisajes sudamericanos, ciudades aldeas donde la gente busca su alimento como en el Museo la gente busca la belleza: esa es la obra”⁸⁸⁷. El grupo CADA adscribe dicha crítica donde la exterioridad social, es decir, el soporte-paisaje será otro territorio que se transforma en vehículo de la producción artística, desmantelando la condición de la obra ceñida bajo la institución arte. Zurita realiza un itinerario con el propósito de romper los marcos representacionales de la obra literaria entre registro-arte y el registro-vida. En efecto, el territorio poético se desplaza en múltiples coordenadas, sea desde una fotografía de su rostro autoflagelado en *Purgatorio* (1979) o en el poema efímero del cielo de Nueva York (1982). En este espacio el límite entre vida y acción de arte era sospechosamente leve. Nelly Richard enfatiza dicha condición en la obra del poeta:

Purgatorio se abre con la foto documental de la quemadura en la cara que convirtió en marca biográfica. El soporte de impresión de las páginas de escritura en las cuales se despliega su itinerario poético, reproduce un informe psiquiátrico diagnosticando un caso de “psicosis” y tres encefalogramas del autor. El trabajo de la escritura y su productividad textual se recortan sobre un paisaje mental que delata la condición de enfermo (sancionado por la medicina) de un autor que elige retratarse en su misma patología, como seña de una infracción creativa a lo que la sociedad regula como normalidad y sanidad⁸⁸⁸.

⁸⁸⁶ El Editorial de *La Bicicleta* a través del artículo “Poesía joven en Chile: La generación...” (*loc. cit.*) replica una columna de Valente en la que destaca la mínima calidad de los poetas jóvenes. Por el contrario, se presenta una selección de poemas, resaltando el trabajo de Zurita, Maquieira, Lira, Polhammer, Bertoni y Gil.

⁸⁸⁷ Nelly Richard: *Márgenes...* *op. cit.* p. 94-95.

⁸⁸⁸ *Ibíd.* p. 84.

En lo que concierne al soporte escritural, Zurita supo traducir *la desolación* de la sociedad chilena y la nombró *Purgatorio*. El cuerpo como soporte fue usado para evidenciar el dolor de horizonte dictatorial, no obstante en el caso de Zurita el desconsuelo se amplifica porque se manifiesta cierta condición psiquiátrica develada en *Purgatorio*, cuestión en la coincide con Lira, pero que se diferencia en la forma de asumirla. Waldo Rojas para referirse a la propuesta de Zurita, acuña el término *esquizo-poiesis*, pues constata cierta veta esquizofrénica en el poemario⁸⁸⁹, expresada como una forma de mártir redentor. En el caso de Lira, su condición clínica es asumida con cierto realismo práctico, la llamada elegancia del humor lireano a la que hace mención Bolaño, esto es, sin un tono melodramático, lo cual no quita lo angustiante del caso como lo constatamos en su poema “Testimonio de circunstancias”:

Advierto

que no soy un sicótico

me dicen “loco” pero a los que me dicen “loco”

otros a su vez les dicen “loco”

tal como se dice “flaco”

- a veces me dicen “flaco”

y un flaco re - flaco me dice “gordo”-.

Pero, a Vd. y U. S. advierto

que, en verdad,

no soy un *LOCO*

a pesar de las etiquetas

vulgarmente llamadas diagnósticos

que me han aplicado

especialistas, y de los destacados

humedeciendo la goma de las etiquetas

con esponjas plásticas

las manos enguantadas en látex

Confieso eso sí

que a veces tengo que agarrarme los sesos a dos manos

que a veces los Grandes Pensamientos y Soluciones

comienzan a burbujear

y se acumula el vapor a presión en mi cabeza

y tengo que tomar un baño de tina

⁸⁸⁹ Waldo Rojas en “Zurita: ¿A las puertas de la esquizopoiesis?” en *Lar...* ” (*loc. cit.*) concluye que en *Purgatorio* se manifiesta la posibilidad de una rica y novedosa lectura psicoanalítica amplificada por la carga psíquica del yo lírico de Zurita: “En *Purgatorio* de Zurita, con sus implicaciones de padecimiento y de redención ¿no alude entonces el desgarramiento de una conciencia que se invierte a sí misma en una empresa desquiciada? [...] Hay exceso en todo sentido en la psicosis; exceso de lenguaje en el síntoma, exceso de presencia en la madre, o de ausencia en cuanto al padre, exceso del objeto, pero lo que lo distancia al desbordar la identidad de uno con la aprehensión del otro. Alguna corriente nueva del psico-análisis, opone proceso paranoico y proceso esquizofrénico, en cuanto al primero tiende a conservar las estructuras represivas de la sociedad: este último, en cambio, sería de carácter revolucionario por cuanto capaz de descodificar los territorios codificados y asumir el papel negativo de la des-estructuración. No sería quizás del todo especulativo asimilar, con los ajustes del caso, la tentativa liberadora del esquizo-análisis evocado más arriba, a este especie de “esquizo-poiesis” propuesta por el inquietante *Purgatorio* de Zurita”. (p. 49).

-hidroterapia, que la llaman-
o hacer algo por el estilo
y que otras veces
el mundo pierde color⁸⁹⁰

La distancia entre ambos proyectos se manifiesta en la recepción de las obras, pues la crítica de Valente en clave religiosa concedió cierta aura institucional a la obra de Zurita que ha producido un cierto desajuste en su lectura, como lo señalan Brito⁸⁹¹ y Richard⁸⁹². Mientras Zurita era canonizado por la crítica oficial como el nuevo *delfín* de la tradición lírica chilena, Lira estaba construyendo una propuesta poética que no vio publicada y a la que se podría aplicar la tesis de Thayer sobre *la publicación sin obra y la obra sin publicación*⁸⁹³. En un contexto de intemperie se da un punzante diálogo-monólogo “no dicho” entre Lira y Zurita. Si bien no eran tiempos para guerrillas literarias como las llevadas a cabo por asirse con el trono del demiurgo nacional como en la primera mitad del siglo XX. Hemos comprobado que Zurita no tomó el guante, o tal vez, no lo alcanzó a coger, pues Lira se suicidó (como soporte biográfico sufría de esquizofrenia), aspecto que fue amplificado por cierto periodismo cultural otorgándole el aura asfixiante de maldito. De algún modo la ecuación arte-vida propuesta por los miembros del CADA y por las *performances* realizadas por Zurita estuvieron bajo su sospecha, como se lo cuenta a Merino:

Lira se reía mucho de eso. De hecho, tempranamente me dijo algo de Zurita. Aunque creo que le tenía cierta admiración. Le parecía un impostor, en las situaciones públicas se ubicaba en los rincones como invisible. Consideraba que Zurita tenía una maquinaria, un personaje y además la masturbación que se había pegado en una presentación, aunque había sido a puertas cerradas. Lira no consideraba que había mucho riesgo en esas fórmulas de arte y

⁸⁹⁰ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* pp. 57-58.

⁸⁹¹ Eugenia Brito en *Campos Minados: Literatura... (op. cit.)* se refiere a la oportunista interpretación de *Purgatorio* desde el mundo conservador católico: “El imaginario religioso ocupado por Zurita en el poemario aporta expectativas al mundo literario oficial de la religión que ocupaba el lugar del arte. El arte volvía a ser Religión y desde su plataforma exigía la creencia como modo de operación de lectura” (p. 60).

⁸⁹² Nelly Richard en *Márgenes e Institución... (op. cit.)* aborda la conveniente lectura de la prensa oficial de *Purgatorio* y las tensiones estéticas que se producen en la obra de Zurita: “La consagración de Raúl Zurita desde el libro *Purgatorio* (1979) hacia delante en páginas de *El Mercurio*, se debe al desbordante entusiasmo de su crítico oficial, Ignacio Valente, hacia una obra de la que rescata tendenciosamente su mensaje humanista-cristiano (las “*resonancias bíblicas de su lenguaje*” (Valente). Lo paradójico es que la obra de Zurita, *junto con y pese a* esta celebración institucional, siguió funcionando como el referente clave de la neovanguardia chilena. Lo que hizo Valente fue aprovecharse de la ambigüedad de la doble lectura que, de cierto modo, tensiona el discurso de Zurita- como una lectura dividida entre el idealismo cristiano, y el materialismo crítico de los significantes-para eliminar de la maquinaria textual del libro *Purgatorio* aquellas piezas que podían resultar atentatorias contra el paisaje ideológico al que pertenece el crítico oficial” (p. 33).

⁸⁹³ Willy Thayer en *Publicaciones sin obra... (op. cit.)* reflexiona sobre la pérdida de aura de la obra de arte, y cuestiona los procesos que intervienen en la publicación de un libro, condición acrecentada en un contexto dictatorial, y neoliberal: “Las imágenes y lo impreso son la realidad. Sólo lo que circula es verdadero” (p. 10). Véase en www.philosophia.cl [18-09-2010]

vida; entonces me habló una vez de un artista norteamericano que se encerraba en una pieza la cual iba subiendo el nivel del agua, en la que estaba amarrado y arriba había unos cables eléctricos pelados y de alta tensión. A medida que el tiempo pasaba podía sacarse las amarras. Emerge el peligro en la noción arte vida, pero no va morir nadie⁸⁹⁴.

La maquinaria paródica de Lira festina tanto con los grupos de neovanguardistas entre los cuales estaba CADA, y como con los poetas canónicos; de este modo, está más que justificado su ataque al proyecto de Zurita. En el título de “Carta *relativamente* abierta a Raúl Zurita” ya está expresada burla, pues en absoluto era una carta abierta, su objetivo fue pedirle a Zurita su cupo para presentar sus poemas en Encuentro de poetas jóvenes. Aunque toda parodia oculta una máscara, porque de algún modo se ironiza lo que se admira. Según Wladimir Jankélévitch, la diferencia entre una mentira y la ironía radica en que “la primera tira una piedra al cuello de su víctima para ahogarla, mientras la segunda le echa un cable a quien engaña”⁸⁹⁵.

Lira era un erudito de la vida literaria de sus víctimas. Como dato hemos tenido acceso a su material inédito donde encontramos unas páginas de la revista *Apsi* en la que aparece una entrevista a Zurita. El soporte material es intervenido por Lira, a través de dibujos, y de un recorte de una imagen del poeta para un futuro *collage*. De alguna manera, su blanco estaba condicionado por un binarismo insufrible, pues cargaba con la cruz del poeta institucional procedente de izquierda, transformándose en material paródico de la coordenada de Lira. Para dimensionar el estilo lireano, cabe recalcar que sus poemas estaban diseñados para ser representados. Alejandro Pérez, uno de sus amigos, habla sobre el factor tridimensional del proyecto lireano: “La condición del libro opera en dos dimensiones, las cuales no darían cuenta del soporte dramático de la obra lireana, por tanto su proyecto a partir del libro nacería incompleto”⁸⁹⁶. El poema “El superpoeta Zurita” se transformó en una de sus *performances*, como comprobamos en una hoja de un recital poético.

La maquinaria desmitificadora de Lira opera como un rizoma, pues aborda la deconstrucción de la poética de Zurita desde diversas entradas. El texto de Lira funciona como una crónica deconstructiva, presentando al poeta como un nuevo demiurgo-héroe (Neruda) en una época

⁸⁹⁴ Marcelo Gatica: “Conversando de...” (*loc. cit.*). Véase en el Anexo.

⁸⁹⁵ Wladimir Jankélévitch: *La ironía o la buena conciencia*, París, PUF, 1950, p. 57.

⁸⁹⁶ Alejandro Pérez: “Una cierta gracia discontinúa: Rodrigo Lira Canguilhem” en *Rodrigo Lira: Primera... loc. cit.* p. 5.

desolada podía ser leído como un loco alucinado y utópico; una especie de súper héroe, propio del lenguaje de las historietas estadounidenses.



Imágenes 55 y 56. Entrevista a Raúl Zurita en la revista *Apsi* intervenida por Lira para un collage

Por otro lado, parodia la interpretación religiosa de Valente como el canonizador de Parra en su poemario *Cristo del valle de Elqui*, idea que es amplificada en caso del *superpoeta* que se eleva como una especie de *súper nuevo Cristo Nerudiano*:

el superpoeta zurita se pasea
 como un cristo bizantino por las calles de Santiago
 con el habla (mordiéndose la lengua)
 casi perdida

erguido
 el superpoeta es objeto o quizás víctima
 por dos veces de sendos artículos en la dominical columna
 del padre Valente, crítico literario
 del diario el mercurio, periódico serio observe las aliteraciones que giran en torno

no sólo es poeta, el superpoeta zurita
 además lo parece
 se alucina se alucina le observa el aura a la geografía de la faja
utopifica como quien dice de alguna manera /
 el super poeta zurita
 se yergue a mayor altura que el cristo
 de Elqui de parra, el super poeta zurita
 zurita zurita

a la r

atiruz	atiruz
neruda.....	neruda
aduresn.....	aduresn ⁸⁹⁷

Además, la maquinaria paródica lireana ataca el procedimiento utilizado por Zurita en el diseño de la portada de *Purgatorio*, así como, se alimenta de la disposición textual que alude al poema *Áreas verdes* (1975) en el que poeta utilizó silogismos propios de su formación matemática, como una burla a la percepción del poeta clarividente:

se pajea se quema y se t ajea / las mejillas / se deja barba
 i Proposición hipotética:
 el superpoeta zurita no es un Despierto, está dormido
 ii. i. *de facto*
 penetro en el campo visual y auditivo del superpoeta zurita
 ii. ii corolario el superpoeta zurita parece que me percibe
 iii. *Quod erat demonstrandum*
 mansa pesadilla⁸⁹⁸

Los mecanismos paródicos de Lira cumplen la función desacralizadora del poeta, y de los principios programáticos del CADA, pues cuestiona el manifiesto sobre el soporte de la obra de arte que fue entregado en la exposición del Homenaje a Goya:

En recreando a goya / instituto goethe / ámbito literatura inaugura
 Coincidentemente con Altamirano (ámbito plástico) una nueva
 forma de producción artística mediante la entrega de documentos,
 bajo el título “¿Cuáles son los soportes? ¿Cuáles son los proyectos?
 ¿Cuál es la obra?⁸⁹⁹”.

El despliegue de la acción de arte fue concebido por Zurita como algo político donde la ecuación arte-vida desbordaba los bordes de lo estrictamente literario. En este pliegue la parodia lireana se deconstruye a sí misma y su obra-vida se desintegra hasta los límites del suicidio. El borramiento total de la ecuación arte-vida se manifestaría en el ritual arte-muerte. El suicidio como consumación de una *obra sin publicación*. En efecto, la muerte adquiere una dimensión que excede el propio entramado del poema, donde incluso guardando cierta distancia temporal el suicidio podría ser objeto de un análisis *performativo*. Bajo esta coordenada Raúl Zurita toma el guante luego de años, señalando:

⁸⁹⁷ Rodrigo Lira: *Proyecto de... op. cit.* p. 113.

⁸⁹⁸ *Ibid.* p 113.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 114.

Rodrigo Lira casi todo lo preparó para la muerte. Su obra se publicó después de morir, solo, desesperado, construyó una poesía vertiginosa y alucinante, sin embargo yo no comparto la mitologización posterior que se hizo de él, porque encierra una especie de trampa. En el fondo Rodrigo Lira se mata para que después los demás poetas le hagan homenaje. Es una figura trágica, rupturista, desgarrada⁹⁰⁰.

De algún modo se revive una especie de diálogo fantasma sustentado sobre la trayectoria escritural de Zurita, territorio que se manifiesta como una onda expansiva de la ruina representacional de la Dictadura. En este pliegue *Purgatorio* se actualiza en *Los países muertos* (2006). Este poemario de Zurita interpela a una gran lista de detractores de su obra, reproduciendo la maquinaria lireana de la parodia a través de la cita intertextual. El poemario emplea una serie de epígrafes, que pueden leerse como señales inconclusas de un diálogo muerto. La desolación cubre los cuerpos de sus habitantes, hiperbolizando los defectos de sus críticos. Zurita devuelve el gesto paródico a Lira a través del poema “El súper suicida Lira y La Brito Parkinson y Otros en el mar de la desdicha”:

Y cerrando la fila, como de tinta,
El súper suicida Lira seguía tajeándose el mar en el cuerpo
-Anotada: sin amor
Y de uno en uno le tocábamos
la joroba a la Brito
por si nos cambiaba la muerte
Anotada sin amor⁹⁰¹

En este caso la ironía tiene un antecedente necrófilo, y aparece un juego de reflexivo, como dice Pierre Schoentjes “la ironía pregunta. Inútil sería pensar que la pregunta que plantea nunca sea oratoria”⁹⁰². En suma, Zurita trabajó el cuerpo como resistencia contra la Dictadura desde el ámbito de una desolada condición personal, mientras Lira lleva la angustia hasta las últimas consecuencias transformándolo en un complejo ritual. En esta coordenada, los críticos jóvenes de la literatura nacional intervienen como si se tratara del público frente al cuadrilátero. Aplauden al débil, al poeta maldito, al mito que nunca disfrutó un libro publicado en vida, frente a su reverso, el poeta canónico, reconocido internacionalmente, que muestra las huellas de la lucha contra la Dictadura,

⁹⁰⁰ Cesar Cuadra: “Zurita, la voz alucinada...” *loc. cit.* (s/n).

⁹⁰¹ Raúl Zurita: *Los países muertos*, Santiago de Chile, Ediciones Tácitas, 2006, p. 17.

⁹⁰² Pierre Schoentjes: *La poética de la ironía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001, p. 265.

que circula como un mártir de una lucha neovanguardista que se quedó reducida a un gesto elitista y hermético, idea remarcada fuertemente por Bravo:

En la época del *hard rock* militar (1980) y los focos de la farándula literaria apuntaba hacia un tipo de poesía rebanada como pan de molde por la realidad ¿Qué realidad? Claro, por ejemplo, mientras la vedette existencial de Raúl Zurita se cortaba las mejillas o se masturbaba en público, “recogiendo el dolor de una parte del país”, y publicaba sus propios diagnósticos psiquiátricos (verdaderos), al mismo tiempo el poeta chileno Rodrigo Lira se suicidaba a las 11:30 horas del día 26 de diciembre de 1981, cuando cumplía, exactamente 32 años de vida. Nada de vedetismos *zurísticos*, Rodrigo la hizo corta, expresión radical de ese choque a cien kilómetros por hora contra el cementismo de la realidad⁹⁰³.

En la misma coordenada crítica, el joven columnista, Álvaro Bisama compara ambos proyectos desde la relación con el poder a través de las figuras del cortesano, y del bufón: “Pienso en Lira y en Zurita, en cómo el agarrarse a trompadas con la muerte ronda la obra de ambos, y en la dignidad romana de Lira y en el oficio cortesano de Zurita, y en el hecho que entre ellos hay más de veinte años de distancia. Y me pregunto si hay alguna moraleja, o lección si en esto terminó las vanguardias, los muertos, la radicalidad estética de la poesía chilena”⁹⁰⁴. En *Los países muertos* Zurita devuelve el golpe no sólo a Lira, sino que se da el tiempo para golpear al propio Bisama, destacando su gordura, y a toda una fauna de críticos y escritores, así como, aparece una mención especial a Bolaño descrito como el “hepático Bolaño” o “Rip Bolaño” en el poema “Mi gordi Bisama (DJ) mira el basural de los países”⁹⁰⁵. Pese a todo lo anecdótico (mirrored relato de poder) la obra de estos dos autores es imprescindible para pensar el Chile no sólo de la Dictadura sino el que permanece hasta nuestros días. En este plano quizás fueron los más avezados experimentadores (traductores) de la *desolación mistraliana* como posibilidad de pensar la realidad chilena. Quizás debemos releer *Desolación* de Mistral. No es casualidad que Nicanor Parra haya dicho que Chile debería llamarse Gabriela Mistral, es decir, *Desolación*. ¿Por qué no *Purgatorio*, *País de los muertos* o *Marginalia* (nombre de un libro que Lira estuvo prepreparando)?

⁹⁰³ Eduardo Bravo: “El caos contra la...” *loc. cit.* p. 11.

⁹⁰⁴ Álvaro Bisama: “Farándula” en *Revista de libros* (2006) CVI, 38591, p. 8.

⁹⁰⁵ Raúl Zurita en *El país...* (*op. cit.*) recrea el procedimiento del inventario descriptivo utilizado por Bolaño en 2666, y se lanza contra críticos y poetas de su generación, huella paradójica, pues también es el método anticatólico de Lira: “Y más atrás venía Rip Bolaño, el basural de Chile, el lector Squella, y otros muertos que lloraban / 2666 (Barcelona, Editorial Anagrama, 2004), pg. 1126. Y seguía el tontín Bisama (Dj) la turca Richard, Badilla, y los fiambres del barrio. - Op.cit. 1127 [...] Y estaban tus peores amiguitas / Maqueira en las pampas/ muertas del cielo”. (pp. 18-19).

CONCLUSIONES

(I)

La matriz deleziana del rizoma nos permitió un rico diálogo con los múltiples pliegues de la obra metapoética de Lira, en cuya matriz se manifiesta la *desolación* como posibilidad reflexiva no sólo para pensar las transformaciones estéticas de la tradición lírica nacional, sino que su proyecto da cuenta de una manera singular para aproximarnos al complejo proceso experimentado en Chile a través del profundo cambio de una democracia representativa hacia una de las dictaduras más sangrientas del siglo XX. El proyecto de Lira está anclado en las transformaciones del modelo de sociedad. En este caso, la historia que está ocurriendo en Chile es reciclada a través de un estilo honesto y sin grandes pretensiones, en efecto su maquinaria paródica va dando cuenta de un sujeto marginal alejado de toda épica iluminista. Su preocupación fue la falta de amor, su soltería, los problemas de cesantía, o los derechos de autor. De algún modo, su máquina paródica evidenció las ruinas del proyecto moderno encarnado algunos años antes por Salvador Allende. Lira observó desde la *desolación* el fin de las utopías: “Está la sangre en las bayonetas de la historia bajo las banderas de la historia, coagulada ya, reseca”⁹⁰⁶. En este recorrido, el poeta desde una matriz desolada, envuelta bajo un aura irónica, cuestionó la función del oficio poético fracturado por el devenir histórico, pero al mismo tiempo, estas dudas sitúan el lenguaje poético quizás como la única posibilidad de pensar la realidad chilena. El hablante lireano tomó prestado de otros géneros literarios para llevar a cabo sus propósitos, por ejemplo, desde la crónica periodística fue develando la revolución silenciosa (neoliberal) ejercida por la Dictadura, y su impacto en aquella vida cotidiana alejada de las grandes discusiones políticas. Por lo anterior consideramos que la obra de Lira es un documento historiográfico invaluable para abordar la transformación cultural y económica del país durante la década del setenta, y aunque no se propuso ser profético, su proyecto devela las falencias del modelo neoliberal instalado en Chile a base de fuego, realidad que se

⁹⁰⁶ Rodrigo Lira: *Proyecto de ... op .cit.* p. 42.

mantiene hasta la actualidad, y quizás por esto mismo su obra se mantiene fresca y atraiga fundamentalmente a los jóvenes universitarios, y a los poetas.

(II)

En el primer capítulo utilizamos la teoría de la recepción para contextualizar la obra de Lira e intentamos develar el valor literario de una propuesta contaminada por el culto a su biografía, en donde existen elementos que han sido amplificados, como su esquizofrenia y su suicidio, así como analizamos el proceso de ingreso al canon nacional a partir de su libro póstumo, pues Lira nunca publicó un poemario en vida.

Hemos constatado que la recepción estética del proyecto lireano ha tenido diferentes ciclos y obedece a un complejo proceso de transformación del ámbito de producción, y difusión del arte en general durante la Dictadura. Luego de la publicación póstuma de *Proyecto de obras completas* (1984) su obra se desplazó en los márgenes de los márgenes. Pese a la singularidad de su proyecto, y al ritual de su muerte no apareció en ninguna de las publicaciones neovanguardistas de la época, ni siquiera hubo una mención, por ejemplo, de Nelly Richard en *Márgenes e institución* (1983), texto emblemático de la época, pero paradójico, pues el estudio se reduce a un grupo reducido de artistas. En una primera instancia, su proyecto poético es reseñado por sus profesores (Larraín, Foxley y Blume) y sus amigos de la revista *La Bicicleta*.

Su obra siguió al margen durante la década del ochenta, con algunas escasas alusiones, no obstante en la década del noventa se marcó el primer punto de inflexión, coincidiendo con el complejo proceso del llamado rescate de la memoria histórica de lo acontecido durante la Dictadura que se manifiesta en diferentes áreas de la cultura. Una de las claves de la teoría de la recepción es la posición de los compañeros de generación, los cuales reconocen la obra de Lira a través de la publicación de *Rodrigo Lira: Primera Documentación* (1993), texto que le otorga un impulso con el cual reaparece nuevamente en el mapa lírico. De cierta manera, los poetas participantes de esta edición-homenaje depositaron su propia desolación experimentada durante la Dictadura, erigiendo a Lira como el paradigma desolado de su generación. Desde este momento, comienzan a aparecer

más reseñas y artículos sobre su obra, y al mismo tiempo, cierta parte del periodismo amplifica la vertiente maldita o su ámbito psiquiátrico, como el fallido documental *Topología del pobre topo* (2000). No obstante, se crea la necesidad de reeditar su obra, en la cual trabajan sus amigos Roberto Merino y Eduardo Llanos, reconocidos escritores nacionales. Aunque hubo problemas, como el cambio de dueños de la Editorial Sudamérica, Roberto Merino gestionó el lanzamiento con Editorial Universitaria, y finalmente se reeditó *Proyecto de Obras Completas* (2003) después de un silencio de casi 20 años. Si solo había acceso a su poesía a través de la fotocopias, esta publicación otorgó un gran empuje a su obra, de hecho, aparecen los primeros estudios serios sobre su escritura, así como algunas tesis de pregrado en la Universidad de Chile, donde su proyecto genera una fuerte atracción en los jóvenes estudiantes de literatura. Aprovechando esta onda expansiva en su recepción, surge la necesidad de publicar algunos de sus textos inéditos, lo cual se concretó con la publicación de seis poemas en *Declaración Jurada* (2006), texto que ingresa al canon con aplausos, puesto que es nominado como finalista en el Premio Altazor.

Asimismo, la revolución del internet durante la primera década de este siglo ha contribuido a visibilizar su obra. Podemos constatar su aparición en blogs, así como posee algunos perfiles en Facebook con cientos de visitas y hasta un grupo de seguidoras que se autodenominan *Las niñas de Lira*. En Youtube existen una gran cantidad de videos sobre el poeta, entre los cuales destacamos el documental *Topología del pobre topo*; su emblemática participación en *¿Cuánto vale el Show?*; o su *performance* en la casa de Lihn. Asimismo, en la página Memoria Chilena de la Biblioteca Nacional se encuentra disponible la edición del *Proyecto de Obras Completas* (2003), y algunos de sus poemas originales, a los cuales se puede tener acceso desde cualquier parte del mundo. Lo impensado, *una obra sin publicación* pasó a ser una de las obras más representativas de los tiempos de Dictadura, una especie de profecía de Parra, cuando en los ochenta dijo que en el futuro se hablaría de Lira.

Al momento de comenzar mi trabajo de investigación no existía ninguna publicación en el ámbito de la edición crítica nacional que le otorgara a Lira cierta exclusividad, pero hace dos años

el profesor Marcelo Riosco publicó *Maquinarias deconstructivas* (2013) en la que aborda desde el punto de vista neovanguardista a nuestro poeta junto a Diego Maqueira y Juan Luis Martínez. También destacamos la reedición de la historieta *Panchito en la tierra de la fantasía* (2014) por parte de Jorge Montealegre, guion que había sido publicado en el año 1971. Asimismo, aparecen las primeras versiones de su obra en otras lenguas, Rodrigo Olavarria traduce al inglés algunos poemas en *Sopa de Letras* (2012) y por mi parte coordiné al estonio *Vientos del sur / Lõunatuuled* (2015), la primera muestra de poesía chilena a la lengua ugrofinesa. Lira fue traducido por la filóloga estonia Helina Aulis. Por tanto, su obra sigue vigente y goza de muy buena salud, la crítica seria ha tomado las riendas, aunque siempre aparece amplificadas su vertiente biográfica, como en el caso de la publicación *Los Malditos* (2011), una especie de mapa suicida de escritores latinoamericanos. También, como curiosidad destacamos la tesis del ámbito de la filosofía publicada en Texas⁹⁰⁷ que ha estudiado su poesía desde una base teórica terapéutica. Quizás una de las pocas deudas que quedan con su obra después de casi treinta años de la aparición de *Proyecto de Obras Completas*, sea la publicación de una edición crítica que indague sobre el proceso de inserción de su obra en la tradición chilena, y cómo pasó a transformarse en una de las poéticas más originales de la época dictatorial, función que de alguna manera persiguió nuestra investigación. Asimismo, aún existe la deuda de una edición de sus poemas que incluya las imágenes que aparecen en los originales.

(III)

Nuestra posición desde el inicio de nuestra investigación ha sido establecer que la obra de Lira no sólo es pertinente para examinar las coordenadas estéticas en tiempo de Dictadura sino que hay una veta que se abre como posibilidad de pensar la realidad chilena, esto es, como documento de pensamiento. Por eso, hemos utilizado el trabajo filosófico de Patricio Marchant y Willy Thayer, uno de sus más insignes continuadores. Es cierto que Marchant establece un tipo de pensamiento

⁹⁰⁷ José Luis Aguilar opta al grado de Doctor en Filosofía con su tesis titulada “Bajo el poderío del lenguaje: Capacidad terapéutica de la poesía en cuatro poetas depresivos y suicidas (Raúl Gómez Jattin, Rodrigo Lira, Ángel Escobar y Julio Inverso)”. Universidad de Texas, 2014. De Lira véase el Capítulo III: Un underground en la superficie (pp. 155-214).

experimental y rupturista⁹⁰⁸ en el Chile de finales de los setenta e inicios de los ochenta. La inquietud de Marchant por encontrar un marco de referencia como diferencia de la herencia filosófica europea le lleva valorar la poesía nacional como posibilidad de pensamiento, idea matriz de su tesis doctoral titulada “En qué lengua se habla el Hispanoamérica”, la que quedó inconclusa debido a su abrupta muerte. Las ideas de Marchant adquirieron importancia en la Dictadura, pues desde la Escuela de Filosofía propuso el discurso poético como una forma de pensar el acontecimiento del Golpe y la pérdida representacional de la realidad chilena. De esta manera, pudimos conmutar la pregunta de su inquietud filosófica a partir de nuevas preguntas, como por ejemplo ¿En qué lengua se habla en el Chile *desolado*? O ¿En qué lengua hablan los poetas después de una catástrofe?

Ahora bien, para pensar la transformación de palabra poética se hizo imprescindible destinar un capítulo para el marco de referencia histórico que titulamos “Lira situado y sitiado en tiempos de desolación”. Documentamos los efectos de la cultura autoritaria y el proyecto refundacional llevado a cabo por la Dictadura, a través del uso de la ley, la violencia militar, la hegemonía de los medios masivos, y el control de los espacios sociales. Se produjo una fractura cultural, pues fueron desmantelados el carácter democrático y la pluralidad de pensamiento de la universidad por medio del masivo exilio de profesores y escritores. Algo impensado, en lugar de rectores y decanos fueron instalados generales en las universidades públicas de Chile. Es difícil calibrar la ausencia de diálogo público, puesto que se instaló la censura y la autocensura actuó como posibilidad de autoexilio. Los medios masivos alineados al Régimen funcionaron como un brazo comunicacional que justificó la violencia estatal, la refundación nacional, y elidió mostrar cualquier verdad incómoda. Por el contrario, a través de la propaganda difundió las ventajas del nuevo modelo económico, cuya consecuencia fue llegar a vivir *una transición a la democracia*, sin ser consciente de la pérdida experimentada de derechos ciudadanos básicos en Dictadura. Sólo sirva como ejemplo que a 40

⁹⁰⁸ El carácter rupturista de Marchant lo podemos constatar en discurso de aniversario de la Escuela de Filosofía de la Universidad de Chile titulado “Sobre la necesidad de fundar un Departamento en (la Universidad de) Chile (1985)” Véase en Patricio Marchant: *Pe Eme... op. cit.* pp. 269-282.

años del Golpe, los jóvenes universitarios chilenos salen a la calle para que la educación pública sea gratuita, pues se da la paradoja de que el modelo neoliberal se había naturalizado en la sociedad chilena a tal grado que la educación era definida como un bien de consumo y no como un derecho natural. Luego del Golpe militar, la fractura tiende a problematizar la continuidad de la tradición chilena, surge una infinidad de epítetos como la generación diezmada, la llamada generación de la diáspora. Los poetas del ochenta serán nominados como la generación NN, y los del noventa como la generación náufraga. De algún modo, el proyecto lireano es uno de los que mejor representa estas transformaciones estéticas y los problemas metodológicos para situarse estéticamente, pues al declarar la muerte del canon, lo legitima con todas sus imposibilidades.

La nueva camada de poetas se esfuerza en establecer un *yo poético* que los distinga de los fundamentos de la lírica nacional del siglo XX (Neruda, Huidobro y Parra). De este modo, aparece una multiplicidad de voces dentro del canon de la poesía chilena en la década del setenta, y la velocidad de las transformaciones líricas ensanchó el mapa estético. En la postdictadura se inicia un lento proceso de rescate de obras marginadas por la cultura oficial. De algún modo, muchos proyectos escriturales inician una tibia incorporación a la crítica literaria universitaria.

En esta coordenada del análisis concluimos que tanto el Golpe como la acción de la Dictadura no sólo afectó el intercambio generacional de los poetas de los ochenta y sus predecesores sino que aparece como una deuda con las nuevas generaciones del noventa (la llamada transición a la democracia). Los nuevos proyectos surgían bajo la intemperie de la generación anterior, cuyos proyectos poéticos estaban bajo el binarismo (margen/institución). Desde este ángulo, no resulta tan descabellado pensar la Dictadura como un territorio poético insufrible cuya vigencia como tópico permanece hasta la actualidad, de una transición inconclusa, cuyo efecto es la vigencia y frescura de obras publicadas en el Régimen militar. El rescate de la memoria estética es condicionado por el discurso de la integración económica de Chile al mundo *postdictadura* que establece que la coordenada poética de exilio se articule desde una condición de retorno inconcluso, y que los nuevos proyectos sean monumentalizados como margen, pero despojados de cualquier

crítica representacional a lo actual.

(IV)

En otro orden de ideas, la noción de rizoma nos permitió aproximarnos al proyecto de Lira, como una maquinaria de lenguaje propietaria de una rica condición fractal, alimentada de las más diversas texturas de la lengua. A través del Capítulo III constatamos esta rica vertiente metapoética en “Agosto en la Isla del Laxa anno domine MVIIICVIII”, texto destinado a concurso de cuentos en honor al General Bernardo O' Higgins, en el que se mezcla crónica y un texto tipo solicitud. En “Angustioso caso de soltería” se alimenta del modelo de los avisos económicos, de hecho, el sujeto lireano instala el llamado POEMAANUNCIO, un subtítulo como si fuera una publicidad. También recicla la noción vanguardista de textos experimentales a través de la escritura a tres manos de “San Diego antes nosotros”. Además incorpora el género periodístico en “Carta al director de Artes y letras”, poema creado a modo de defensa de los nuevos escritores jóvenes por los ataques de los omnipoderosos columnistas de *El Mercurio*, y por último, su conocimiento sobre economía y cristianismo aparece en el poema inédito “Historiografeta: relato en prosa se/men/ta /da”.

Luego de realizar un arqueo de las texturas ocupadas por Lira en su proyecto, concluimos que tras una lectura atenta existe una fuerte carga política en su obra. Cabe precisar que el poeta no fue un opositor a la Dictadura en el sentido frontal, a la manera de la izquierda partidista de aquellos años. Muy a su pesar, aquellos textos que fueron leídos en su momento como parodias y chistes de humor negro con la distancia han envejecido, adquiriendo un componente político contra el sistema dictatorial; por tanto, se abre una veta muy poco tratada en su obra, pues hasta el momento ha sido circunscrita a un gesto neovanguardista en que lo metapoético sería lo predominante.

A través de la investigación también constatamos que Lira instaló su *máquina paródica* contra los discursos oficiales de poder dictatorial, pues se nutrió de los bandos militares, en el poema “Comunicado” y en algunos textos encriptados como “Tres cientos sesenta y cinco y un 366 de onces”, quizás uno de los mejores escritos que retrata a la Dictadura. Pero lo político en el proyecto de Lira tiene un antecedente, pues había trabajado para la Editorial Quimantú, que fue

clave para la masificación de la cultura en el gobierno de Salvador Allende. En su historieta *Panchito en la tierra de fantasía*, publicado en la revista *Cabro Chico* (1972) incorpora su vertiente experimental al desacralizar el propósito de los cuentos de hadas provenientes de la industria estadounidense.

Por otro lado, la llamada *huella ilegible* emerge como imposibilidad poética de comunicar un proyecto comunitario plausible en tiempos dictatoriales. No obstante, desde el ámbito biográfico se encarga de desarticular la imagen de un país moderno difundido en la propaganda de los medios masivos de la cultura autoritaria. Lira instala la figura del *loco*, tal condición psiquiátrica se transforma en el principal argumento para evitar la autoridad del Régimen. En su poema “Curriculum vitae” su biografía se nutre del lenguaje normativo propio de este tipo de documentos para mostrar la desolación que experimentaba por ejemplo un poeta. Era un Chile en recesión donde coexistían la cesantía y la marginalidad, ocultadas por la propaganda neoliberal.

En suma, estamos en presencia de una *máquina intertextual*, que no busca establecer una épica al modo de los metarrelatos literarios de la tradición chilena (Neruda, Mistral, Huidobro y hasta cierto punto Parra) pero colegimos que existe cierto reclamo nostálgico de estos proyectos, por consiguiente en el intrincado proyecto de Lira asoma una coordenada ética desplegada a través de una estética rupturista, pero políticamente activa desde lo ilegible.

(V)

En el último capítulo de nuestra investigación nos propusimos situar el proyecto de Lira dentro de las coordenadas estéticas de la tradición nacional. Su caso tiende a la singularidad, pues sus influencias son múltiples, sus antecedentes inmediatos se pueden encontrar en la huella estética metapoética chilena (Huidobro, Parra y Lihn) pero devaluadas hasta lo más grotesco. De alguna manera, la experimentación de Lira lleva al extremo la base estética de la antipoesía hasta deformarla, el mismo procedimiento ocupará para desacralizar la veta metapoética de Lihn. De algún modo, su *contra-estética* lo sitúa como un punto de inflexión en el esquema de la angustia de las influencias, al liquidar toda la tradición de la literatura, es consciente del final de una etapa que

tiene otro marco de referencia histórico y literario. Se entra a la postmodernidad, a la globalización sin haber experimentado la modernidad de forma completa. La complejidad de este enunciado se sustenta en el hecho de que Chile se transforma en uno de los primeros países de economía neoliberal del mundo. Esta transformación es leída por Lira, quien sitúa la relación de poder entre el dinero y el arte, coordinada de su propuesta muy poco registrada.

De alguna manera, su *maquinaria paródica* busca evaluar la tradición chilena desde su fundación hasta Zurita, el poeta canonizado en tiempos de Dictadura. Una empresa de esta envergadura requiere de un detallado estudio de las líneas estéticas de la poesía nacional. Tras el furibundo ataque a la tradición se puede interpretar como la quiebra de un sistema artístico, en este caso el literario, para dar cuenta de la realidad. Pues Lira no pretende ser apocalíptico en la medida que da cuenta de las ruinas del metarrelato moderno, pero aunque intenta abrirse paso en el mapa literario, se topa con el binarismo insufrible de la institución y el margen. La lucidez de Lira radica en que sigue desarrollando su proyecto en un reducido circuito marginal, y si su palabra no alcanza a un lector a través de una publicación tradicional como un libro publicado, su obra no pasa inadvertida en los escenarios universitarios, la palabra poética adquiere un pulso dramático por medio de hilarantes *performances*. Y si a esto le agregamos la creación de su personaje, el llamado *loco Lira*, su inquietud artística adquiere una originalidad que evidencia los puntos de tensión en el lenguaje hermético y hasta cierto punto elitista de los movimientos *neovanguardistas* como el CADA. Pues el lenguaje de Lira, aunque en ocasiones se desplazaba desde una *huella ilegible*, su tono coloquial chileno podía ser codificable por cualquier integrante de la tribu. Asimismo, las temáticas elegidas por Lira estaban relacionadas con su biografía, como su condición clínica, su soltería, los problemas de un poeta para encontrar trabajo en tiempos de crisis, o la contaminación de una fuente de agua a las afueras de una biblioteca. Tomando prestado el conocido binarismo de Umberto Eco (apocalípticos/integrados) en el cambio de escenario de la obra durante el siglo XX, y guardando las distancias con su corpus epistemológico, concluimos que Lira era lo suficientemente *apocalíptico* para dar cuenta de la ruina representacional en tiempos de Dictadura, y desplazarse sin

ataduras en plena *desolación*, es decir, pensar la pérdida tanto del metarrelato de Chile como país como la tradición chilena literaria. Pero al mismo tiempo, a pesar de encontrarse en un asfixiante circuito universitario y un precario contexto editorial censado por la cultura autoritaria, persigue por todos los medios estar *integrado* al sistema literario. En efecto, aunque Lira no publicó bajo un sello editorial un poemario en vida, su inquietud por desarrollar el oficio poético ha sido constatada en el recorrido previo a su publicación póstuma. El material inédito nos ha develado valiosa información sobre las múltiples formas que buscó para hacer pública su obra, sea mediante sus actos performativos, el trabajo de autoedición mediante el uso de fotocopias, los envíos a concursos que no tienen respuesta, el contacto con pequeñas y grandes revistas.

(VI)

Desde nuestra visión investigadora concluimos que fue un acierto haber escogido la compleja y rupturista obra de este poeta, porque en su propuesta le otorga sentido al título de nuestro Doctorado. El rico movimiento dialéctico entre vanguardia y postvanguardia paradójicamente parece no agotarse. De algún modo alegórico existe cierta vinculación entre la rebelde posición de Lira con respecto al uso de sus conocimientos vanguardistas y que esta tesis forme parte de una de las últimas generaciones que llevarán impresa dicha envoltura académica. La vanguardia o postvanguardia como parte del museo literario, pero al mismo tiempo como posibilidad estética y académica.

Asimismo, el proceso investigativo en la recolección del material se ha encontrado con un apreciable hallazgo, dada la gentileza de la señora Elisa Canguilhem hemos tenido acceso a un rico material inédito. De esta forma, la indagación en su obra no concluye con la presentación de esta tesis, porque estamos trabajando con la mayor dedicación y exhaustividad para completar la obra de Lira, lo cual se concretará durante el próximo año a través de la publicación en una editorial independiente del material inédito que ha nacido fruto de esta investigación. Quizás uno de los mayores logros a los que aspiramos como investigadores de literatura.

VI. BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL AUTOR

1.1. POESÍA

----: *Ela, Elle, Ella, She, Lei, Sie (poema)*, Editorial Marginal, Santiago de Chile, 1982.

----: *Proyecto de Obras Completas*, Santiago de Chile, Editorial Minga, 1984.

----: *Rodrigo Lira: un poema*, El Quisco, Artesanía Gráfica De Nosotros, 1997.

----: *Proyecto de Obras Completas*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2003.

----: *Declaración Jurada*, Santiago de Chile, 2006.

----: *Proyecto de Obras Completas*, Santiago de Chile, UDP, 2013.

1.2. HISTORIETAS

----: *Panchito en la tierra de la Fantasía*, en revista *Cabro chico*, 1971.

----: Montealegre, Jorge: *Rodrigo Lira, poeta de la tierra del comic*, Santiago de Chile, Ediciones Asterión, 2014.

1.3. TEXTOS INÉDITOS

----: “Agosto en la Isla del Laxa anno domine MVIIICVIII”.

----: “Boludez N° 33”.

----: “Carta no titulada”.

----: “¿Cuánto vale el show?: 23 de noviembre de 1981”.

----: Fragmentos de “El Pulgarcito Publicitario Libro-helicóptero”.

----: “Historiografeta: relato en prosa se/men /ta /da”.

----: “La Era de piscis”.

----: “Only envidia: (antipoéticomensaje)”.

1.4. ANTOLOGÍAS (ordenadas de manera cronológica)

Vicerrectoría de la Universidad de Chile: *Premios Concurso: Creación Artística 1979: Literatura*, Santiago de Chile, Vicerrectoría de Asuntos Académicos, 1979.

A.V.: *Cuaderno de poesía, Encuentro de Arte joven 1979*, Santiago de Chile, Municipalidad de las Condes, 1979.

- Turkeltaub, David: *Una panorámica de la poesía chilena actual. Ganymedes/6*. Santiago de Chile, Ediciones, Ganymedes, 1980.
- Arteche, Miguel, Massone, Juan Antonio, y Escarpa, Roque Esteban: “*Poesía chilena contemporánea*”, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1984.
- Díaz, Erwin: *Poesía chilena de hoy de Parra a nuestros días*, Santiago de Chile, Ediciones Documentas, 1990.
- España, Aristóteles: *La generación NN (1973-1991)*, Ediciones La Pata de Liebre, Punta Arenas, 1993.
- Contreras, Gonzalo: *Antología Chilena Desclasificada (1973 1990)*, Santiago de Chile, Editorial Etnika, 2006.
- Harris Tomas, Calderón Teresa, y Calderón Lila: *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Biblioteca Nacional: Santiago, *Geografía poética de Santiago de Chile*, Santiago de Chile, DIBAM, 1997.
- Espinoza, Julio: *Antología la poesía del siglo XX en Chile*, Madrid, La estafeta del viento , 2005.
- Hoefler, Walter: *Presuntas re-apariciones: Poesía chilena, Poemas 1973-2012*, La Serena, Editorial Universidad de La Serena, 2012.
- Andrés Morales: *Antología poética de la generación del ochenta*, Santiago de Chile, de Mago Editores, 2010.
- Labraña, Marcela y Cossen, Felipe. *Mil versos chilenos*, Santiago de Chile, Ediciones B, 2010.
- Harris Tomas, Calderón Teresa, y Calderón Lila: “*Antología de poesía chilena II/ La generación NN o la voz de los 80*”, Santiago de Chile, Editorial Catalonia, 2013.
- Gatica, Marcelo: *Lõunatuuled / Vientos del sur: Tšili luule / Poesía chilena* Edición Bilingüe (español-estonio), Tartu (Estonia), Editorial Toledo, 2015.

1.5. SELECCIÓN DE POEMAS EN REVISTAS

- : “Comunicado” en *La Araucaria* (1983) V, 23, p. 211.
- : “Manera de liquidar dos pájaros de un tiro con una sola ráfaga 1:- Iluminar el “apagón cultural” y disminuir la tasa de cesantía” en *Anuario el Pen Club* (1984), p. 33.
- : “Comunicado,” *Ars poetique*,” “*Ars poétique, deux*”, y “Sermón de los hombrecitos Magentas” en revista *La Castaña* (1983) I, 2. s/n.
- : “Manera de liquidar dos pájaros de un tiro con una sola ráfaga 1:- Iluminar el “apagón cultural” y disminuir la tasa de cesantía” en *La Bicicleta* (1982) IV, 20, p. 6-7.
- : “El paseo de las Flores” en revista *El Organillo*.

- : “Topología del pobre Topo” en *Apsi* (1987) VIII, 201, pp. 41-43.
- : Fragmento del poema “Ese te pe” en revista s/t (1986) de Coordinación de Carrera Facultad de Humanidades Universidad de la Serena. p. 13.
- : “Declaración Jurada” en revista *Plaza pública* (2000) III, 9, s/n.
- : “Tres cientos sesenta y cinco y un 366 de onces” en revista *Patrimonio cultural* (2003) VIII, 29, p. 12.
- : “Comunicado”, “Ars poétique”, “Perdonad”, y “Sermón de los hombreritos Magentas” en revista *Calíope* (2003) IV, 5. pp. 20-21.
- : “El paseo de las flores”, “Comunicado” y “Arte poétique” en *Sopa de letras* edición bilingüe (español-inglés), 2011.

1.6. Obras críticas sobre Rodrigo Lira y la poesía chilena

- Adriazola, María Teresa: *Rodrigo Lira: Primera Documentación*, Santiago de Chile, Publicación del Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas de la Universidad de Chile, 1993.
- Blume, Jaime: “Rodrigo Lira, poeta post-moderno” en *Literatura y lingüística* / Instituto Profesional de Estudios Superiores Blas Cañas. L y L. Santiago (1994) VII, 7, pp. 145-159.
- : “Poesía Religiosa chilena contemporánea: La fe de los que no tienen fe” 1995, Pontificia Universidad Católica de Chile, Vicerrectoría Académica.
- Carrasco, Iván: “Poesía chilena de la última década (1977-1987)” en *Revista Chilena de Literatura* (1989) XXIX, 33, pp. 31- 46.
- : “Antipoesía y neovanguardia” en *Estudios Filológicos* (1988) IV, 23, pp. 35-53.
- : “Antipoemas de la antipoesía” en *Anales de Literatura Chilena* (2002) III, 3, pp. 53-62.
- Harris, Tomás: “Desarrollo de la poesía chilena 1960 (1973) 1980”, (Una Introducción)” en revista *Mapocho* (2002) XXXIX, 51, pp. 41-47.
- Merino Roberto: *Luces de Reconocimiento*, Santiago de Chile, Ediciones UDP, 2008.
- Montecinos, Marcelo: “Anarco Francotirador: Rodrigo Lira” en la revista *La Calabaza del diablo* (2002) IV, 19, pp. 31-32.
- Nómez, Naín: “Transformaciones de la poesía chilena entre 1973-1988” (*Estudios Filológicos* (2007) XLII. 42) p. 151.
- Rioseco Marcelo: *Maquinarias deconstructivas: Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2013.
- Schopf, Federico: “Sobre la poesía joven en Chile en El Espíritu del Valle Ediciones Cordillera de Ottawa. Canadá-Santiago de Chile (1985) I, 1, pp. 29-30.

Zapata, Juan: "Proyecto de Obras Completas de Rodrigo Lira" *Stony Brook*, New York, abril de 1990.

1.7. TESIS

Ramírez, Luis (2003). *Una escrituración exasperada: Contratextualidad, Parodia en Rodrigo Lira, poeta postmoderno*. Tesis de Licenciatura en Literatura, Universidad de Chile, Santiago de Chile. Véase en http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2003/ramirez_1/sources/ramirez_1.pdf [07-10-2010]

Castro, Isabel (2005). *Angustioso caso de (poesía): Rodrigo Lira o una escritura de la simulación*. Tesis de Licenciatura en Lengua Literatura Hispánica, Universidad de Chile, Santiago de Chile. Véase en http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2005/castro_i/html/index-frames.html [07-10-2010]

Cristian Donoso (2007). *Arte poética: Construcciones desde Chile. Tradición y transformación en cinco poetas del siglo XX*. Tesis de Licenciatura en Lengua Literatura Hispánica, Universidad de Chile, Santiago de Chile. Véase en http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/donosos_c/html/index-frames.html [12-08-2010]

Retamales Hayden, Rodrigo (2009). *Rodrigo Lira: La Representación de un Fablante Lírico-Dramático-Narrativo*. Tesis de Licenciatura en Lengua Literatura Hispánica, Universidad de Chile, Santiago de Chile. Véase en http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2009/retamales_r/html/index-frames.html [12-08-2011]

Díaz García, Sebastián (2012). *Rodrigo Lira: prefiguración de una poética neobarroca bajo dictadura* Tesis en Lengua Literatura Hispánica. Universidad de Chile, Santiago de Chile. Véase en <http://www.tesis.uchile.cl/handle/2250/111021> [12-08-2012]

1.8. RESEÑAS EN REVISTAS Y PERIÓDICOS

A.V.: "Poesía joven de Chile: La generación de una generación" en *La Bicicleta* (1981) III, 12, pp. 6-8.

A.V.: "Los nuevos orfeos y los viejos" en *La Bicicleta* (1981) III, 14, pp. 6-8.

A.V.: "Proyecto de Obras Completas de Rodrigo Lira: Creaciones definitiva de un rebelde obstinado" en revista *Clan* (1985) VI, 64, p. 19.

A.V.: "El sueño de los ochenta" en *El Mercurio* (2000) CI, 36149, p. C 12.

A.V.: "Un Loco muy cuerdo" en *La Nación* (2004) LXXXVIII, 28.963, p. 55.

A.V.: "Arte Joven: Estado de Situación" en revista *Ercilla* (1979) XLVI, 2308, pp. 36-37.

Aliaga, Alejandro: "Muerto en Navidad...vivo en el papel" en *Suplemento de El Mercurio de Antofagasta*. (2001) XXXIV, 12.160, p. 5.

Basadre, Pablo: "La resurrección de Rodrigo Lira" en *La Nación* (2002) LXXXVI, 28383, p. 28.

- Blume, Jaime: “La fe de Rodrigo Lira” en revista *Calíope* (2003) IV, V, pp. 16-19.
- Bisama, Álvaro: “Farándula” en *Revista de libros de El Mercurio* (2006) CVI, 38591, p. 8.
- : “Altazor” en *Revista de libros de El Mercurio* (2007) CVII, 38591, p. E15.
- : “Por la Actitud, 2000 pesos. Yolanda Montecinos ¿Cuánto vale el show?” en *La Calabaza del diablo* (2001) III, 10, p. 47.
- Bravo, Eduardo: “El caos tras la poesía” en *El Centro* II (2000) XI, 3542, p. 11.
- Brescia, Maura: “Homenaje a Rodrigo Lira realizado en la SECH” en *La época* (1988) II, 589, p. 34.
- : “Rodrigo Lira, rupturista que venció la muerte” (1988) II, 374, p. 34.
- Careaga Roberto: “Panchito en la tierra de la fantasía: Rescatan cómic perdido del poeta Rodrigo Lira” en *El Mercurio* (2015) CXV, 41.468, p. A8.
- Castelli, Renato: “La asfixia de Rodrigo Lira” en *Las Últimas Noticias* (2000) XCVIII, 32.418, pp. 10-11.
- Castillo, Rodrigo: “El ídolo de la poesía subterránea vuelve a la circulación La poesía se pone al día” en *Las Últimas Noticias* (2003) CI, 33.463, p. 35.
- Ceari Ximena: “La resurrección de un mito” en *El Mercurio* (2003) CIV, 37.401, p. 23.
- Editorial: “Poesía 1º Premio Rodrigo Lira” en revista *La Bicicleta* (1979) II, 6, pp. 13-14.
- Editorial: “Trinitariamente pergeñado al infinito” en *La Bicicleta* (1982) IV, 19, p. 36.
- Editorial: “Poesía joven de Chile: La generación de una generación” en revista *La Bicicleta* (1981) XII, 3, p. 7.
- Foxley, Ana María: “Literatura en ebullición” en revista *Hoy* (1984) VIII, 384, p. 49.
- Fuentealba, Marcela. “Fantasmas y chinerías” en *El Mercurio* (2003) CIV, 37401, p. E9.
- Gacitúa, Oscar: “Desmemorias: Rodrigo Lira, los aspavientos de un outsider”, *El Diario Austral* (1991) V. 1763, p. A6.
- : “Las pinturas de Rodrigo Lira” en *El Llanquihue*, (1993) XCVI, 33.129, p. A8.
- García, Javier: “Los que van a morir te saludan: a 25 años del fallecimiento de Rodrigo Lira y Armando Rubio” en *La Nación* (2005), LXXXIX, 29.542, pp. 43-45.
- Gatica Bravo, Marcelo: “Zurita y Lira en la zona temblor de la historia” en revista *Heterogénea* (2014) IX, 3, pp. 91-100.
- Gómez, Andrés: “Lira abandona los subterráneos de la poesía” en *La Tercera* (2000) L, 18.262, p. 51.

- :“Se abortó salida de Obras Completas” en *La Tercera* (2000) L, 18.323, p. 49.
- : “Las Obras Completas de Rodrigo Lira por fin ven la luz” en *La Tercera* (2001) LI, 18. 637, p. 47.
- González Cangas, Yanko. “El rasguñón letal del poeta Rodrigo Lira”, *El Llanquihue* (1997) CXII, 33.996, p. A7.
- Guerrero, Pedro Pablo: “Maestro de la parodia” en *El Mercurio* (2003) CIV, 37281, p. 7.
- Iturra, Carlos: “Proyecto de Obras Completas” en revista *Providencia* (1984) V, 30, p. 9.
- Joannon, Cristóbal: “Un poeta hiperliterario, cómico y apaciguado” en *Revista universitaria / Pontificia Universidad Católica de Chile* (2003) LXXXII, 82. pp. 68-69.
- Klein, Eduardo: “Rodrigo Lira” en *El Centro* (1993) IV, 1408, p. 4.
- Llanca Fabián: “Descubren historieta para cabros chicos hecha por poeta de culto” en *Las Últimas noticias* (2014) CXIII, 37.581, p. 68.
- Llanos, Eduardo: “Es difícil escribir sobre Rodrigo Lira” en *Calíope* (2002) V, 12, p. 14.
- Lizama Jaime: “Rodrigo Lira o la lírica del Simulacro” en *La Época* (1991) IV, 1115, p. 25.
- Marks Camilo: “Declaración Jurada, Poesía de Rodrigo Lira: El grado cero de la escritura” en revista de *Los Libros* de *El Mercurio* (2006) CDLXXXI, p. 5.
- Merino, Roberto: “Rodrigo Lira: La llamada elíptica” en *Apsi* (1988) XII, 268, pp. 4-5.
- : “Rodrigo Lira (I) y (II)” en *La Época* (1988) II, 388, p. 8.
- : “Rodrigo Lira: en el país de los postes” en *El Grifo* (2003) I, 1, pp. 4-5.
- : “La poesía de Rodrigo Lira: Vértigo de la cantinela musitada” en *Revista de Libros de El Mercurio* (2003) XIV, 742, pp. 6-7.
- : “26 de diciembre” en *Revista de Libros en El Mercurio* (2011) CXI, 39674, p.13.
- : “La noche vencida” en *Las Últimas noticias* (2013) CXI, 36.890, 28, p. 50.
- : “Sacos de musgo” en *Las Últimas noticias* (2015) CXIII, 37,667, p. 54.
- Hernán Miranda: “La joven poesía chilena” en *Buen Domingo de La Tercera* (1983) XXXIII, 11.927, p. 5.
- : “Formas: Encuentro de Arte Joven” en revista *Bravo* (1979) III, 27, p. 105.
- Meza, María Eugenia: “Recordando con admiración” en *Paula* (1984) XVII, 443, p. 13.
- M. I. T: “Rodrigo Lira, el irreverente” en *Cuadernos: Fundación Pablo Neruda* (2001), VI, 46, pp. 38-45.

- Montecinos, Marcelo: “Anarcofrancotirador” en *La Calabaza del diablo* (2002) IV, 19, pp. 31-32.
- Morales Alejandro: “Algún día seremos leyenda” en *Páginas chilenas* (1999) I, 2, pp. 16-18.
- Sanhueza, Leonardo: “Rodrigo Lira vuelve a sacar la voz” en *Las Últimas Noticias* (2006) CIV, 34.575, p. 38.
- Sepúlveda, Jesús: “Sólo tendrás piedras: notas sobre Rodrigo Lira” en *Piel de leopardo*. (1993) V, 2, p. 8.
- Solís Valeria: “Al rescate del metapoeta” en *La Nación* (1996) LXXXIX, 26094. pp. 28-29.
- : “Memorias de un poeta” en *La Nación* (1996) LXXIX, 26.125, p. 24.
- Polanco, Jorge: “Rodrigo Lira, Una afirmación implícita de lo imposible” en *La Piedra de la locura* (2004) II, 5. p. 29.
- : “Rodrigo Lira” en *La piedra de la locura* (2003) II.3. p.16.
- Schilling, Mario Tomás. “Rodrigo Lira, excelente poeta” en *El Mercurio* (1990) CLXIII, 55.772, p. 15.
- Ruiz-Tagle, Carlos: “Recuerdos de Rodrigo Lira” en *La Tercera*, (1984) XXXIV, 12.295, p. 11.
- Ra, Manuel: “Por Rodrigo Lira” en *La Bicicleta* (1982) IV, 21, p.33.
- Valente, Ignacio: “Proyecto de Rodrigo Lira” en *El Mercurio* (1984) CLVIII, 30.509, p. E6.
- Valdés, Cecilia: “Nicanor Parra: La verdadera seriedad es cómica” en *El Mercurio* (1989) LXXXIX, 32.083, p. E 5-6.
- Vera, Adolfo: “Rodrigo Lira o el cansancio del lenguaje” en *Entrevista* (1999) VIII, 64, p. 7.

1.9. FUENTES ELECTRÓNICAS

- AA.VV.: Las niñas de Lira (Selección de poemas). Véase en <http://lasninasdelira.blogspot.com/> [17-11-2009]
- A.V.: Perfil Oficial de Rodrigo Lira en Facebook. Véase en <https://www.facebook.com/rodrigo.liracanguilhem.33?fref=ts> [16-11-2013]
- Agosín, Gabriel: “El transmudano rugido de un poeta de culto: El póstumo zarpazo de Rodrigo Lira” en diario electrónico *El Mostrador* (2002). Véase en [http://m.elmostrador.cl/noticias/pais/2003/09/16/el-postumo-zarpazo-de-rodrigo-lira/?php%20bloginfo\(%27url%27\);%20?%3E/cultura](http://m.elmostrador.cl/noticias/pais/2003/09/16/el-postumo-zarpazo-de-rodrigo-lira/?php%20bloginfo(%27url%27);%20?%3E/cultura) [12-11-2011]
- Beroiza Pereira, Cristian: “La crítica chilena de Lira”. Véase en el sitio de Crítica Cultural de Chile <http://critica.cl/literatura/la-critica-chilena-de-lira> [17-08-2010]
- Calderón, Teresa: “A propósito de musas y escaramusas del Holimpo” (poema inédito) en su blog. Véase en <http://theresbovary.blogspot.lu/search?q=rodrigo+LIRA> [16-11-2009]

- Cameron, Juan: “Rodrigo Lira” (poema dedicado al poeta) en su blog. Véase en <http://juancameron.blogspot.lu/search?q=rodrigo+lira> [17-11-2013]
- Cid, Omar: “Asedios a la Antología de poesía chilena II/ La generación NN o la voz de los 80”. Véase en página electrónica <http://letras.s5.com/ocid080114.html> [12-10-2015]
- De la Fuente, Antonio: “Vargas Llosa, entrevista de ida y vuelta” en su su blog *Camino de Santiago*. Véase en <http://caminodesantiago.canalblog.com/tag/Lira/p10-0.html> [15-10-2014]
- : “San Diego y Santiago” en su blog *Camino de Santiago*. Véase en <http://caminodesantiago.canalblog.com/tag/Lira/p30-0.html> [8-06-2015]
- Folch, Nicolás: “Rodrigo Lira revisitado” en revista electrónica *Ciber humanitatys* (2007). Véase en <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/5926> [16-10-2010]
- : “Claves para la memoria colectiva en la obra de Rodrigo Lira”. Véase en <http://bulletinhispanique.revues.org/3884?lang=es> [8-05-2015]
- Martínez, Luz Ángela: “Barroco y Transhistoriedad en Latinoamérica y Chile”. Véase en revista cultural en línea http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952015000100010&lang=pt [23-08-2015]
- Memoria Chilena: Biblioteca Nacional de Chile: *Proyecto de Obras Completas*, y poemas. Véase en <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/5926> [12-12-09]
- Ministerio de Educación de Chile <http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=61196> [17-11-2013]
- Morales, Andrés: “La poesía de la generación del 80”. Véase en revista electrónica de la Universidad de Chile <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/13/tx18.html> [8-12-2010]
- Olavarría, Rodrigo: “Traducciones al inglés de Rodrigo Lira” en *Sopa de Letras* (2011). Véase en <http://intemperie.cl/soroche/wp-content/uploads/2011/07/sopa-de-letras.pdf> [17-11-2012]
- Pinto, Rodrigo: “40 años del episodio que cambió Chile: Mapa literario del golpe de Pinochet y sus secuelas” en *El País* (2013). Véase en http://cultura.elpais.com/cultura/2013/09/10/actualidad/1378809771_751098.html [09-10-2013]
- Vidal, Bruno: “¿Quién es Rodrigo Lira?” en revista electrónica *El Lanzallamas* (2007). Véase en <http://www.lanzallamas.org/blog/2007/04/%C2%BFquien-es-rodrigo-lira/> [10-11-2009]
- Vilches, Felipe: “RODRIGO LIRA: Psicomago Literario? III”. Véase en revista electrónica *scaner cultural* (2015) <http://revista.escaner.cl/node/7669> [29-08-2015]

VI.2. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

2.1. HISTORIA, ARTE Y CRÍTICA CULTURAL CHILENA

AA.VV.: *Señalas de ruta de Juan Luis Martínez*, Santiago de Chile, Ediciones Archivo, 1987.

AA.VV.: *La Época y Fortín Mapocho: El primer impacto*, Santiago de Chile, Talleres de Estudio 1987, 1989.

AA.VV.: *Arte y Política*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005.

AA.VV.: *La historia oculta del régimen militar*, Santiago de Chile, Uqbar Editores, 2008.

AA.VV.: *El Diario de Agustín: 5 estudios de casos sobre El Mercurio y los derechos humanos (1973-1990)*, Santiago de Chile, Editorial Lom, 2009.

Aldunate Lyon, José: *Signos de los Tiempos: Crónicas de una década en dictadura*, Santiago de Chile, Lom, 2004.

Altamirano, Juan: *Así, así se mueve Don Francisco*, Santiago de Chile, ILET, 1987.

Amunátegui Miguel Luis: *La dictadura de O'Higgins*, Santiago de Chile, Imprenta, Litografía i Encuadernación Barcelona, 1914.

Arrigoitia, Luis: *Pensamiento y Forma en la Prosa de Gabriela Mistral*, Río Piedras, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.

Avelar, Idelber: *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.

Bianchi, Soledad: *Entre la lluvia y el Arco Iris*, Ediciones del Instituto para el nuevo Chile, 1983.

-----: *Poesía chilena*, Santiago de Chile Coedición Documentas-Cesoc, 1990.

-----: *Viajes de ida y de vuelta: poetas chilenos en Europa*, Santiago de Chile, Ediciones Cordillera, 1992.

-----: *La Memoria: Modelo para armar. Grupos Literarios de la década del sesenta en Chile*, Ediciones Dibam, Santiago de Chile, 1995.

Bills, Niall: *Un vals en un montón de escombros: poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*, Bern, Peter Lang S.A. Editorial Científica Europea, 1999.

-----: *Nicanor Parra o El arte de la demolición*, Valparaíso, Editorial U. V. de la Universidad de Valparaíso, 2014.

Bolaño, Roberto: *Entreparentesis*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2004.

Brito, Eugenia: *Campos Minados: Literatura post-Golpe en Chile*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1990.

Brunner, José Joaquín: *La cultura autoritaria*, Santiago de Chile, Editorial Angamos, 1981.

- : *América Latina entre la cultura autoritaria y la cultura democrática: Legados y desafíos*, Santiago de Chile, Biblioteca Flacso, 1987.
- Campos Menéndez, Enrique (Coord.): *Pensamiento Nacionalista*, Santiago de Chile, Editorial Nacional Gabriela Mistral, 1974.
- : *Las perspectivas del nacionalismo* en Enrique Campos Menéndez (Coord.): *Pensamiento Nacionalista*, Santiago de Chile, Editorial Nacional Gabriela Mistral, 1974.
- Cárcamo-Huechante, Luis E: *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2007.
- Carrasco, Iván: *Nicanor Parra: la escritura antipoética*, Santiago, Universitaria, 1990.
- : *Para leer a Nicanor Parra*, Santiago, Ed. Universidad Nacional Andrés Bello, 1999.
- Centro de Estudios Públicos: *El ladrillo: Bases de la política económica del gobierno militar chileno*, Santiago de Chile, CEP (Centro de Estudios Públicos), 1992.
- Colegio de Periodistas de Chile: *Las batallas de la libre expresión (1979-1986) Conmemoración del 30º Aniversario del Colegio de Periodistas de Chile*, Santiago de Chile, Documentos, 1986.
- De G Mussy, Luis: *Madrágora: La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, Editorial Finis Terrae, Santiago de Chile, 2001.
- Dibam: *Geografía poética de Santiago de Chile*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1997.
- Durán Sergio: *Ríe cuando todos estén tristes, Santiago de Chile: El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*, Santiago de Chile, Editorial Lom, 2012.
- Edwards, Alberto: *La fronda aristocrática en Chile*, Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1936.
- Emperaire José: *Los nómades del mar*, Santiago de Chile, Lom, 2002.
- Escobar, Ticio: “La irrepitible aparición de la distancia (Una defensa política del aura)” en Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar (Coords.): *Arte y Política*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005, p.112.
- Falabella, Soledad: *¿Qué será de Chile en el cielo?: Poema de Chile Gabriel Mistral*, Santiago de Chile, Editorial Lom, 2003.
- Figueroa, Lorena: *Tierra, indio, mujer: pensamiento social de Gabriela Mistral*, Santiago de Chile, ARCIS, 2000.
- Flisfisch, Ángel: *El neoliberalismo chileno: Las funciones del dogmatismo*, FLACSO, Santiago de Chile, 1982.
- Foxley, Carmen: *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

- Fuerza Armadas: *11 de Septiembre de 1973: Los cien combates de una batalla*, Santiago de Chile, Editorial Nacional Gabriela Mistral, 1973.
- Fundación de Estudios Económicos BHC: *Milton Friedman en Chile: Base para un desarrollo económico*, Santiago de Chile, 1975, Fundación de Estudios Económicos BHC/Editorial Universitaria.
- Galende Federico: *Vanguardistas, críticos, y experimentales: Vida y artes visuales en Chile (1960-1990)*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2014.
- Garretón, Manuel, y Garretón Carmen: *Por la fuerza, sin la razón: Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 1988.
- Garretón, Manuel Antonio: *El proceso político chileno, Capítulo V Capitalismo autoritario y transformación política*. Santiago de Chile, FLACSO, 1987.
- Gazmuri Cristián: *Eduardo Frei Montalva: (1911-1982)*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Gobierno de Chile: *Constituciones Políticas de la República Estado de Chile (1810-2005)*: Santiago de Chile, Editado por El Diario Oficial de la República de Chile, Impreso en Gráfica Puerto Madero, 2005, pp. 317-318.
- Goic, Cedomil: en *Los mitos degradados: ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*, Amsterdam, Atlanta, Ediciones Rodopi, 1992.
- Guerrero, Leila: *Los malditos*, Santiago de Chile, UDP, 2011.
- Guzmán Brito Alejandro: *Las ideas jurídicas de Portales*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1988.
- Hernández Luis: *El Golpe estético: Dictadura militar en Chile 1973-1989*, Santiago de Chile, Ocho Libros, 2013.
- Hopenhayn Martín: *Ni apocalípticos ni integrados: Aventuras de la modernidad en América Latina*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Ibáñez Longlais, José: *Para leer a Parra*, Santiago de Chile, Ediciones El Mercurio – Aguilar, 2003.
- Kornbluh, Peter: *Pinochet: Los archivos secretos*, Barcelona, Editorial Crítica, 2004.
- Lastra, Pedro: *Conversaciones con Enrique Lihn*, Santiago de Chile, Ediciones Atelier, 1990.
- Lagos Schuffeneger, Humberto: *El general Pinochet y el mesianismo político*, Santiago de Chile, Lom, 2001.
- Lavín, Joaquín: *La Revolución Silenciosa*, Santiago de Chile, Editorial Zigzag, 1987.
- Lihn, Enrique: *La cultura en la vía chilena al socialismo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971.

- : *Textos sobre arte*, Santiago de Chile, UDP, 2008.
- Loveman, Brian: *Arquitectura Política y Seguridad Interior del Estado de Chile 1811-1990*, Santiago de Chile, Serie Documentos para la Historia de la República, Dibam-Universidad Alberto Hurtado, Lom, 2002.
- Macías, Sergio: *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*, Berlín RDA, Comité Chile Antifascista, 1977.
- Maira Luis: *Los tres Chile de la segunda mitad del siglo XX*, Santiago de Chile, Lom, 1998.
- Mansilla, Sergio: *El paraíso vedado, poesía de contragolpe del sur de Chile*, Osorno, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2000.
- Marchant, Patricio: *Sobre árboles y madres*. Santiago de Chile, Gato Murr, 1984.
- : *Pe Eme: Escritura y Temblor*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Marín, Juan: *Gabriela Mistral (1889-1957)*, Washington. D.C. Edition Pan American Union, 1958.
- Millas Hugo: *Los censores*, Santiago de Chile, Ediciones Caperucita Rojas de Feroz, 1985.
- Molina Johnson, Carlos: *Chile: Los militares y la política*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1989.
- Morales, Leónidas: *La poesía de Nicanor Parra*, Santiago de Chile, Coedición Universidad Austral de Chile y Editorial Andrés Bello, 1972.
- Moreiras, Alberto: *Tercer Espacio: Literatura y Duelo en América*, Santiago de Chile, Editorial Arcis-Lom, 1996.
- Moulián, Tomás: *Chile actual, anatomía de un mito*, Santiago de Chile, Lom, 1997.
- Muniziaga Giselle: *Políticas de Comunicación bajo regímenes autoritarios: El caso de Chile*, Santiago de Chile, Ceneca, 1985.
- Neustadt, Robert: *Cada día: La Creación de un Arte Social*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Olea, Raquel: *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*, Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1990.
- Orellana, Carlos: *Araucaria de Chile: Índice general (1978-1989)*, Santiago de Chile, Editorial Litoral, 1994.
- Ossandón Fernando: *La Época y Fortín Mapocho: El primer impacto*, Santiago de Chile, Talleres de Estudio, 1989.
- Pincheira, Dolores: *Gabriela Mistral, guardiana de la vida*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1989.

- Pinochet, Augusto: *Mensaje Presidencial: 11 de septiembre 1977, 11 de septiembre 1978*, Santiago de Chile, Ministerio de Interior de la República de Chile, 1978.
- : *Mensaje Presidencial 11 de septiembre 1979 11 de septiembre 1980*, Santiago de Chile, Ministerio de Interior de la República de Chile, 1980.
- : *Mensaje presidencial: 11 de septiembre 1980–11 de septiembre 1981*, Santiago de Chile, Ministerio de Interior de la República de Chile, 1981.
- : *Pinochet, Patria y Democracia*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1983.
- Piña, Juan: *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago de Chile, Editorial Pehuén, 1990.
- Ramírez Sergio: *Señor de los tristes: Sobre escritores y escritura*, San Juan, La Editorial, Universidad de Puerto Rico, 2006.
- Retting Guissen, Raúl: *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación TOMO I*, Santiago de Chile, Andros Impresores, 1991.
- : *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación TOMO II*, Santiago de Chile, Andros Impresores, 1991.
- Richard, Nelly: *Arte en Chile desde 1973, Escena de Avanzada*, Biblioteca FLACSO, Santiago de Chile, 1987.
- : (Coord.): *Escribir en los bordes Congreso de Literatura Femenina Latinoamericana 1987*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1990.
- : *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2007.
- : *Crítica de la memoria*, Santiago de Chile, Ediciones UDP, 2010.
- Salazar, Gabriel: *Historia de Chile Contemporánea: El Capítulo I Elites sociales y liderazgo*, Santiago de Chile, Lom, 1998.
- : *Historia Contemporánea de Chile, Volumen IV, Hombría y Feminidad*, Santiago de Chile, Lom, 2002.
- Sepúlveda Ruiz, Lucía: *119 de nosotros*, Santiago de Chile, Lom, 2005.
- Silva Castro, Raúl: *Los problemas políticos de Chile: Documentos oficiales y administrativos. Ideas y confesiones de Portales*, Santiago de Chile, Editorial Del Pacífico, 1954.
- Sociedad de Fomento Febril: *Chile: Producción y Actividad*, Santiago de Chile, Publicidad y Comunicaciones, 1988.
- Shopf, Federico: *Del Vanguardismo hasta la antipoesía*, Santiago de Chile, Editorial Bulzoni, 1986.
- Soto, Ángel: *El Mercurio y la difusión del pensamiento político económico liberal*, Santiago de Chile, Instituto Libertad, 1995.

Sotomayor, Antonia Garcés. (2011) *Los rostros de la protesta: Actores sociales y políticos de las jornadas de protesta contra la dictadura (1983-1986)*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Santiago, Santiago de Chile.

Subercaseaux, Bernardo: *Historia del libro en Chile (alma y cuerpo)*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1993.

Toro, Rolando: *Biodanza*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2007.

Thayer, Willy: *El fragmento repetido, Escritos en estado de excepción*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2006.

-----: *Tecnologías de la crítica, Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2010.

Uribe, Armando: *Carta Abierta a Agustín Edwards*, Santiago de Chile, Lom, 2002.

Valdivia Ortiz de Zárate, Verónica: *Su revolución contra nuestra revolución, La pugna marxista-gremialista de los 80, Volumen II*, Santiago de Chile, Lom, 2008.

Valech, Sergio: *Informe Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*, Ministerio del Interior del Gobierno de Chile, Santiago de Chile, 2004.

Vial, Alejandro: *Algunos razones ideológicas de la estrategia autoritaria en contra de la política*, Santiago de Chile, Biblioteca FLACSO, 1987.

Villalobos, Sergio: *Portales una falsificación histórica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1988.

Vicuña Mackenna Benjamín: *El ostracismo del general Bernardo O'Higgins: Escrito sobre documentos inéditos y noticias auténticas*, Valparaíso, Imprenta I Librería del Mercurio de Santos Tornero, 1860.

Zerán, Faride: *La Guerrilla Literaria*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Zurita, Raúl: *Literatura, Lenguaje y Sociedad*, Santiago de Chile, Céneca Literatura 1983.

2.2. REVISTAS Y PERIÓDICOS

A.A.: "El Allende de Lafourcade" en *El Mercurio* (1974) LXXIV, 27.228, p. 5E.

A.A.: "Campaña de Limpieza" en *La Tercera de la hora*, (1973) XXIV, 8.543, p. 8.

A.A.: "Los artefactos de Nicanor Parra: una exposición de su verdadero pensamiento político" en *Puro Chile* (1973) 11 de febrero, p. 7.

A.A.: "Arte Joven: Estado de Situación", en revista *Ercilla* (1979) XLVI, 2.308, p. 36.

A.A.: "Junta militar se muda al edificio Diego Portales" en *La Tercera* (1973) XXIV, 8.465, p. 3.

- A.A.: “Melenudos tienen las horas contadas: las peluquerías no dan abasto” en *La Prensa* (1973) III, 1054, p. 7.
- A.A.: “Según Patricio Aylwin, Presidente del PDC: FF.AA. impidieron sangriento acción de los marxistas” en *El Mercurio* (1973) LXXIV, 26.437, p. 1.
- A.A.: “La normalidad vuelve a los barrios de Santiago” en *La Tercera* (1973) XXIV, 8.543, p. 12.
- A.A.: “Los niños invadieron parques y jardines” en *La Tercera* (1973) XXIV, 8.543, p. 6.
- A.A.: “Narradores y poetas” en revista *Buen Domingo de La Tercera* (1983) XXXIII, 11927, pp. 6-7.
- A.A.: “Tensa calma esperanzadora” en *El Mercurio* (1973) LXXIV, 26.430, p. 14.
- Aguirre Mario: “El libro, casi una nostalgia” en revista *Cauce* (1983) I, 3, pp. 23-24.
- Alcidez Jofre, Manuel: “Haciendo Chile en el exilio” en *Apsi* (1984) VIII, 148, p. 47.
- A.A.: “Cartas de Chile: Testimonios sobre la “Nueva” Universidad” en revista *Araucaria* (1981) III, 14, p. 14.
- A.A.: “Narradores y poetas” en *La Tercera* (1983) XXXIII, 11.947, p. 14.
- A.A.: “Arte Joven: Estado de Situación” en revista *Ercilla* (1979) XLV, 2308, pp. 36-37.
- A.A.: “Formas: Encuentro de arte joven” en revista *Bravo* (1979) III, 6, p. 23.
- A.A.: “Un poeta y un obrero se quitaron la vida” en *La Tercera* (1981) XXXII, 11558, p. 23.
- A.A.: “La joven poesía chilena” en *Buen Domingo de La Tercera* (1983) XXXIII, 11.927, p. 5.
- A.A.: “Parra en Dictadura” en *The Clinic* (2014) XV, 560, p. 18.
- AA.VV.: “Adios a las barricadas” en *Qué pasa* (2000) XXIX, 1534, pp. 88-89.
- Aylwin, Patricio: “Posición del Partido Demócrata Cristiano” en *La Tercera* (1973) XXIV, 854, p. 14.
- Azocar, Pedro: “Confesionario en *Revista*” en *Apsi* (1986) I, 4, p. 38.
- Betsalel, Claudio: “Guillermo Atías muere en París” en *La Bicicleta* (1980) III. 6, p. 39.
- Bianchi, Soledad: “Una suma necesaria (Literatura chilena y cambio 1973-1990)” en *Revista Chilena de Literatura* (1990) XX, 36. p. 52.
- Rodrigo Cánovas en “Hacia una histórica relación sentimental de la crítica literaria en estos reinos” en revista *Cuadernos Hispanoamericanos* (1990) XVLII, 482, pp. 172-173.
- Carrasco, Iván: “Poesía chilena de la última década (1977-1987)” en *Revista Chilena de Literatura* (1989) XXIX, 33, pp. 31-46.

- : “La antipoesía: escritura de la impotencia expresiva” en *Estudios Filológicos* (1982) XVII, 17, p. 67-76.
- : “La antipoesía y la lírica moderna” en *Estudios Filológicos* (1986) XXI, 21, pp. 67-70.
- Careaga Roberto: “Rescatan a Braulio Arenas, el surrealista al que los escritores le quitaron el saludo” en *La Tercera* (2012) VXII, 22.553, p. 62.
- Carrasco Víctor: “Desencuentro entre el pastor y el general” en revista *Cauce* (1987) IV, 102, pp. 40-45.
- Correa Raquel: “Los bemoles del milagro económico” en *El Mercurio* (1981) LXXVII, 29.019. p. C.7.
- Cuadra, Francisco: “Ministro del Interior del régimen militar en una entrevista” en *The Clinic* (2006) VIII, 195, pp. 40-41.
- Cuneo, María: “La Oralidad como primer elemento de formación de la poética Mistraliana” en *Revista Chilena de Literatura* (1993) XXIII, 41, pp. 5-14.
- Díaz, Cecilia: “Lihn y Valente el gran debate de la poesía” en *Pluma y Pincel* (1983) V, 10, pp. 50-55.
- Donoso Hugo: “Problemas, a la caza de lectores” en *Ercilla* (1974) XLIII. 2.055, pp. 48-49.
- Durán, Fernando: “Premio para una nueva dimensión de literatura” en *El Mercurio* (1976) LXXVI, 26.899, p. 17.
- Editorial: “Sólo dos diarios para la capital: El Mercurio y La Tercera” en *El Mercurio* (1973) LXXIII, 26, 435.
- Editorial: “Documentos del Libro Blanco: Lo que es y no es el Libro Blanco” en *El Mercurio* (1973) LXXIII, 26.481, p. 12.
- Editorial: “General Pinochet habla al país: Actividad partidista excluida de función pública” en *El Mercurio* (1973) LXXIV, 26.516, p. 1.
- Editorial: “Fueron Exterminados como ratas” en *La Segunda* (1975) IXIII, 13.103, p. 1.
- Editorial: “Premio Nacional de Literatura: ¿Un Apagón Cultural?” en *Qué Pasa* (1978) VIII, 91, p. 7.
- Editorial: “El Premio que no fue” en *El Mercurio* (1991) XCI, 33.542, p. 9.
- Editorial: “Primer número” en *Araucaria* (1978) I, 1, pp. 4-7.
- Editorial: “La Revista Literaria de Exilios Razones de la fundación de la s/t en *Revista Chilena de Exilio* (1977) I, 1, p. 2.
- Editorial: “La provocación del Parque” en revista *Cauce* (1987) IV, 102, p. 7.
- Editorial: “Padre Guido Peeters: Partida sorpresivo” en *Solidaridad* (1987) XII, 240, p. 23.

- Editorial: “Libros Reveladores: El Allende de Lafourcade” en *El Mercurio*, (1974) LXXIV, 27.228, p. 4.
- Edwards, Jorge: “Las interconexiones” en *El Mercurio* (1986) LXXXVI, 30.864, p. 3.
- : “El libro, ese objeto peligroso” en revista *Cauce* (1984) I, 6, p. 7.
- Egaña, Paz: “El mensajero de la paz”: El invitado oficial” en revista *Apsi* (1987) XI, 194, p. 24.
- Eloy, Horacio: “Revistas y Publicaciones literarias durante la dictadura 1973-1990” en *Simpson* (2000) VII, 17, p. 12.
- Fontaine, Arturo: “Más allá del Leviatán: Hacia un resurgimiento de la libertad individual” en *El Mercurio* (1979) LXXX, 28.636, pp. E 7-9.
- Foxley, Carmen: “Marginados de los marginados. Los jóvenes artistas” en *Nueva Sociedad* (1985) XIII, 76, p. 77.
- García Javier: “El ahijado literario de Pinochet” en *La Nación* (2005) LXXXVIII, 29.045, p. 24.
- Gil, María: “¿Cuatro Grandes?” en *El Mercurio* (1980) LXXXI, 29.794, p. E5.
- Gómez, Andrés: “Editorial Sudamericana planea publicar todos los escritos del poeta *suicida*” en *La Tercera* (2001) LI, 18.637, p. 47.
- Kay Ronald: “Rewriting” en *Manuscritos* (1979) I, I, p. 27.
- Macías Brevis, Sergio: “Breve aproximación a dieciséis años de poesía chilena 1973-1989” en revista *Cuadernos Hispanoamericanos* (1990) XLVII, 482, p.183.
- Martín Hopenhayn: “Los intelectuales latinoamericanos descritos por sus im(pares)” en *Revista de Estudios Públicos* (2001) XXI, 82, pp. 203-205.
- Libros y Autores: “En la casa Blanca: las razones de Nicanor” en *Ercilla* (1970) XXXVII, 1.825, p. 69.
- Lafourcade Enrique: “Los nuevos orfeos” en *Revista del Domingo de El Mercurio* (1981) LXXXII, 29.769, p. 15.
- : “Excéntrico y enfermos del chape” en *El Mercurio* (1981) LXXXII, 29.339, pp. E6-7.
- Lihn, Enrique: “Poetas Jóvenes” en *La Bicicleta* (1980) III, 6, p. 25.
- : “El estructuralismo de Ignacio Valente” en *Revista Pluma y Pincel* (1983) V, 12, pp. 50-54.
- : “Chile es una gallina de cuatro patas” en *Apsi* (1987) XI, 190, pp. 38-40.
- : “Braulio Arenas: El escritor que debiera sobrevivir” en *Apsi* (1988) XIII, 5, pp. 49-50.

- Mansilla, Sergio: "Lírica chilena de fin de siglo: la "revolución neoliberal" y su representación poética en la poesía post Neruda" en *L'Ordinaire Latino Americain* (2003) Número 194, pp. 33-40.
- Miranda, Hernán: "La joven poesía chilena en revista Buen Domingo de La Tercera (1983) XXXIII, 11.927, p. 5.
- Ministerio del Interior: "Campaña de Limpieza" en *La Tercera de la hora* (1973) XXIV, 8.543, p. 8.
- Ministerio de Transportes y Ministerio del Interior: "Plan Z, Documento estrictamente secreto (ejemplar único)" en *El Mercurio* (1973) LXXIII, 26.515, p. 12.
- Montero Abt Antonio: "Los escritores del Régimen" en *Análisis* (1984) VII, 77, p. 54.
- Nómez, Naín: "Censura y autocensura en la poesía chilena entre 1973 y 1989" en revista *Escritural* (2012) III, 5, pp. 7-8.
- Ochoa, Alejandra: "Valoración de la Literatura Chilena en el discurso crítico de Omer Emeth e Ignacio Valente" en *Revista Chilena de Literatura* (2001) XXXI, 59, pp. 123-138.
- Pineda Marcia: "Violencia en el Parque: La mecha del estallido" en revista *Apsi* (1987) IV, 103, pp. 39-41.
- Parra, Nicanor: "Auténticamente Parriano" en *Hoy* (1983) VI, 312. p. 13
- Precht Cristian: "El Editorial del primer número" en *Solidaridad* (1976) I, 1, p. 2.
- : "A qué viene el Papa" en revista *Solidaridad* (1987) XII, 242, p. 12.
- Quiroga Patricio: "Las jornadas de protesta nacional: Historia, estrategias y resultado (1983-1986)" en revista *Encuentro XXI* (1998) IV, 11, p. 42.
- Richard Nelly "Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién le teme a la neovanguardia?" en *Revista crítica cultural* (2004) XIV, 28, pp. 30-39.
- Rojas, Waldo: "Enrique Lihn, poeta en libre plática" en *Lar* (1984) IV, 4, y 5, pp. 3-5.
- : Zurita: ¿A las puertas de la esquizopoiesis" en n revista *Lar* (1984) III, 4 y 5, p. 49.
- Silva Henríquez Raúl: "Hacemos nuestra la voz de los pobres" en *Solidaridad* (1979) III, 62, pp. 45.
- Silva, Samuel: "Parra en libre plática" en *La Bicicleta* (1980) III, 6, pp. 36-39.
- Schkolnik Alejandro: "Editorial" en *Cabrochico* (1971) I, 1, p. 2.
- Tapia Santiago: "¡Bienvenido, Santo Padre!" en revista *Solidaridad* (1987) 240, XI, p. 3.
- : "Jorge Jaña e Iván Barra: Debe repararse el daño producido" en revista *Solidaridad* (1987) XI, 244, p. 23.
- Valente Ignacio: "El Pago de Chile" en *El Mercurio* (1980) CLIV, 48.654, p. E3.

-----: “Más jóvenes poetas” en *El Mercurio* (1980) CLIV, 48.654, p. E4.

Vejar Francisco: “El Gran taimado” en *La Nación* (2005) LXXXVIII, 29.153, p. 25.

Vergara Estévez, Jorge: “La democracia “protegida” en Chile” en *Revista de Sociología* (2007) XXXI, 21, pp. 45-52.

Vidal, Virginia: “Los héroes no están cansados: Neruda evocación de su muerte” en *Araucaria* (1983) VI, 24, p. 15.

2.3. TEORÍA LITERARIA y OBRAS LITERARIAS

Bajtín, Mijaíl: *Problemas de la poética de Dostoiévski*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986 (trad. de T. Bubnova, ed. original *Problemy poetiki Dostoievskogo*, Moscú, Sovetskaya Rossiya Izdatelstvo, 1979).

Bauman, Zygmunt: *Modernidad líquida*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

-----: *El arte de la vida: De la vida como obra de arte*, Buenos Aires, Paidós, 2008.

Benjamín, Walter: *Discursos Interrumpidos*, Buenos Aires, Editorial Taurus, 1989.

-----: *Walter Benjamin: Obras*, Madrid, Abada Editores, 2008.

Bloom, Harold *La Ansiedad de la Influencia, una teoría de poesía*, Madrid, Editorial Trotta, 2009.

Bolaño, Roberto: *Putas asesinas*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2001.

-----: *La universidad desconocida*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2007.

Cameron Juan: *Perro de circo*, Santiago, Edición del Premio Rudyard Kipling, 1979.

-----: *Jugar con las palabras (Antología 1970-2000)*, Santiago de Chile, Ediciones LOM, 2000.

Derrida, Jaques: *Escritura y diferencia*, Barcelona, Antropos, 1989.

Deleuze, Gilles y Guattari: *Rizoma: Introducción a Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1980.

-----: *Por una literatura menor*, México (D.F), Ediciones Era, 1978.

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

Durozoi, Gérard: *Diccionario de Arte Contemporáneo*, Madrid, Ediciones Akal, 1997.

Eco, Umberto: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets Editores, 1995.

Eltit, Diamela: *Padre mío*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1989.

- Genette, Gerard: *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, París, Seuil (trad. española de C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- Huidobro, Vicente: *Altazor*, Barcelona, Compañía Ibero Americana de Publicaciones (S.A.), 1931.
- : *Vicente Huidobro: Obra poética*, Edición crítica, Cedomil Goic, Coordinador, Barcelona, Colección Archivos, 2003.
- Jankélévitch, Wladimir: *La ironía o la buena conciencia* París, PUF, 1950.
- Jodorowsky, Alejandro: *La danza de la realidad*, Barcelona, Siruela, 2001.
- Foucault Michel: *Los Anormales*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1999.
- Jameson, Fredric: *Ensayos sobre el modernismo*, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1991.
- : *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Ed. Paidós, 1995.
- Kristeva, Julia: *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (Sel. y trad. de Disiderio Navarro), La Habana, Casa de las Américas - Embajada de Francia en Cuba, 1997.
- Manrique, Luis: *De la conquista a la globalización: Estados y nacionalismos en América Latina*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.
- Martínez Fernández, José Enrique: *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001, p. 197.
- Lihn, Enrique: *La musiquilla de las pobres esferas*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.
- : *Batman en Chile*, Santiago de Chile, Ediciones Bordura, 1973.
- : *El Paseo Ahumada*, Santiago de Chile, Ediciones Minga, 1983.
- : *El circo en llamas: una crítica de la vida*, Santiago de Chile, Editorial Lom, 1996.
- Lorca García, Federico: *Obras Escogidas: García Lorca*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1998.
- Martínez, Juan Luis: *Poemas del Otro*, Santiago de Chile, Ediciones UDP, 2003.
- Mistral, Gabriela: *Desolación*, Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1922.
- : *Desolación en germen: facsimilares de primeros manuscritos (1914-1921)*, Santiago de Chile, DIBAM, 2004.
- Neruda, Pablo: *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- : *Pablo Neruda: Obras Completas II*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999.

- : *Pablo Neruda: Antología Fundamental*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1997.
- Parra, Nicanor: *Obra Gruesa*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.
- : *Sermones y Predicas del Cristo del Elqui*, Santiago de Chile, Estudios Humanísticos, 1977.
- : *Poema y Antipoema a Eduardo Frei*, Santiago de Chile, Editorial América del sur, 1982.
- : *Chistes par(r)a desorientar a la policía (poesía)*, Santiago de Chile, Ediciones Galería La Época, 1983.
- : *Obras Completas & algo +, Volumen I (1975-2006)* Barcelona, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, 2006.
- : *Obras Completas & algo †, Volumen II (1975-2006)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2011.
- : *Temporal*, Santiago de Chile, UDP, 2014, Contraportada.
- Paz, Octavio: *El arco y la lira*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Preckler, Ana María: *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX, Tomo II, Pintura y Escultura del Siglo XX*, Madrid, Editorial Complutense, 2003.
- Quezada, Jaime: *¿Quién soy?*, Santiago de Chile, Coedición Editorial Zamorano y Caperan-Editorial Nascimento, 1978.
- Sarduy Severo: *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Scarpa Roque, Esteban: *Gabriela anda por el mundo*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1977.
- : *Magisterio y Niño*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1979.
- Schoentjes, Pierre: *La poética de la ironía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003. p. 241.
- Villaseñor, Sebastián: *Iconografía marginal en Castilla, 1454-1492*, Madrid, Biblioteca de Historia del Arte, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- Warning, Rainer: *Estética de la recepción*, Madrid, Gráficas Rogar, S.A, 1979.
- Warhol, Andy: *Mi filosofía de A a B, de B a A*, Barcelona, Tusquets Editores, 1981.
- Zurita, Raúl: *Purgatorio*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1979.
- : *Los países muertos*, Santiago de Chile, Ediciones Tácitas, 2006.

2.4. FUENTES ELECTRÓNICAS CON INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA

Archivo de la Historia de Chile Popular. CEME (Centro de Estudios Miguel Henríquez. Véase en <http://www.archivochile.com/entrada.html> [10-03-2010]

Aspuria, Jaime: “Bolaño vuelve al ruedo con Putas asesinas”. Véase en <http://www.letras.s5.com/bolano1210.htm> [12-11-2015]

Bolognese, Chiara: “Roberto Bolaño y Raúl Zurita: Referencias cruzadas”. Entrevista a Zurita. Véase en <http://letras.s5.com/rz1303111.html> [29-08-2015]

Cahn, Guillermo: *Cachureos: Apuntes sobre Nicanor Parra* (Documental, 1981) Véase en <https://vimeo.com/46318570> [8-09-2010]

Catálogo completo de libros y revistas de la Comisión Pro-retornados del exilio chileno en <http://www.abacq.net/imagineria/frame7.htm> [12-03-2010]

Colegio de Periodistas de Chile (CIPER): “Morir en la noticia”. Véase en <http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/reporter/> [25-03-2010]

Cuadra, Cesar: “Zurita, la voz alucinada (una visita a la poesía chilena desde la antipoesía)” en revista electrónica *Babab* (2000) .Véase en http://www.babab.com/no05/raul_zurita.htm [8-10-2012]

Diccionario de la Real Academia Española (DRAE).Véase en <http://dle.rae.es/>

Diccionario de chilenismos. Véase en <http://www.apocatastasis.com/chilenismos-diccionario.php#h> [19-10-2015]

Discurso de entrega del Premio Cervantes 2012, leído por Cristóbal Ugarte Parra, nieto de Nicanor Parra.:<http://www.rtve.es/alacarta/videos/premios-cervantes-en-el-archivo-de-rtve/premio-cervantes-discurso-cristobal-ugarte-nieto-del-poeta-nicanor-parra/1383913/>

González, Patricio: “Diego Maquieira: No me puedo quedar atrapado como Parra que se quedó atrapado en la antipoesía”.en *El Mostrador*, periódico en línea (2013). Véase en ” <http://www.elmostrador.cl/cultura/2013/11/08/diego-maquieira-no-me-puedo-quedar-como-parra-que-se-queda-atrapado-en-su-propio-sistema-binominal-de-poesia-y-antipoesia/> [8-12-2013]

Iglesia Metodista Pentecostal en Chile. Véase en <http://www.impch.org/sitio/> [21-03-2010]

Lavquen, Alejandro: “El poeta de Dawson”. Véase en <http://www.puntofinal.cl/553/poetadedawson.htm> [8-4-2010]

Lemebel, Pedro: “Las mujeres del PEM y el POJH (o recuerdos de una burla laboral). Véase en <http://lemebel.blogspot.com/2006/08/las-mujeres-del-pem-y-el-pojh-o.html> [12-03-2015]

Llanos, Eduardo: Sobre “Eclipse de la poesía” de Ignacio Valente, la extrema derecha literaria y el Opus Dei cultural (II). Véase en http://acheache.blogspot.lu/2012/12/sobre-eclipse-de-la-poesia-de-ignacio_12.html [16-10-2015]

- Martínez Juan Luis. Véase la página oficial dedicada al poeta donde se encuentran algunas de sus obras, material inédito, ensayos y artículos; en <http://juanluismartinez.cl/jlm/> [23-10-2015]
- Moreno, Sebastián: *La ciudad de los fotógrafos* (Documental, 2007) Véase en <http://web.archive.org/web/20141217124914/http://laciudaddelosfotografos.cl/>[25-03-2010]
- Revista *Trilce*. Véase en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97516.html> [8-02-2010]
- Riquelme, Alfredo: “Los reflejos de un espejo y el mundo, entre los años 1976-1978, a través de *Apsi*” <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-81473.html> [18-09-2014]
- Rivera, Carla: “La verdad está en los hechos: Una tensión entre objetividad y oposición. Radio Cooperativa en dictadura”. Véase en revista digital <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-> [12-04-2015]
- Rodríguez, Mario: “Discursos de sobremesa: El francotirador pasa a la reserva (pero nunca se sabe si habla en serio o en broma)” en <http://www.archivochile.com/entrada.html> [8-10-2015]
- Said, Marcela: *I love Pinochet* (Documental, 2002). Véase en http://www.documaniatv.com/politica/i-love-pinochet-video_88f9f81c4.html[12.01.10.]
- Sohr, Raúl: “El Plan Z: La mentira que ensangrentó a Chile” en revista *The Clinic* (2003). Véase en <http://www.theclinic.cl/2013/09/02/el-plan-z-la-mentira-que-ensangrento-a-chile/> [8-10-2011]
- Thayer, Willy: *Publicación sin obra: inscripciones sin acontecimiento. La nueva narrativa, el testimonio*. Véase en www.philosophia.cl Escuela de Filosofía Universidad Arcis [8-10-2012]
- Warken, Cristián: “Roberto Bolaño: Conversaciones con Cristián Warken”, en el programa Una Belleza Nueva, transcrito por René Rojas. Véase en <http://www.unabellezanueva.org/wp-content/uploads/documentos/entrevista-roberto-bolano.pdf> [12-10-2015]

VII. ANEXOS

¿Cuánto vale el show? 23 de noviembre de 1981

Rodrigo Lira Canguilhem / Monólogo de “Otelo”

I.- Hay clásicos entre los clásicos, como Miguel de Cervantes, Goethe, o William Shakespeare. Y aunque Shakespeare no haya escrito en castellano, es interesante conocerlo, aun solo sea a través de un pequeño fragmento de su obra colosal. Por eso, he traído para ustedes un parlamento de su tragedia Otelo:

(1) como el Poóntico mar,
cuya agua y flujo no / vuelven al cauce sino que irrumpen
en la Pro-poóntida y el Helespontt, así mis negros pensamientos
con pasos airados
han de volver al dulce amoor / hasta que una ven-ganza dura y plena
los engulla

(INTERMEDIO)

Ese es el monólogo, Pero
parece que no debiese hacerse así: ha resultado una recitación
apresurada de-clamada,...afectada (pompier) y otelo
es una tra-gedia.

Permítame entonces, hacerlo nuevamente:
esta vez, sin temor de caer en la exageración de lo dramático
deste personaje trágico (Otelo):

(2)
como el mar negro ,
cuya agua y flujo violento
no vuelven al cauce sino que irrumpen
en el mar de Mármara y el Helesponto, así...
así mis negros pensamientos,
con pasos airados no
NO HAN DE VOLVER al dulce amor.... / hasta
que una ven-ganza
dura y plena
no los engulla

(1) Incorrecto: Clásico, realista, cómico

(2) Correcto: Moderno, expresionista, trágico

“Historiografeta: relato en prosa se/men/tada”

“...los ricos según Smith en *Teoría de los Sentimientos Morales* (1759)- son conducidos por una mano invisible que los hace distribuir las cosas necesarias para la vida de la misma manera que habrían sido distribuidas si la tierra se dividiera en partes iguales entre todos sus habitantes, y así sin proponérselo, sin saberlo, promueven el interés de la Sociedad”..

vuelve a referirse a la mano invisible Adam Smith en su obra fundamental, (*Investigaciones sobre la Naturaleza y las Causas de la Riqueza de las Naciones* (1776). Allí sostiene que todo individuo en su actividad económica colabora necesariamente a la obtención del ingreso anual máximo para la sociedad porque dice textualmente Adam Smith- “es conducido por una mano invisible a promover un fin que no entraba en sus intenciones” ...pues, al parecer perseguir su propio interés promueve el de la Sociedad de una manera más efectiva que si esto entrara en sus designios”.

Imágenes: Torcuato Tasso sufría de delirio persecutorio. De parte del mismísimo Satanás, y luego de concluir “La Jerusalén Libertada” Pasaba semanas escondido en su casa, abrazado del manuscrito de su obra, seguro de que Luzbel tarde o temprano se la robaría. Martín Lutero también fue molestado por el Príncipe de las Tinieblas. **Y un día, según su propia confesión, le arrojó un tintero a la cabeza.**

Citado de cierto trabajo de Incorporación a la Academia de Ciencias Sociales, Políticas y Morales del Instituto de Chile intitulado “MÁS ALLÁ DEL LEVIATÁN: Hacia un Resurgimiento de la Libertad Individual, presuntamente escrito por Fontaine Aldunate Director de *El Mercurio*, de Santiago. Aparecido en el Suplemento Literario, Artístico y Científico de ese diario el domingo 7 de Octubre de 1979.

plantea su tesis de que dejando hacer, dejando.
Penser, lisses faire, laiss a passer!
una mano invisible ordenará todo de modo que este todo- la estructura económica de una tal sociedad
Poco menos que
Perfecto.

uno.

Y el Demonio se le apareció a Martín Lutero
Y se produjo el subsecuente entrevero
Y Martín Lutero le tiró el tintero
Y la tinta le salpicó al Demonio
Los cachos y la cola
o alguna presa.(1)
- no estoy seguro (2)
Y aunque no haya sido así
Así fue – así es
- al menos en este relato.

dos.

Lutero traducía la Biblia
Del Latín al Alemán
Trasando laboriosamente
Esos feísimos grafemas
Denominados góticos
Cuando acontecieron estos hechos
En un castillo germánico.

tres.

¿Le habrá gritado Lutero al diablo
Vade retro, Satanás!
en alemán, por supuesto?
(el autor no sabe cómo se dirá eso en alemán).

al pie

2

cuatro.

Es probable; pero
Lo importante del caso
Es que la tinta
No sólo manchó la pared de piedra
Donde sus restos se pueden ver
-tal vez- aún hoy día
Para edificación de los turistas luteranos;
quizá restauren la o las manchas, incluso;
Se dice que el turismo da divisas;
Como ya se ha relatado
Algo de la tinta cayó también sobre el demonio
Que es tan malo como lo pintan
Y aún peor.

incluís a por lo página

3

Pero, por más malo que sea,
Es paciente, y organizado
Y no desaprovecha nada
en el infierno no hay basureros-
Nada, ni siquiera esa tonta tinta
Que tiñó su tífosa y hedionda pelambrea.

al pie

4

la
A.

2

dos.

Lutero traducía la Biblia
Del Latín al Alemán
Trasando laboriosamente
Esos feísimos grafemas
Denominados góticos
Cuando acontecieron estos hechos
En un castillo germánico.

Tres.

¿Le habrá gritado Lutero al diablo
Vade retro, Satanás.
en alemán por supuesto (3)

cuatro.

Es probable; pero
Lo importante del caso
Es que la tinta
No sólo manchó la pared de piedra
Donde sus restos se pueden ver
tal vez- aún hoy día
Para edificación de los turistas luteranos: (4)
Como ya he relatado
Algo de tinta cayó también sobre el Demonio
Que es tan malo como lo pintan
Y aún peor.
Pero, por más malo que sea,
Es paciente, y organizado
Y no desaprovecha nada (5)
Nada, ni siquiera esa tonta tinta
Que tiñó su tiñosa y hedionda pelambarrera.

Nota 1 Los desconcertados poetas que permanecen en el país [...] viven el permanente trauma de refundarlo en un lenguaje que debe proteger y propagar la libertad sin nombrarla. Antonio Skármeta: Prólogo a Diasporero, de Iscorte Cartens (Verlag Roter Funkie Brawen, 1981)

Nota 2 Traducir al alemán. Carácter gótico? En español? o/y? en alemán?

Nota 3 (El autor no sabe cómo se dirá eso en alemán)

Nota 4 Quizá restauren la o las manchas, incluso. Se dice que el turismo da divisas.

Nota 5 - en el infierno no hay basureros

cinco.

De manera que de vuelta por su Infierno
El Demonio llevaba ese poquito de tinta
Que ya se había rascado de encima
Y encaletado en una tabaquera de plomo
Que guardó al lado afuera del Infierno
Para que no se le calcinara
Pues, en aquel entonces,
El Infierno no contaba aún con Aire Acondicionado.
Estamos recién en los Tiempos Modernos,
Todo esto pasó hace tiempo.

incluye a qué el página

seis.

Y ahí quedó por muchos años.
Hasta que un día, probablemente rublado-
El Demonio, que no duerme ni permanece,
Que no duerme, ni descansa,
Tuvo una idea demoníaca.
-no podría haber sido de otro modo-
Y comisionó a una de sus súcubus más gentiles
Y la súcuba se carnalizó en una dama británica
quite a british lady
Con todo el encanto que da la niebla londinense
Sobre la blanca piel albiónica
Que el Carnán de España col colorito sabía ruborizar
Y quien, después de ser digna y debidamente presentada
Por un íncubo arribista y complaciente
A sir Adam Smith
Logró ser recibida en su estudio
Y en un momento en que el hábito estaba
Algo más distraído que de costumbre
Deslizó la vieja tinta de Lutero
En el fintero que pocos días después
Era utilizado con la correspondiente pluma-
por sir Adam Smith
Para escribir acerca de cierta mana invisible
que, en tanto invisible
No ofrecía un blanco adecuado
Para el fintero de sir Adam Smith.

6

7

9

10 Nota: Fontaine Aldulte, A.

*Redujo tinta
redujo tinta
invierno 1978
(reelaborada el 23 VI 80)*

Jigne Fontaine Aldulte

8

*son nombrarla y propagar en ciertos
MORNO SACAMETA, Pelaja o Diapirono de Jacobi Carica
Walter Peter Fontaine Brown 1977*

cinco.

De manera que de vuelta por su infierno
El demonio llevaba ese poquito de tinta
Que ya se había rascado de encima
Y encaletado en una tabaquera de plomo
Que guardó al ladito afuera del Infierno
Para que no se le calcinara
Pues, en aquel entonces,
El infierno no contaba con aún con Aire Acondicionado (6).

seis.

Y ahí quedó por mucho tiempo
Hasta que un día (7)
El Demonio que no olvida ni perdona
Que no duerme, ni descansa
Tuvo una idea demoníaca. (8)
Y comisionó a una de sus súcubus más gentiles
Y la súcubu se carnalizó en una dama británica.
quite a british lady
Con todo el encanto de la niebla londinense
Sobre la blanca piel albiónica
Que el Carmín de España (9) sabía ruborizar
Y quien, después de ser digna y debidamente presentada
Por un incubo arribista y complaciente
A sir Adam Smith
Logró ser recibida en su estudio
Y en un momento en que el sabio estaba
Algo más distraído que de costumbre
Deslizó la vieja tinta de Lutero
En el tintero que pocos días después
Era utilizado (10) por sir Adam Smith
Para escribir acerca de cierta Mano Invisible (11)
Que en tanto invisible
No ofrecía un blanco adecuado
Para el tintero de sir Adam Smith

Rodrigo Lira Invierno 1978

Nota 6 (estamos recién en los Tiempos Modernos. Todo esto pasó hace tiempo)

Nota 7 - Probablemente nublado.

Nota 8 - No podía ser de otra forma.

Nota 9 El colorete

Nota 10 Por la correspondiente pluma-

Nota 11 Nota Fontaine, Aldunate

esta obra

esta es una publicación de carácter experimental, el material adjunto escrito por Rodrigo Lira no ha sido inscrito en el registro de propiedad intelectual ni en el departamento del pueblo franco de esta, y, por lo tanto, su reproducción en otros publicaciones experimentales o académicas no viola derechos que pudieran tener, futuros por sus libros y escritos en los circuitos, correspondiendo a la primera letra de la palabra "experimenta" en los y en otros, significando, gramaticalmente, la palabra "experimenta".

el material adjunto escrito por otras personas se publica sin la autorización de sus autores, ni solicitada a los herederos o representantes legales de estos, realizando toda la anterior con el conocimiento de la existencia antedicha del derecho a la libre expresión, considerada previo y superior al de propiedad, y a las facultades materiales de las disposiciones jurídicas que existan al respecto en las constituciones o cuerpos legales vigentes en las naciones de la civilización occidental y cristiana, en esta obra y/o el otro.

el tiraje de esta publicación es indeterminado. la idea primitiva era tener como vez ciento de ejemplares circulando por Santiago de Chile y sus alrededores por así por el momento de ser de un conocimiento académico, la idea planteada la posibilidad de que estas ejemplares -sea cuando fueran en Santiago y Iquique, sería convenientemente distribuir con los materiales correspondientes en todas sus imprentas o, mejor dicho, para la reproducción de sus plantillas originales, lo cual demostraría ciertas semejanzas que pudieran existir entre ciertas "estructuras" literarias que se encuentran en Chile y corresponden a la obra de construcción de la obra, por una parte, y particularmente que atraen por ciertos fenómenos experimentales, tanto en lo que respecta a la producción material como a la distribución del producto en el momento de la producción social, por lo cual lo que por así decirlo "estructura" (producción del texto) y "estructura" (estructura del mismo), tales producciones, experimentales o no, permiten, entre otros cosas, que se tomen los ejemplares como modelos entre sí y luego al momento de la crítica en todo caso, si alguien desea tomar la palabra de "estructura" o "estructura", en el momento de la producción, puede contactarse con un señor Lira, en Juan Gabriel Lira Benegas, Coronel de ejército (r), inscrito en el Colegio de Abogados con el N° y domiciliado en la calle General Alberto Valdovinoso, 1, Plaza Providencia, Santiago de Chile, lo que no resulta demasiado de las realidades que él mencionaría al mencionado señor, y no obstante el rico material que él prepararía a Rodrigo Lira para publicaciones futuras, sería conveniente, en cambio, no olvidar que todo lo escrito en esta publicación, lo cual obviamente incluye esto mismo, no es necesariamente cierto.

las similitudes que pudieran existir entre personas mencionadas en esta publicación y sus referentes reales es un problema atinante a la percepción que al leer realizan los que leen, sin olvidar los escritos de Marx, de Bertaly y de Kant, es también conveniente considerar que esta publicación se escribe, se lee, se produce, distribuye y consume con el patrocinio del FaroChile, que así conocía con espíritu santo, contra quien, si se pasa, se cuenta desde sin perdón de Dios, por último las afirmaciones que de esta publicación pudieran derivar sería sometidas a la mediación de un comité técnico la biblioteca, de materias artísticas-literarias radicada en París, ciudad de autorías.

se llama al número porque es una calle residencial -centro-

“Ante- Colofon”

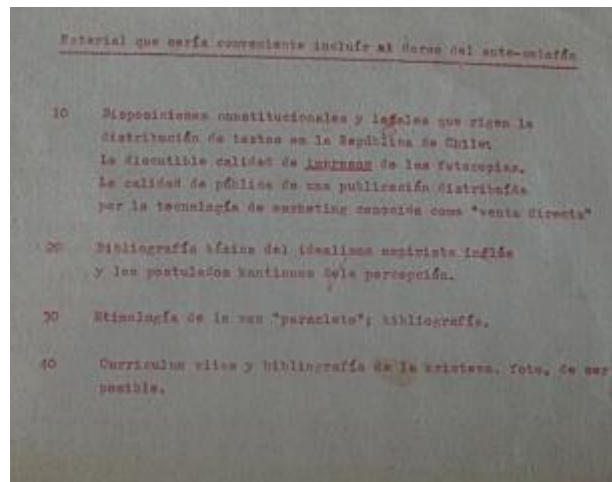
Las posibilidades que ofrecen los medios tecnológicos disponibles, tanto en lo que respecta a la producción material como a la distribución del producto en el mercado de la economía social, por no mencionar lo que por ahí denominan “escritura” (producción del texto) y “lectura” (consumo del mismo). Tales procedimientos, modernísimos o no, permiten, entre otras cosas, que no todos los ejemplares sean iguales entre sí o tengan al menos la misma cantidad de páginas [...] Material que sería conveniente incluir al dorso del ante-colofón Disposiciones constituciones legales que rigen la Distribución de textos en la República de Chile. La discutible calidad de impresos de las fotocopias. La calidad pública de una publicación distribuída. Por la tecnología de marketing conocida como “venta directa. Esto es una publicación de carácter experimental. El material adjunto escrito por Rodrigo Lira no ha sido inscrito en el registro de propiedad intelectual ni el departamento del pequeño derecho de autor, y, por lo tanto, su reproducción en otras publicaciones experimentales o tradicionales no viola derechos que Rodrigo Lira pudiera tener, indicados por una letra c encerrada en un circulito, correspondiendo a la primera letra de la palabra “copyright” ni una r en otro, significando, presumo, la palabra “registred.” El material adjunto escrito por otras personas se publica sin la autorización de sus autores, ni solicitud a los herederos o representantes legales de éstos. Realizase todo lo anteriores con el basamento de la existencia ontológica del derecho a la libre expresión, considerando previo y superior al de propiedad, y a los fundamentos materiales de las disposiciones jurídicas que existan al respecto en las constituciones o cuerpos legales vigentes en las naciones de la civilización occidental y cristiana, en este mundo y/o el otro.

el tiraje de esta publicación es indeterminado. La idea primitiva era tener como seis cientos de ejemplares circulando por santiago de chile y sus alrededores por ahí por el veintiséis de de marzo de mil novecientos ochentainuno. Ha sido planteada la posibilidad de que estos ejemplares- sean cuantos fueren- Se numerasen y firmasen.

Sería conveniente indicar aquí los modernísimos procedimientos empleados para su impresión o, mejor dicho, para la re/producción de sus placas originales, lo cual demostraría ciertas incompatibilidades que pudiesen existir entre ciertas disposiciones legales vigentes en la república de chile y disposiciones de la nueva constitución de la misma, por una parte, y posibilidades que ofrecen los medios tecnológicos disponibles, tanto en lo que respecta a la producción material como a la distribución del producto en el mercado de la economía social, por no mencionar lo que por ahí denominan “escritura” (producción del texto) y “lectura” (consumo del mismo) Tales procedimientos, modernísimos o no, permiten, entre otras cosas, que no todos los ejemplares sean iguales entre sí o tengan al menos la misma cantidad de páginas, en todo caso, si alguien desea tomarse la molestia de introducir a rodrigo lira en el incómodo mundo procesal, puede contactarse con su señor padre, don Juan Gabriel Lira Rembes, coronel de ejército (r), inscrito en el Colegio de Abogados N^o y domiciliado en la calle General Alberto Decombe⁹⁰⁹, Divina Providencia, Santiago de Chile, lo que no resulta deseable dado las molestias que ello ocasionaría al mencionado señor, y no obstante el rico material ello proporcionaría a Rodrigo lira para publicaciones futuras. Sería conveniente, en cambio, no olvidar en esta publicación , lo cual obviamente incluye esto mismo, no es necesariamente cierto. Las similitudes que pudiesen existir entre personas mencionadas en esta publicación y sus referentes reales es un problema atingente a la percepción que al leer realicen los que lean, sin olvidar los escritos de hume, de berkely y de Kant. Es también conveniente considerar que esta publicación se escribe, se lee, se produce, distribuye y consume con el patrocinio del Paracleto, también conocido como el espíritu santo, contra quien si se peca, se comete pecado sin perdón de dios,* por último: los diferidos que de esta publicación pudiesen derivar serán sometidos a la mediación de su santidad teórica la kristeva, autoridad artístico-literarias radicada en paris. ciudad luz.

⁹⁰⁹ No damos el número porque es una calle pequeñita-cortita.

Ficha 4. “Material que sería conveniente incluir al dorso del ante-colofón”.



“Material que sería conveniente incluir al dorso del ante-colofón”

Disposiciones constituciones legales que rigen la
Distribución de textos en la República de Chile.
La discutible calidad de impresos de las fotocopias.
La calidad pública de una publicación distribuida
Por la tecnología de marketing conocida como “venta directa”

20

Bibliografía básica del idealismo empirista inglés
Y los postulados kantianos de la percepción.

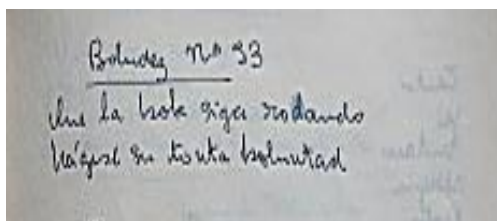
30

Etimología de la voz “paraclete”; bibliografía.

40

Curriculum vitae y bibliografía de la kristeva.
Foto, de ser posible.

Ficha 5. “Boludez N 33”.



“Boludez N 33”

Que la bola siga rodando
hágase su tonta voluntad

Ficha 6. Sin título.



Atención

a partir de este instante

cualquier cosa que UD

piense diga o haga

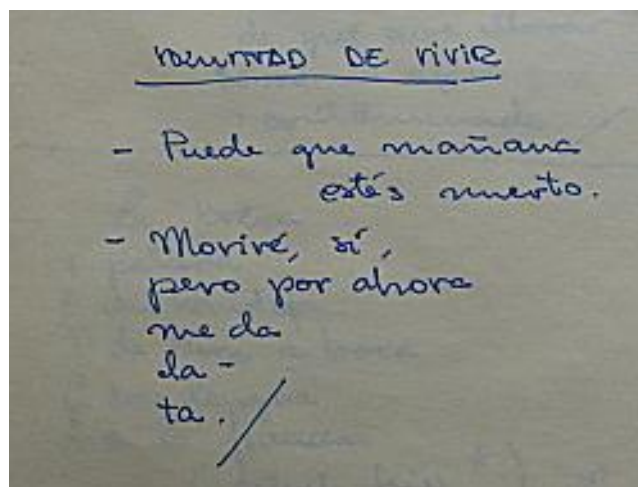
PODRÁ SER UTILIZADA EN SU CONTRA

- Este es el último aviso-

¡No! ¡No! ¡No! ¡No! ¡No! ¡No! ¡No!

¡Yes! ¡Yes! ¡Yes! ¡Yes

Ficha 7. "Voluntad de vivir".

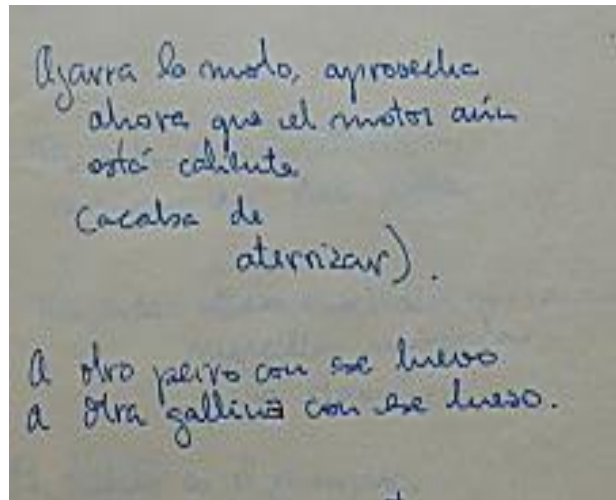


Voluntad de vivir

Puede que mañana
estés muerto.

Moriré, sí,
pero por ahora
me da
la
ta.

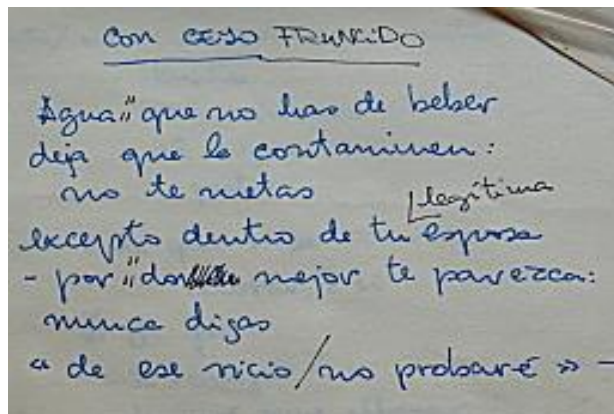
Ficha 8. Dos textos breves.



Agarra la moto, aprovecha
ahora, que el motor aún
está caliente
(acaba antes
de aterrizar)

A otro perro con ese hueso
a otra gallina con ese hueso

Ficha 10. "Con ceño fruncido".



Con ceño fruncido

Agua que no has de beber
deja que la contaminen.
no te metas
excepto dentro de tu legítima esposa
por donde mejor te parezca
Nunca digas
"de ese vicio / no probaré".

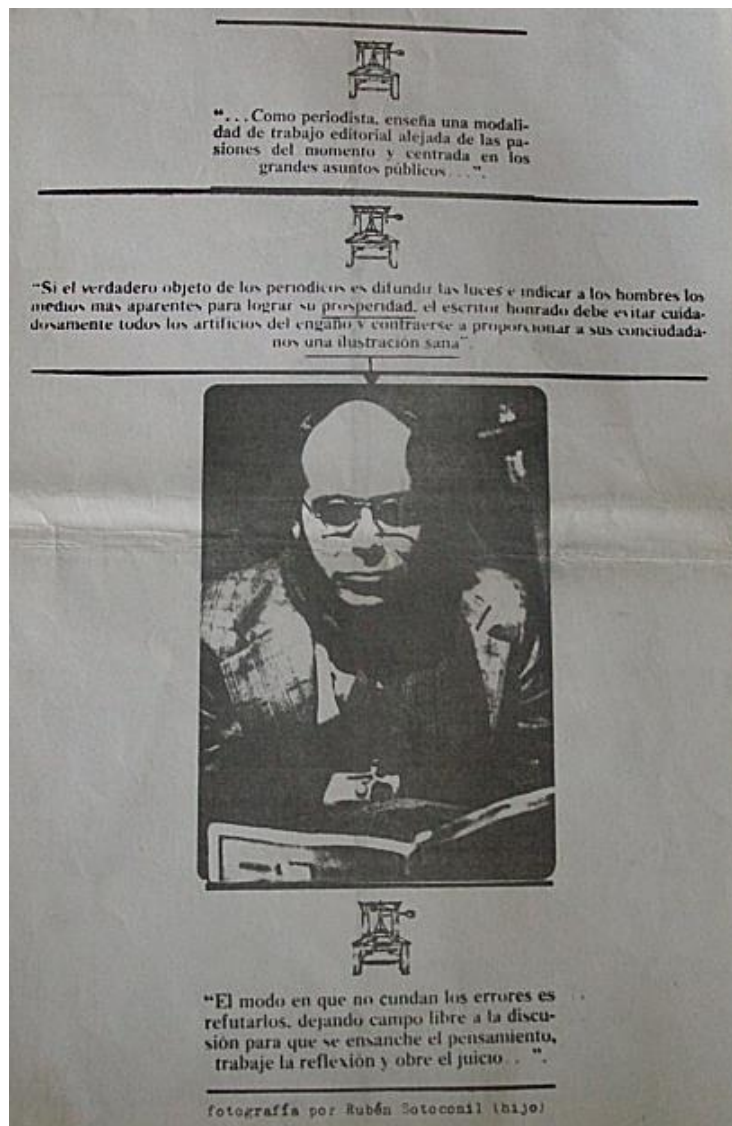
VII.2. ALGUNAS IMÁGENES DE REFERENCIA EN SU OBRA

I.- Versión original de algunos textos diseñados por Lira

Ficha 1. “Chirigotera: manera de liquidar dos pájaros- iluminar el “apagón cultural” y disminuir la tasa de cesantía-con una sola ráfaga”.



Ficha 2. Portada interior del texto "San Diego ante nosotros".



Ficha 3. Programa de un Recital.

RECITAL / Programa Prelectivo.

I. Edwards y Villalonga (El Museo de Sara y La Sala de las Mujeres):
Lectura de algunos fragmentos de la novela Ream, del psiquiatra mallorquino Lluís Villalonga (1) y de la novela El Museo de Sara, del ex diplomático Jorge Edwards (2).

II. Liba y Fournier: Escordio

III. Sarita y yo:
III, i: El Pasajero de Atenas. II y El Helicóptero Publicitaria. I.
III, ii: El padre Sarita y Nadi el Profeta: las Historias y Pasajero.

IV. Las Parras:
Dos "artefactos", cuatro versos, un anti-antigrama para tres sillas y un arifancia.


VI. La Leonora y el Transparente: dos sonetos.

VII. A modo de epigramas, completo: uno y dos.
(a confirmar) Pasma -a brataria- fluvial y en'
anionario, con moteres.

VIII. Chiricoteza. IX. Elíctes, y I. Mecanografía

(1) Ceix Barral - Biblioteca Breve de Bolallo -
Libros de Enlace, Barcelona, 1969

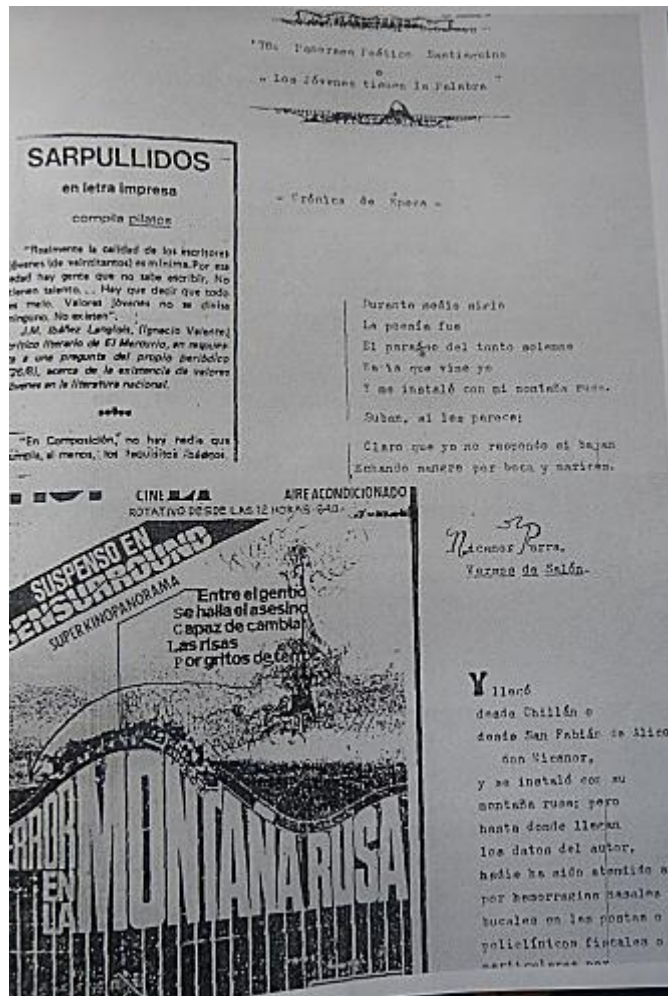
(2) Bruguera - Narradores de Hoy, Barcelona, 1981



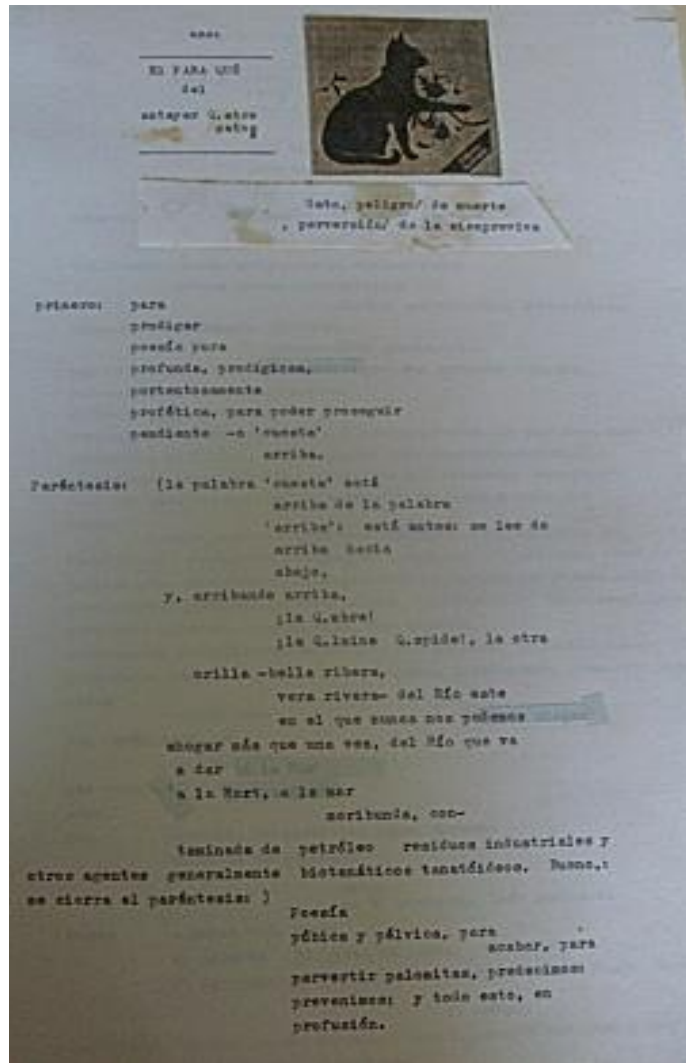
ESTA PUBLICACION CUESTA
REPRODUSIRLA
ENVIE SU COLABORACION A

rodrigo liba
grexia # 907
spte. 23
Suñes.

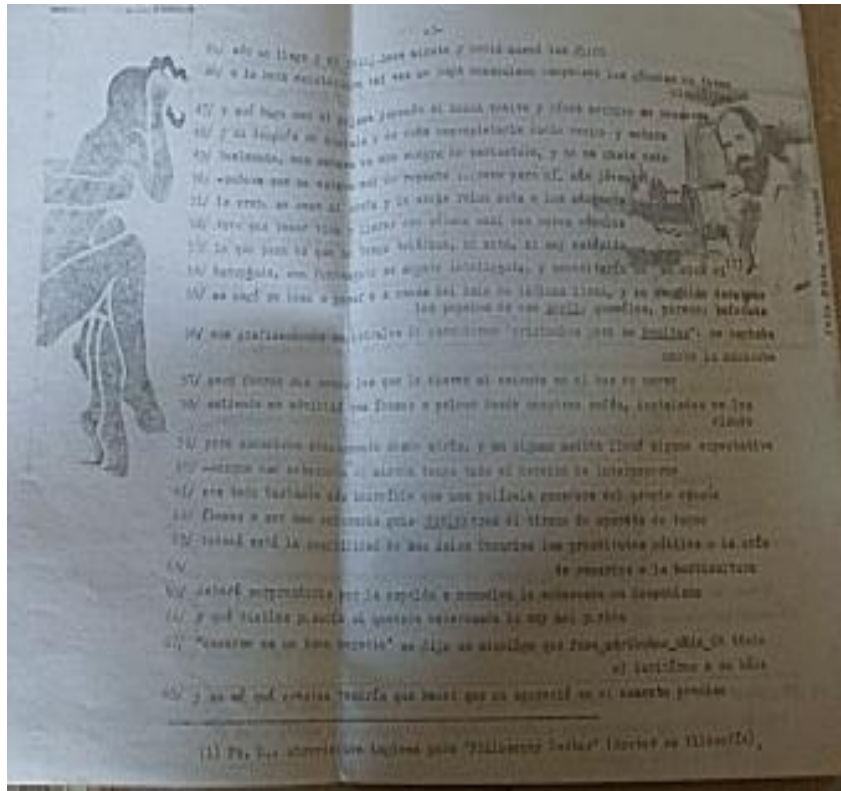
Ficha 4. "78, Panorama poético santiaguino o los jóvenes tienen la palabra".



Ficha 5. "DoQ.mentos del Anteayer Q.atro Gatos.s" (Diseño original).



Ficha 6. "Ela, Elle, Ella, She, Lei, Sie".



Ficha 7. Texto inédito publicado en *El Mercurio* (2003)



VII.3. Entrevista: “Conversando de Lira con Roberto Merino” (Café Tavelli, Santiago de Chile, 2010)

1. ¿Cómo se puede abordar la obra de Lira sin caer en un acto fallido como el Documental realizado por Dinamarca en el año 2000?

R. M: El documental fue una pérdida de material y de energía y de todo. Es difícil reparar en el caso de Lira. El personaje es muy fuerte. Se come todo. Lo del suicidio es una cosa emblemática.

2. Raúl Zurita en una entrevista en España en la revista electrónica *Babab* se refirió a Lira de manera descarnada. ¿De alguna manera piensa que su muerte estaba preparada como un acto performativo?

R. M: Bueno, si tú te metes en la cabeza de Lira también, claro, también lo planeo así.

3. ¿En sus poemas existen claras advertencias?

R. M: Claro. Él siempre buscaba elementos rituales, por ejemplo su muerte fue a la misma hora de su nacimiento.

4. Entonces ¿Cómo podemos abordar su obra y su figura?

R. M: La figura de Lira está, la obra se lee, pero al momento de hablar es difícil abordarla también.

5. ¿La desolación de Lira hubiese sido distinta si no hubiera vivido la Dictadura?

R. M: Influye. Mira, nunca sabremos cuánto influyó la Dictadura. Yo creo porque también Rodrigo tenía su propio proceso con el tema psiquiátrico desde el año 71 por ahí. Entonces... no me atrevo a decir que hubiera pasado si no hubiera estado en la Dictadura, pero si pienso que lo que sí pudo haber modificado su situación ciertas relaciones económicas. El momento económico que vivimos ahora o a partir de los noventa eso le hubiera modificado, hubiera tenido más posibilidades en su propio trabajo y sus publicaciones. En el momento que Rodrigo murió los canales de publicación estaban completamente tapados, ahora llegó a la televisión... En ese momento fue a *¿Cuánto Vale el Show?* Lira tenía una tendencia a la comunicación, a subirse al escenario, digamos en ese sentido era muy frustrante para una gallo [persona] así.

6. ¿Qué lo diferenciaba?

R. M: Uno quería estar encerrado en sus cosas y daba lo mismo pero el quería interactuar todo el tiempo. Era fregado, pienso. Va a *¿Cuánto Vale el Show?*, publica con fotocopias. Lo más sofisticado que hace es un panfleto que manda a hacer. Su relación con las tecnologías de la comunicación... eso es clave. Siempre pensaba que la hubiera pasado bien en este momento. Él hubiera estado muy bien en este momento. Ahora hay más herramientas para el tipo de cabeza de él, para inventar cosas y filmar. En ese momento filmar era complicado, piensa que recién estaban unas cámaras que llegaron el 83 o 84. Ni siquiera alcanzó a conocer Rodrigo. Era semiprofesional en ese tiempo en Santiago. La cámara con que filmó el propio Lira en la casa de Lihn venía de Canadá y era una excepción. Me acuerdo que incluso Lira anduvo un tiempo con una grabadora metida en el bolso con micrófono y grababa a los vendedores ambulantes que andaban en el centro, registraba cosas, apelaba a la tecnología

que tenía a la mano, sin saber bien para qué.

7. ¿Cómo surgió el poema “San Diego ante nosotros”? Háblenos del proceso colectivo.

R. M: Es un poema escrito a tres manos con De la Fuente. Esa fue una idea de Lira. Nos encontramos en el día que habló Frei en el Caupolicán. Nos encontramos por casualidad con Lira, justo se dio la situación que el Instituto Goethe abrió un concurso sobre la reelaboración de los poemas de Neruda. Lira tenía la onda con los concursos y se le ocurrió a raíz de la manifestación de la calle San Diego. Porque no hacíamos algo entre los tres, y fuimos con máquina de escribir, estuvimos 4 días encerrados escribiendo. Fue una buena experiencia estar escribiendo y una cosa rara. Cada uno iba escribiendo lo suyo y Lira era como el administrador. Lira ya había establecido una sintonía con nosotros, recuerdo anteriormente el 79 en el Instituto las Condes se publicó un cuadernito de poesía con los poetas que fueron a ese Encuentro. Él quería como formar un grupo de ahí, pero no había afinidades, éramos De la Fuente y yo y uno más que no recuerdo. Teníamos afinidad y eso funcionó realmente en este trabajo colectivo, porque no hubo ninguna indicación y todos los escritos como se acoplaban. Era una experiencia interesante, como distanciamiento, hacer una cosa fuera del intimismo de la poesía.

8. ¿Existía un vínculo estético?

R. M: Había vínculos entre los tres. Él ya había trabajado con De la Fuente. Había hecho el poema del Topo que era una continuación de un proyecto de De la Fuente. Tenían una afinidad literaria. De este trabajo tengo un recuerdo de una situación muy florida, casi de mucha liviandad. Lira fue el que más se tomó en serio el trabajo. Le daba valor, después que pasó el evento, la circunstancia. El que más cariño le tenía a este trabajo. Lo consideró importante y creo que se equivocó.

9. ¿Por qué le otorgó tanto valor a este trabajo?

R. M: Claro él pensó que había algo ahí, algo como potente... yo encuentro mucho más potente los trabajos de él que este trabajo colectivo.

10. ¿Hay una crítica a la realidad chilena de implementación del modelo económico?

R. M: Lo que pasa que también había algo. Lo que pasa ahí es una cosa rasca, como una invasión cultural. Una cosa de poca monta, vendían unas baratijas. No veo tanto una crítica al modelo.

11. ¿Tal vez a sus residuos?

R. M: Claro. De los residuos. No había el glamour sino unas cosas inferiores.

12. ¿Cuál es la coordenada estética en que se situaba Lira? ¿En la línea de Lihn y Parra?

R. M: Bueno, eran parte de sus referentes, aunque a los poetas beatnik y otros poetas contemporáneos norteamericanos. Lira tenía un canal de información con Kelly que era un hijo de un diplomático que manejaba mucha información en este momento actualizada de artistas *pop*, de películas, de literatura y de música. Fue una fuente importante de información para Lira. Lira antes de morir dejó un documento con un epígrafe de la canción del grupo Police. Estamos hablando del 81 y Police se hizo conocido acá como el 83 y vino por casualidad al Festival de Viña. Vinieron a Brazil y pasaron a Chile de rebote. La gente

no los conocía pero Lira sí. En términos estéticos, él me dijo alguna vez que había cometido un error. Pues, por un tiempo para buscar su propia originalidad no leía poesía para no influenciarse. Me reconoció que fue algo infantil. Entonces después en el año 81 comienza una revisión de la poesía chilena. Pero en términos estéticos es difícil rastrear una sola influencia. Tiene un sonsonete y unos textos complicados que son textos muy raros. El de los gatos, por ejemplo.

13. ¿Herméticos y experimentales?

R. M: Muy herméticos, pues establece una relación con el lenguaje muy particular. Tiene que ver con su construcción mental que va más allá. Lira hace una exploración propia con la lengua, pues los poetas latinoamericanos de ese momento tienen otro carácter, otra intención y otro énfasis. No es solamente parodia, no solamente es intertextualidad.

14. ¿Qué hay detrás de la parodia de la parodia?

R. M: Él reaccionaba mucho a los estímulos inmediatos, como en el caso de la fama de los escritores, como el caso de Zurita y la relación con Valente. Estaba pendiente de lo que ocurría... muy pendiente de la actualidad literaria y artística. Se reía de las cosas. Era bien escéptico.

15. ¿Lira no creía en la concepción arte-vida de Zurita?

R. M: Claro. Lira se reía mucho de eso. De hecho, tempranamente me dijo algo de Zurita. Aunque creo que le tenía cierta admiración. Le parecía un impostor que en las situaciones públicas se ubicaba en los rincones como invisible. Consideraba que Zurita tenía una maquinaria, un personaje y además la masturbación que se había pegado en una presentación, aunque había sido a puertas cerradas. Lira no consideraba que había mucho riesgo en esas fórmulas de arte y vida. Entonces me habló una vez de un artista norteamericano que se encerraba en una pieza la cual iba subiendo el nivel del agua, en la que estaba amarrado y arriba había unos cables eléctricos pelados y de alta tensión. A medida que el tiempo pasaba podía sacarse las amarras. Emerge el peligro en la noción arte-vida, pero no va morir nadie.

16. ¿Pero en general era escéptico de la *neovanguardia*?

R. M: Estuvieron de modas las acciones con videos en una Galería que no recuerdo el nombre. Una chica que conocía Lira hizo una acción de arte y cuando terminó le preguntó *qué le había parecido el trabajo*. Lira le mostró el interruptor de la sala y le dijo - *La persona que instaló esto hizo un trabajo. Lo suyo no me parece que hubiera sido un trabajo*. La chica se enojó y se fue. Él fue muy crítico con respecto a su generación. Tenía buena relación con algunos escritores. Lira le tenía respeto a Maquieira, y a Lihn.

17. ¿Qué significó el Pedagógico para Lira?

R. M: Bueno, sus lectores era universitarios. Era el circuito que tenía a mano, peñas y actos en la universidad. Era el mundo donde se movía. El Pedagógico era su segunda casa. En el patio de la Facultad de Historia cultivaba unos tomates, y hortalizas. Para él era un ambiente práctico y simbólico. Hay una foto donde Lira está sumergido en una piscina de lotos en el Pedagógico. Creo que su larga estadía en la universidad era para hacer los contactos para su proyecto literario.

18. ¿Su poesía estaba arraigada en sus circunstancias?

R. M: La obra de Lira se proyecta hacia fuera. Muchos poemas tienen que ver con el Pedagógico. Se puede reconocer la voz de un individuo que padece ciertas circunstancias. Ahora bien, las circunstancias son bien detalladas. Pero hay una voz reconocible que se proyecta.

VII.4. ANEXO O RELACIÓN DE IMÁGENES

Imagen 1. Diploma Al Mérito Concurso Histórico Voto Nacional O'Higgins (1960)

Imagen 2. Portada del Primer capítulo de *Panchito en la tierra de la Fantasía* (1972)

Imagen 3. Rodrigo Lira en el Encuentro de poetas Jóvenes (1979)

Imagen 4. Invitación diseñada por Lira para el recital que presentó en la Biblioteca Pública N° 107.

Imagen 5. Anotaciones de Lira en el Programa del Encuentro de jóvenes poetas de 1980.

Imagen 6. Publicidad para el recital realizado en el Goethe Institut.

Imagen 7. Collage titulado "Documento del Grupo Chamico" (1981)

Imagen 8. Diseño Original del *Pulgarcito Publicitario*.

Imagen 9. Portada del Libro *Premios concurso creación artística 1979*.

Imagen 10. Original del poema "Ela, Elle, Ella, She, Lei, Sie", enviado al Concurso *Palabras para el Nombre*.

Imágenes 11 y 12. Portada de *Cuaderno de poesía: Encuentro de arte joven* (1979) y Portada de *Panorámica de poesía chilena actual* (1980)

Imagen 13 y 14. Portada de la publicación del poema "Ela, Elle, Ella, She, Lei, Sie" (1982) y el poema "Comunicado" en revista *La Castaña* que dedica una edición especial a Rodrigo Lira (1983)

Imagen 15. Foto de Rodrigo leyendo en un recital poético en *La Tercera de la Hora* (1983)

Imagen 16. Portada de *Proyecto de Obras Completas* (1984)

Imagen 17. Homenaje a Lira de la revista *Apsi* número 201 (1987)

Imagen 18. La imagen corresponde a Lira en *Cartas al azar* (1989)

Imagen 19. Portada y Contraportada de *Rodrigo Lira: Primera Documentación* (1993)

Imágenes 20 y 21. El afiche de promoción de la exposición *Escritores en caricaturas: La otra mirada, y la caricatura dedicada a Lira* (1995)

Imagen 22. *El folleto Rodrigo Lira: Un poema publicado en el Quisco* (1997)

Imagen 23. Carátula del documental *Topología del pobre topo: vida y obra de Rodrigo Lira* (2000)

Imágenes 24, 25, 26 y 27. *Antología Chilena Desclasificada (1973 1990)* (2005), *Maquinarias Desconstructivas: Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira, y Rodrigo Lira*, (2013) *Mil versos chilenos* (2010) *Antología Poética de la Generación del 80* (2010).

Imágenes 28, 29 y 30. Fotografías de la conmemoración del trigésimo aniversario de la muerte del poeta, organizada por un grupo de estudiantes (2011)

Imágenes 31 y 32. Portada de *Declaración Jurada* (2006), y de la nueva edición de *Proyecto de Obras Completas* (2013)

- Imagen 33. La moneda que recuerda la fecha del 11 de septiembre de 1973 como un día de liberación nacional.
- Imágenes 34 y 35. Portada y foto de la *Operación limpieza* aplicada sobre los símbolos de políticos de izquierda (*La Tercera* 15 de septiembre de 1973)
- Imagen 36. Mural “El primer gol de Chile” de Roberto Matta (1970)
- Imágenes 37 y 38. Publicación del “Plan Z” y Aplicación del Bando número 15, el cual censura a la prensa escrita, salvo a *El Mercurio* y *La Tercera*
- Imagen 39. Portada del *Libro Blanco*, publicado en diciembre de 1973
- Imagen 40. La portada del montaje periodístico sobre los 119 miristas ajusticiados por la Dictadura
- Imagen 41. Sello postal promocionado por Correos de Chile con motivo del avistamiento del cometa Halley en los cielos de Chile
- Imágenes 42, 43, y 44. Portadas contra la censura de fotografías de las revistas *Cauce*, *Fortín Mapocho* y *Análisis* (1984)
- Imágenes 45 y 46. "Plan Z" presentado a todas las ramas del Ejército de Chile como un hecho objetivo y una caricatura que muestra al General Rumor como la oposición contra el General Verdad que encarna los valores del ejército libertador del marxismo internacional. Ambas ilustraciones forman parte *11 de Septiembre de 1973: Los cien combates de una batalla* (1973)
- Imágenes 47 y 48. El cambio de escudo a peso en 1975 también implicó una transformación icónica portadora de la carga ideológica vivida en Chile. El cambio es notable, mientras un minero era el símbolo del cobre chileno, y de los trabajadores del gobierno de Salvador Allende. Este es borrado y en su lugar aparece Diego Portales figura autoritaria del siglo XIX y uno de los referentes históricos de la Dictadura
- Imagen 49. Versión original de “Curriculum Vitae” (1981)
- Imagen 50. Un *collage* noticioso de *El Quebrantahuesos*, publicado en 1975 por la revista *Manuscritos*
- Imagen 51. Versión original de “78: Panorama poético santiaguino o Los jóvenes tienen la palabra (Crónica de época)”, que incluye el poster de la película *Terror en la montaña rusa* (1977)
- Imágenes 52 y 53. Enrique Lihn personificando a Pompier, y la carpeta que contiene material de Lihn, que supuestamente entregó Pompier a Lira
- Imagen 54. *Collage* de Lihn dedicado a Rodrigo Lira que incluye el soneto “A Rodrigo Lira”
- Imágenes 55 y 56. Entrevista a Raúl Zurita en la revista *Apsi* intervenida por Lira para un *collage*