

## El sujeto de Lira<sup>1</sup>.

*"A veces -dice Borges- creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores."*

Enrique Lihn.

Ante la próxima aparición del *Proyecto de obras completas*<sup>2</sup> de Rodrigo Lira, Jaime Quezada<sup>3</sup> afirma que se trata de una "obra póstuma y futura", una poesía rupturista, que provocaba interés, "para bien o para mal [...] Llamaba a risa, a discusión, a diálogo, a enojo. Nadie quedaba indiferente". El crítico hace notar también el carácter testimonial y crítico de la poética de Lira, obra donde la literatura es entendida "en el amplio y sin prejuicio sentido del término: lo investigativo y lo ensayístico, lo de teoría y lo de humor, lo de irreverencia y lo de respeto por lo verdadero y auténtico". Este eclecticismo genérico se refleja también en la composición textual, en tanto ésta se conforma sobre referencias a diversos discursos no-literarios: avisos comerciales, botánica, anatomía, intertextos musicales y literarios, etc. Esto lo lleva a sostener que "importa en Lira lo gestual, lo reiterativo, lo tartamudeante, lo irónico, y también lo bellamente ingenuo (aunque ivaya ingenuidad!)". Su poética no tiene compasión con el lenguaje.

Por otra parte, Carlos Ruiz-Tagle<sup>4</sup> condena el suicidio de Lira y señala que el pecado cometido por él puede ser redimido por el perdón divino, ya que la planificación de su muerte demuestra que se trataba de una "pobre creatura con las facultades mentales perturbadas".

La violenta muerte del poeta le sirve a la crítica para establecer puntos de encuentro con otras escrituras que responden a esa impronta. Así, María Eugenia Meza<sup>5</sup> vincula a Rodrigo Lira con Armando Rubio. Aunque "distintos en la forma,

<sup>1</sup> En: David Wallace: *El modernismo arruinado*. Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2006. pp. 495 – 519.

<sup>2</sup> Rodrigo Lira: *Proyecto de obras completas*. Santiago, Minga/Camaleón, 1984.

<sup>3</sup> Jaime Quezada: "Rodrigo Lira: Proyecto de Obras Completas". En: *Paula*, N° 442. Santiago. Diciembre 11, 1983. p. 95.

<sup>4</sup> Carlos Ruiz-Tagle: "Recuerdos de Rodrigo Lira". En: *La Tercera de La Hora*. Santiago, enero 8, 1984. p. 11.

<sup>5</sup> María Eugenia Meza: "Recordando con admiración". En: *Paula*, N° 443. Santiago. diciembre 25, 1984. p.13.

*ambos convergían en la temática, en los problemas, en el amor y el desconsuelo". Si bien los dos enfrentan la realidad críticamente, el segundo lo hacía desde la nostalgia y el desarraigó, mientras que en el primero la crítica pasaba por la ironía más despiadada, una actitud activa en tanto defensa con humor frente a "los embates del mundo [...] Picardía, diversión, gracia y encanto juguetón campearon en su obra y en su personalidad. Nunca dejó indiferente a nadie: se lo amaba o se lo detestaba, al igual que a su obra".*

Lihn autoriza la poesía de Rodrigo Lira en el prólogo a la primera edición del *Proyecto de obras completas*, desde un punto de vista testimonial. Según él, es imposible separar su vida y su obra, ya que "[...] ahora resulta muy claro que la escritura de Lira era su modo de intervenir la realidad, de participar en ella, tanto como una negación de lo real y una afirmación implícita de lo imposible. Se trata, pues, de una escritura transitiva, de "una escritura exasperada", es su modo de nombrarla. No puedo llamarla exactamente una acción de arte (en la acción el arte se comporta, según parece, como un ritualista solemne); conviene recordar, no obstante, que Lira hizo "su guerra de palabritas versadas" en un período en que algunos de sus compañeros generacionales postulaban la ecuación arte-vida, así por ejemplo, los del grupo CADA"<sup>6</sup>.

El balance que hace Lihn con respecto al lugar que ocupa Rodrigo Lira dentro de la poesía chilena es certificado de la siguiente manera: "El Chile de los años setenta tendría que parar la oreja, sino fuera sordo, al enmudecimiento de Lira, fenómeno que ocurre a partir de la letra como una desestabilización del sentido del acto mismo de escribir. Si el objeto de la poesía no fuera el de consolarnos y hacernos soñar, sino el de desconsolarnos, manteniéndonos desvelados, Rodrigo Lira tendría el lugar que le reservamos en el Olimpo subterráneo de la poesía chilena, antes que en el escenario de la reconciliación. No se trata, pues, de arrancarlo de su situación marginal, sino de descentralizar el espacio literario figurándolo, no como una circunferencia, sino como una elipsis, forma que se resiste a los transportes y al autoritarismo de la jerarquía. La segunda de las operaciones acerca al poeta a un centro otro, que fijó Huidobro con su idea de una poesía escéptica de sí misma, sin prever lo que podría llegar a significar. El mago de

---

<sup>6</sup> Enrique Lihn: *Prólogo*. En: Rodrigo Lira: op. cit. p. 11.

*Altazor se habría sentido (quizás) intranquilo si hubiera alcanzado a leer Poemas y antipoemas; Parra inicia allí una época de poesía profana y bufonesca, de la inteligencia que, según parece, no puede excluir de su manifestación los silogismos del desencanto: venimos de una cultura con algo de Tierra Santa de la que nos distanciamos en la risa y una pérdida total de la inocencia. El instrumento mismo de nuestras indagaciones –el lenguaje– es un artefacto enigmático, dotado de existencia propia como queda en evidencia que tomamos de él en el juego*<sup>7</sup>.

El testimonio o semblanza de la figura de Lira adquiere, así, una dimensión contestataria que se soporta en la provocación que arranca del humor negro que, incluso, se vuelve en su contra: “Quería ser chocante como un puercoespín y suave como un gatito”<sup>8</sup>.

Roberto Merino<sup>9</sup> señala que la característica central de la obra de Lira es el *registro de ilegibilidad*, entendiendo este registro no como un mecanismo de encriptamiento de los textos, tanto en lo referido al significante como a sus acometidas satíricas, sino como una suerte de obstáculo primario o inmediato. Desde esta perspectiva, el efecto paródico conseguido no sería todo lo políticamente subversivo como se ha supuesto hasta ahora; suposición que, por lo demás, tendería más a neutralizar la potencial subversión de la poética de Lira. El verdadero valor subversivo se encontraría estrechamente vinculado con la ilegibilidad, en tanto su obra desplegaría un doble fondo: lo ilegible es lo (in)escribible, la imposibilidad de la lectura es, al mismo tiempo, imposibilidad de la escritura. Esto se probaría, según el crítico, en textos como *Testimonio de circunstancias* o en *Angustioso caso de soltería*. La estructura de estos textos supone continuas dilaciones –en juegos lingüísticos– que amplían las distancias entre lo que el sujeto quiere nombrar y lo que efectivamente dice/escribe. Ahora bien, esta estructura de distanciamiento creciente se relaciona también, si es que no se encuentra supeditada a ella, con el supuesto implícito presente en los textos, a modo de pretexto o destinatario, que adquiere formas diversas en los distintos

<sup>7</sup> Ibid. p. 15.

<sup>8</sup> Maura Brescia: “Un homenaje al poeta Rodrigo Lira se realizó en la Sech”. En: La Época, Santiago, marzo 27, 1988. p. 34.

<sup>9</sup> Roberto Merino: “Rodrigo Lira: La llamada elíptica”. En: Apsi, N° 268. Santiago, septiembre 5, 1988. pp. IV-V; Véase también: Merino: “Rodrigo Lira en el país de los postes”. En: El Metropolitano. Santiago, julio 25, 1999.

poemas pero que correspondería a una excusa o pretexto mayor: “*la imposibilidad afectiva*”. Así, los textos de Lira “representan de algún modo el grito sordo de una inteligencia escindida: grito no emitido jamás, reformulado en el discurso por medio de *disgresiones incesantes*”.

Dentro de este contexto, la *excelencia* de Lira se vincula al talento de un artista joven con una muerte prematura que revelaría modestia frente a la fama trascendente de la inmortalidad<sup>10</sup>. No obstante, y en una segunda lectura, la obra del poeta es abordada como una preparación previa, *señal de ruta* o guía para el lector que recién la enfrenta: disposición tipográfica de los textos, visualidad no sujeta al contenido; y una serie de juegos de lenguaje que reúnen aspectos cotidianos con otros eruditos adquiridos en su formación universitaria.

En efecto, la llegada de Lira al Campus Macul de la Universidad de Chile tuvo en el desarrollo de su poética una enorme importancia porque se trataba de un espacio totalmente “atípico” respecto del resto de la “*realidad universitaria de esos años y con la realidad que vivía el país en su conjunto. El Campus Macul era una zona de 'libre comercio', donde los aparatos represivos de la dictadura se hallaban en franca retirada a sus cuarteles de invierno*”<sup>11</sup>.

Lizama comenta la poesía de Lira a partir de dos elementos: la parodia y la negación. Respecto del primero, advierte que su lenguaje poético entiende fondo y superficie como niveles intercambiables, “*si acaso no una misma cosa*”. Es en este punto diluido que Lira inaugura el “*gesto paródico*”: “*sin su careta oficial del sentido y de sus grandes significados, el lenguaje, despojado de su consistencia realista, se obsedía en los despojos y los desperdicios que Enrique Lihn llamará 'la musiquilla de las pobres esferas'*”. Se trata de un guiño o de una *mascarada* (“lo carnavalesco es el ejercicio des-carado de la máscara”) que evidencia su disgusto respecto de lo contingente. Ahora bien, en tanto se entienda que en el *fondo* se encuentra lo contingente, se comprenderá también que las arremetidas paródicas de Lira no son sólo *pastiche* o “*la pura mueca de la desfiguración textual*”.

---

<sup>10</sup> Mario Tomás Schilling: “Rodrigo Lira. Excelente poeta”. En: *El Mercurio de Valparaíso*, agosto 11, 1990.

<sup>11</sup> Jaime Lizama: “Rodrigo Lira o la lírica del simulacro”. En: *La Época* (supl.). Santiago. Mayo 5, 1991. P. 5.

El segundo elemento tiene que ver con lo que Lizama llama “*la impotencia de la negación*”, como expresión del vacío de la palabra. Sin desarrollar más el concepto que presenta, señala que basta con leer *Testimonio de circunstancias*, el “*texto de mayor envergadura de Lira*”, entre otros, para advertir el límite que sobrepasaba: “*nada más que la cabriola / La pируeta, el cohete o / El petardo: ruedo / Breve todo / Pasa. // ¿Hay más límites en el lenguaje?*”

La extrañeza que porta Lira es comentada por Óscar Gacitúa González<sup>12</sup>, quien señala cómo vivió la familia del poeta su muerte; sobre todo, con respecto a la importancia inusitada que adquiere su obra, pues lo consideraban un caso perdido: “*era difícil suponer que en medio de ese caos existencial estuviera haciendo algo de valor. Y no es que su poesía hable de otra cosa que eso. Lo sorprendente es que lo haga (Lira es casi siempre empecinadamente autobiográfico) con ese rigor extremo, con ese control inclaudicable del propio delirio*”.

Dentro de este contexto, Gacitúa<sup>13</sup> se refiere al modo en que conoció a Rodrigo Lira en una mítica reunión organizada por Enrique Lihn donde le obsequió *La orquesta de cristal*, corregida, aumentada y traducida; y a ese otro regalo, los dibujos hechos por Lira, que aparecieron en su puerta la mañana siguiente a la muerte del poeta. En consecuencia, el testimonio que ofrece el autor destaca la excesiva actitud con respecto a la literatura y a la vida: “*Había en él una susceptibilidad, una sensibilidad de herida expuesta*”.

La recuperación documental de la obra de Lira se transforma así en un deber para los autores de los años noventa<sup>14</sup>. En general, los artículos dedicados a la obra del poeta registran sólo datos biográficos y no presentan categorías de análisis que permitan iluminar su obra. Sin embargo, me interesa destacar el trabajo de Jesús

---

<sup>12</sup> Óscar Gacitúa González: “Rodrigo Lira, los aspavientos de un Outsider”. En: *El Diario Austral*, diciembre 29, 1991. p. A6.

<sup>13</sup> Óscar Gacitúa González: “Los dibujos escritos de Rodrigo Lira”. En: *El Llanquihue*, enero 24, 1993. p. A8.

<sup>14</sup> Véanse: Jorge Montealegre: “Presencia de los ausentes”. En: *Simpson 7*, vol. I. Santiago. Primer Semestre, 1992. pp. 102 - 108; Ana María Risco: “Arcoiris y el recuerdo de Lira”. En: *La Nación*. Santiago. enero 28, 1993. p. 36; Eduardo Klein: “Rodrigo Lira”. Diario *El Centro*. Santiago. abril 2, 1993; Valeria Solís: “A modo de biografía”. En: *La Nación*. Santiago, enero 3, 1996. p. 29; Valeria Solís: “Memorias de un poeta”. En: *La Nación*. Santiago, febrero 3, 1996. pp. 28 - 29.

Sepúlveda<sup>15</sup>, quien afirma que la poesía de los años ochenta “es *intervenida radicalmente por la realidad*”. Tal tesis estaría demostrada por la obra poética de Juan Luis Martínez, por ejemplo, o Raúl Zurita y, particularmente, por el poeta más innovador de todos: Rodrigo Lira. De acuerdo al autor, la literatura de este último resulta interesante por tres rasgos que bien podrían actuar en conjunto: la inclusión del contexto político, las innovaciones en el plano lingüístico y la experimentalidad de su escritura. Así, el *Proyecto* de Lira advertiría sobre la necesidad de (des)consolar a un lector que bien puede situarse a favor, o en contra, del autor, a través de una *crónica de circunstancias*, es decir, el despliegue de un aparato escritural que hace del testimonio un texto forjado sobre la base de una referencialidad múltiple y diversa. Por ello, la obra del poeta establecería un trayecto que va desde la antipoesía de Parra hasta *esa poesía contra la poesía* de Lihn.

Como testimonio escenográfico, la poesía de Lira contempla el mundo universitario, el literario (“erudito de la cita y la parodia *intertextual*”) y el personal: “*Todas circunstancias reales y promesas autocumplidas que nos significan por medio de gestos, de máscaras, de teatralización y mueca cómica de una realidad oscura y trágica que pareciera tener ese lapidario epílogo del texto ‘Ese te pe (STP)’: ‘¿Sólo tendrás piedras?’*”.

A diferencia de Parra, Lira va más allá por medio de la experimentación lingüística: “*un juego interminable de citas y remedos diversos donde se cruzan las situaciones más extrañas y alucinantes jamás advertidas por los mortales poetas de los setenta y ochenta, casi todos atragantados con las balas recién tragadas en el 73*”<sup>16</sup>. Desde esta perspectiva, el poeta sería uno de aquellos que no cedió a la tentación de la creación panfletaria respecto de lo contingente: “*echa a volar la sesería a los detalles poetizables más diversos, utilizando y recomponiendo en su propia poesía toda la escrita en Chile desde el año 1920*”. Así, según el autor, es posible establecer una filiación entre esta escritura y los métodos surrealistas, en tanto éstos “*ocupaban el subconsciente y sus sueños en construcciones poéticas*”.

---

<sup>15</sup> Jesús Sepúlveda: “Sólo tendrás piedras. Notas sobre Rodrigo Lira”. En: *Piel de Leopardo*. N° 2. Santiago, enero – marzo, 1993. pp. 8 - 9.

<sup>16</sup> Yanko González Cangas: “El rasguño letal del poeta Rodrigo Lira”. En: “El Llanquihue”. Mayo 6, 1997. p. A7.

[No obstante,] *Lira a través de sus cristales quebrados, ensarta aliteraciones, retruécanos lingüísticos, barullo, topos y flores, como si un anticucho la página fuera*".

Vinculado, entonces, a Parra, sobre todo por el gesto de ruptura con respecto a los cuatro grandes de la literatura chilena, Lira excedería, a través del delirio, el gesto escritural al tornarlo oscuro y grotesco. Se trata de un desplazamiento que no busca situarse en las antípodas de lo poético, sino en su contradicción: "*una poética que surge de su propia negación, de su propio desprecio y de su propio irse desconstruyendo*"<sup>17</sup>.

Exceso que es leído también como manifestación del barroco, neobarroco o barroco posmoderno, alimentado, a su vez, por el vínculo *maldito* de Lira en tanto figura suicidada por la sociedad (Artaud)<sup>18</sup>. Romantización que continúa ante la aparición del documental de Hernán Dinamarca *Topología* (en video) *del pobre topo. Vida y obra del poeta Rodrigo Lira*<sup>19</sup>, quien sitúa a Lira como un "iconoclasta y marginal [...] una especie de héroe maldito y doloroso"<sup>20</sup>. Alejandro Aliaga<sup>21</sup> comenta el fetichismo que se ha generado en torno a su figura, que sale del anonimato a través de la muerte, aunque ninguno de los esfuerzos posteriores a su suicidio haya logrado difundir su obra. Dentro de este contexto, el documental de Dinamarca desaprovecha una gran cantidad de material visual, privilegiando la ficha clínica del sujeto antes que su condición de poeta. Por eso, Aliaga espera que algún día "se hará justicia a un gran poeta que hizo guiños a la obra de Huidobro y Lihn, entre otros. Hizo del desencanto una forma de vida y denunció una sociedad demasiado atorada en la modernidad consumista, que a la larga terminó por agobiarlo tanto que simplemente no la soportó".

---

<sup>17</sup> Adolfo Vera: "Rodrigo Lira o el cansancio del lenguaje". En: *Entrevista*, N° 64. Santiago, septiembre 4, 1999. pp. 14 - 15.

<sup>18</sup> Eduardo Bravo: "El caos tras la poesía". En: *El Centro*. Santiago, abril 9, 2000. p. 11.

<sup>19</sup> Hernán Dinamarca *Topología* (en video) *del pobre topo. Vida y obra del poeta Rodrigo Lira*. Santiago, 1999.

<sup>20</sup> Andrés Gómez: "Lira abandona los subterráneos de la poesía". En: *La Tercera*. Santiago, junio 16, 2000. p. 51. Véase también: Maura Brescia: "Rodrigo Lira, rupturista que venció a la muerte" En: *Páginas Chilenas*, N° 3 (jul-sept. 2000). Santiago. pp. 22-25; Andrés Gómez: "Se abortó salida de obras completas de Rodrigo Lira". En: *La Tercera*. Santiago, agosto 16, 2000. p. 49; M.I.T.: "Rodrigo Lira, el irreverente". En: *Cuadernos de la Fundación Pablo Neruda*, N° 46. Santiago, 2001. pp. 38 - 45.

<sup>21</sup> Alejandro Aliaga: "Muerto en navidad... vivo en el papel". En: *El Mercurio* (supl.). Santiago, abril 21, 2001. p. 5.

Según Roberto Merino, en la nota a la segunda edición del *Proyecto de obras completas*<sup>22</sup>, la mayoría de los poemas escritos por Rodrigo Lira están datados y documentados entre 1977 y 1981, en una carpeta enviada al concurso anual de poesía de la Municipalidad de Santiago. “Para la poesía chilena, ése fue un período particularmente significativo. Enrique Lihn publicó París, situación irregular en 1977, el mismo año de aparición de *La Nueva Novela*, de Juan Luis Martínez. Dos años más tarde, Raúl Zurita hizo lo propio con *Purgatorio* y Nicanor Parra demostró una revitalización de su escritura con *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. El mismo Lihn denominó a 1979 –su cincuentenario– como “el año de la mutualidad del yo”, y en el contexto de esa celebración la editorial *Ganymedes* le editó A partir de Manhattan. Tiempo antes había dado a conocer un opúsculo de envolvente y patagüina retórica: Lihn & Pompier, donde recogía la palabra extensa de un anciano esperpéntico y sombríamente chileno. El 79, también, Lira ganó el concurso de la revista *La bicicleta* con su poema “4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de onces” y Claudio Bertoni ocupó el tercer lugar del escrutinio. En 1980 Diego Maquieira había hecho adelantos de *La Tirana*, y en 1981 Gonzalo Muñoz publicó su primer libro, *Exit*. En fin, la lista es larga y debería incluir también a Eric Polhammer y a Ronald Kay, además de las propuestas narrativas de Cristián Huneeus y de Diamela Eltit [...] *Enmascaramiento, ventriloquía, desaparición del autor, circulación de hablas, recuperación de los desechos del lenguaje y de la retórica, son conceptos que se han usado para explicar los procedimientos en los que incurrieron estos autores, cuya gran mayoría, por lo demás, tenía algún vínculo con las artes visuales*”<sup>23</sup>.

Desde la aparición de la primera edición, el *Proyecto de obras completas* ha circulado a través de fotocopias que lo amenazan con desaparecer, a pesar de un selecto grupo de lectores que hacen de él un culto que, según Merino, habría sorprendido al mismo Lira: “Ha habido, evidentemente, una excesiva demora en la reedición del libro. Varios proyectos de llevarla a cabo se han visto frustrados a través de los años. Tiendo a pensar que estas cosas pasan por algo, que los libros, así como buscan a sus lectores, también establecen sus propios plazos. Es posible

---

<sup>22</sup> Rodrigo Lira: *Proyecto de obras completas*. Santiago, Universitaria, 2003.

<sup>23</sup> Ibid. pp. 9 – 10.

*que la segunda edición de Proyecto de obras completas, publicada ahora en un momento distendido, sin aventuras literarias ni muchas novedades, reavive un poco la cueca en torno a un modo de trabajar la poesía que a Lira le fue característico: extremar el escepticismo de la palabra escrita sin desmedro de su reveladora efectividad*<sup>24</sup>.

Como se ha visto, hay dos vertientes críticas en torno a la obra de Rodrigo Lira. La primera de ellas descansa en las características biográficas: patología mental y suicidio, básicamente. Así, la romantización de la enfermedad lo instala en la alienación y ajenidad respecto de su contexto vital, llevándolo a buscar el suicidio como opción de libertad y salida. La segunda, en cambio, aunque contaminada por la primera, destaca el carácter maldito de su poesía, ubicándolo en la trangresión carnavalesca del orden imperante de la dictadura militar. Por ello, la ilegibilidad presentaría la escritura de lo indecible como posibilidad de resistencia paralingüística o gestual que despojaría al lenguaje de su carga semántica, transformándolo en *performatividad*: “emitir la expresión es realizar una acción”<sup>25</sup>.

Desde esta perspectiva, la contratextualidad presente en la obra de Lira es leída por la crítica como manifestación del pastiche. No obstante, no se trata sólo de una *parodia vacía*, como afirma Jameson<sup>26</sup>, sino de una sátira que descalifica tanto al sujeto de la enunciación como al del enunciado como una forma de protesta escritural al imperio de la dictadura monológica. Actitud que ya descansa en la formulación de un creacionismo nominal por parte de Huidobro, quien intenta nombrar el mundo, denominando y sustantivizando su poética autorial desde un punto de vista descriptivo y normativo:

*Arte Poética*, Vicente Huidobro<sup>27</sup>.

Que el verso sea como una llave  
Que abra mil puertas.

<sup>24</sup> Ibid. p. 11. La mayoría de los críticos destaca la herencia o la huella de Parra dentro de la obra de Lira. Sin embargo, pienso que ésta se halla mucho más cerca de Lihn; en especial de *Lihn y Pompier* (1977/78) y, antes, de la revista *Manuscritos* a cargo de Ronald Kay (1975).

<sup>25</sup> J. L. Austin: Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones. Barcelona, Paidós, 1982. p. 47.

<sup>26</sup> Fredric Jameson: El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío. loc cit.

<sup>27</sup> Vicente Huidobro: *El espejo de agua*. En: Obras completas. Santiago, Andrés Bello, 1976. Tomo I, p. 219.

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 Dios.

La subordinación que actualiza el modo subjuntivo empleado en el primer verso del poema (*Que*) hace de la sinécdoque una totalidad que se desplaza metonímicamente a una poética autorial que continúa las huellas de Darío, en tanto iluminación del creacionismo inaugural. A su vez, la llave metonimiza la cerradura que permite el acceso a ese otro lugar, el oculto, que es patrimonio del deseo del vidente (*sea / abra*). Hiperbolizado en *mil puertas*, se privilegia el simbolismo del número como expresión de un conocimiento esotérico, contrario al positivismo del siglo XIX, acerca del yo.

La hoja aparece como sinécdoque por árbol, pero también remite metonímicamente a la escritura. La caída subsiguiente metaforiza el fracaso, pero también la anticipación metonímica de una escritura que cae elípticamente hasta *Altazor*. El indeterminado y pretendido *algo pasa volando*, metonimiza el aire, en tanto símbolo de cambio y transformación; pero también metáfora de imaginación. Dentro de este texto se enfrentan binariamente altura y abismo (*cae, pasa volando*) lo que permite vaticinar una nueva poesía que contempla su propia caída o fracaso de la comprensión (*Cuanto miren los ojos creado sea*) que aprehenda la realidad. El efecto buscado en el receptor pasaría, entonces, por el temblor provocado por la sinestesia romántica (*alma, temblor*).

El dístico (*Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;/ El adjetivo, cuando no da vida, mata.*) vigila, a través del control de la palabra, el principio monológico. La

palabra está amenazada por la indeterminación que acarrea su propia debilidad y es, por tanto, necesario protegerla a través de la autoridad del vate. La circularidad nerviosa sigue las huellas de la teatralización histérica de la museificación del músculo, y reclama la necesidad del pensamiento abismado en el propio proceso de construcción poética: *Por qué cantáis la rosa, ioh Poetas! / Hacedla florecer en el poema*. La rosa es parte de la topía medieval y se relacionará intratextualmente con la rosa al revés de *Altazor*. La apelación a los poetas es la exclamación instalada en la aristocracia de los sentidos para la cual la belleza florece en el poema. Poesía apolínea, entonces, en tanto la razón penetra en el misterio a través del pequeño Dios; oximonórica disposición que predica a través del epíteto la pequeñez del poeta. Propuesta que sigue el rastro de González Martínez que desplaza al cisne y erige al búho.

*Arte poética* de Vicente Huidobro se escribe e inscribe en las ruinas románticas que expresan la contradicción moderna, pues el sujeto autorial pretende estetizar la ética poética desde la norma. Aunque elidido, el sujeto pronominal se expresaría en el vocativo que legaliza y diviniza su escritura.

Lira, por el contrario, *apasticha* la poética huidobriana, al vaciar la autoridad del poeta:

### Ars Poetique.

para la galería imaginaria

Que el verso sea como una ganzúa  
Para entrar a robar de noche  
Al diccionario a la luz  
De una linterna  
sorda como  
Tapia  
Muro de los lamentos  
Lamidos  
Paredes de Oído!  
cae un rocket pasa un Mirage  
los ventanales quedaron temblando  
Estamos en el siglo de las neururas y las siglas  
y las siglas  
son los nervios, son los nervios  
El vigor verdadero reside en el bolsillo  
es la chequera  
El músculo se vende en paquetes por Correos  
la ambición

no descansa la poesía  
está c  
ol  
g  
an  
do  
en la dirección de Bibliotecas Archivos y Museos en Artí  
culos de lujo, de primera necesidad,  
oh, poetas! No cantéis  
a las rosas, oh, dejadlas madurar y hacedlas  
mermelada de mosqueta en el poema.

El título del poema, en francés, manifiesta la sátira ejercida contra Huidobro, a quien se acusó de afrancesado. El museo no será más el lugar donde cuelga el músculo, sino la galería<sup>28</sup> imaginaria. La polisemia erosiona al lexema *galería*, abriendo distintas posibilidades de sentido: lacanianamente, sería la representación que hace de sí el sujeto, quien acepta consciente o inconscientemente la ideología que lo puebla; por otra parte, el carácter imaginario de la galería implicaría ficción, inexistencia o lugar donde se sienta el público a contemplar el espectáculo que, en este caso, escenifica el vacío. Anfibológicamente, dos sentidos funcionan simultáneamente, esto es, una conciencia de sí, abismada y azorada, y la galería como realidad inexistente.

*Que el verso sea* aparece desertificado y *decertificado* desplazándose hacia el vacío que moviliza el pastiche invalidando la autoridad de lo parasitado y paracitado. El deseo, en esta sátira, es que *sea como una ganzúa* que ya no implique la

<sup>28</sup> **galería.** (En b. lat. *galilaea*, pórtico, atrio) f. **1.** Pieza larga y espaciosa, con muchas ventanas, o sostenida por columnas o pilares, que sirve para pasear o para colocar en ella cuadros, adornos y otros objetos. **2.** Corredor descubierto o con vidrieras, que da luz a las piezas interiores de las casas. **3.** Colección de pinturas. **4.** Estudio de un fotógrafo profesional. **5.** Camino subterráneo que se hace en las minas para descanso, ventilación, comunicación y desagüe. **6.** Camino que se hace en otras obras subterráneas. **7.** Paraíso del teatro. **8.** Público que concurre al paraíso de los teatros. **9.** Conjunto de espectadores u oyentes de carácter popular, que suelen manifestar su opinión abiertamente. **10.** Bastidor que se coloca en la parte superior de una puerta o balcón para colgar en él las cortinas. **11.** Ornato calado o de columnas pequeñas que se pone en la parte superior de un mueble. **12.** Establecimiento dedicado a la exposición y venta de obras de arte. **13.** Espacio de popa a proa en medio de la cubierta. **14.** Cada uno de los balcones de la popa del navío. **15.** Camino estrecho y subterráneo construido en una fortificación para facilitar el ataque o la defensa. **16.** Camino defendido lateralmente por maderos clavados al suelo y techado con tablas cubiertas de materias poco combustibles construido en terreno expuesto a los tiros de una plaza, para poder acercarse a su muralla. **17.** pl. Tienda o almacén de cierta importancia. **18.** Pasaje interior con varios establecimientos comerciales. (D.R.A.E.).

propiedad de la llave, sino el ejercicio de violencia sobre la cerradura. No se trata de un propietario, sino de un ladrón cuya finalidad es entrar a robar al diccionario como manifestación de la violación a la norma léxica. La luz, ahora, artificializa la referencia apolínea que disminuye la naturalización del sol que planteaba Huidobro. Especularmente, la sinestesia es sorda, no escucha el cliché *que tapia la puerta* que se encuentra en la pared (azor) del muro de los lamentos y, arruinadamente, en la tradición judeo cristiana según la cual este muro constituye la ruina de un templo destruido el 70 d.c. y al que acuden los peregrinos a rezar; o sea, la galería de Galilea. La autoflagelación frente al muro exhibe una escritura lacerada y el soliloquio de un creyente que no encuentra respuestas. Aliteradamente, los lamentos se desplazan metonímicamente hacia los lamidos<sup>29</sup> que, a su vez, se escriben en el grafitti: escritura de la queja, del reclamo sin proclama donde se escucha lo que *ellos escuchan*. Las paredes también tienen oídos, pues oyen el lamento como manifestación del sujeto y su exposición frente a la violencia que puede ser ejercida en su contra, por lo que se afirma la condición silente de esta poesía.

Metáforas bélicas (*rocket* y *mirage*) actualizan el carácter vanguardista de este texto, pero hipertrofian el entusiasmo maquínico futurista, ante la amenaza de la adquisición chilena de armamento extranjero. Asimismo *mirage* es un galicismo que espejea espectacularmente el afrancesamiento de Huidobro, pues ahora los ventanales quedan temblando y el vidrio, como superficie de inscripción, se llenará de cenizas y no de ruinas.

No es necesario buscar la patología fuera de los textos de Lira, es decir, en su biografía, ya que ésta sigue las huellas de las *neuras* en tanto manifestación de la insatisfacción contemporánea, residualmente revisitadas por las vanguardias. Las siglas metaforizan el encriptamiento del discurso, haciéndolo ilegible, cifrado, secretamente codificado y sintético; expresión enigmática a la que solamente acceden, otra vez, los iniciados. La repetición anafórica de las siglas señala un

<sup>29</sup> **lamido.** adj. **1.** Dicho de una persona: flaca. **2.** Dicho de una persona: Muy pálida y limpia. **3.** relamido (|| afectado, demasiado pulcro). **4.** Que tiene aspecto muy terso y liso, por sobra de trabajo y esmero. **5.** p. us. Gastado con el uso o con el roce continuo. [Del part. de *lamer*]. (D.R.A.E.)

paralelismo que exhibe una escritura vacía, iterada, insistente, que provoca el silencio al ser repetición cifrada y en-criptada en el silente decir(se) su propia muerte. Neura, también, vinculada a la paranoia producto de la persecución e indefensión del sujeto, observado prolongadamente (*por los siglos de los siglos*) a través de los vidrios opacos.

Desoyendo la situación psicopatológica diagnosticada a Lira en tanto manía persecutoria, el texto revela un trastorno maníaco obsesivo relacionado con un contexto referencial amenazante. Sin embargo, la repetición de los *nervios* vacía el binarismo, pues tautologiza anafóricamente la afirmación. El *bolsillo* en el que reside el vigor alude metonímicamente al dinero que aquél oculta; la chequera es también superficie de escritura, manifestando la condición mercantilizada del arte en el apastichamiento de la galería. El músculo que se *vende* implica la transacción, esto es, el valor de cambio de la fuerza no asociada a un proyecto, sino al mejor postor. La mención a *Correos de Chile* refiere a la poesía de resistencia de esos años que, en gran medida, se caracterizaba por su visualidad, específicamente en el caso del formato tarjeta postal. Los *paquetes* en que se vende el músculo aluden a un ocultamiento que la institución estatal puede descubrir usando su poder de violar la correspondencia. Esta misma institucionalidad aparece textualizada en la Dibam, como aparato ideológico del estado que está obscuramente lleno de *culos*: la violentación morfológica del lexema *artí-culos* escenifica lo que está fuera de la escena, dentro de la escena, a través de la coprolalia de lo grotesco<sup>30</sup>. Asimismo, los *artí-culos* son *de primera necesidad* e integran la canasta familiar desde la pobreza. El oxímoron, así, manifiesta el quiasmo discursivo remitiendo al espejismo que espejea con su contratexto. La puesta en abismo, esto es, la referencia a los poetas desde la prohibición de hablar: *no cantéis*, guardad silencio, es el elemento que estructura un poema que no canta, sino que canta el no canto describiendo en lo no escrito, la reinscripción de lo proscrito. Frente al silencio, se propone para aquellos poetas una poesía dulzona: *mermelada de mosqueta en el poema*. En consecuencia, la ilegibilidad de la poética de Lira resiste a la dictadura, no desde el panfleto, sino a través de una escritura que aparentemente no dice nada (tras la mermelada, el

---

<sup>30</sup> Véase el prólogo de Enrique Lihn al Proyecto de obras completas.

mosquete que la mosquea<sup>31</sup>). Ante la violencia, se resiste con violencia cifrada. Ésta es pornográfica en tanto hiperrealización, exhibición de lo que está más allá o quizás mucho más acá de lo dicho y, por lo tanto, escritura que transgrede, subvierte y revierte los signos sobre sí mismos por los signos de los signos.

Finalmente, y a partir de la resemantización de la categoría de pastiche, violentando el vacío del concepto de Jameson, la poesía de Rodrigo Lira mostraría una parodia llena que vacía a través de la escritura del silencio. En este caso, no está el gesto artaudiano de clausurar la representación, sino la hipermostración de ésta, en tanto manifestación de una visualidad que sigue las huellas de la escritura caligramática instalada por las vanguardias históricas. El caligrama de Lira performa lo que dice a través de la visualización del juego del ahorcado, donde se oculta lo escrito, haciéndolo ilegible pero, a la vez, se abisma la imposibilidad de decir por tener la garganta estrangulada y estar pendiendo de la cuerda<sup>32</sup> que cuelga la descabellada, retorcida y maníaca (im)posibilidad de decir. En conclusión, la

<sup>31</sup> **mosquear.** tr. **1.** Espantar o ahuyentar las moscas. U. t. c. prnl. **2.** Dicho de una persona: Responder y redargüir resentida y como picada por algo. **3.** p. us. Azotar, vapulear. **4.** prnl. Dicho de una persona: Resentirse por el dicho de otra, creyendo que lo ha proferido para ofenderle. **5.** p. us. Apartar de sí violentamente los impedimentos o estorbos.

<sup>32</sup> **cuerda** [Del lat. del gr. *chorda*] f. **1.** Conjunto de hilos de lino, cáñamo, cerda u otra materia semejante, que torcidos forman un solo cuerpo más o menos grueso, largo y flexible. Sirve para atar, suspender pesos, etc. **2.** Hilo, originariamente de tripa de animal y después de distintas sustancias materiales o artificiales, que se utiliza en muchos instrumentos musicales para producir los sonidos por su vibración. **3.** mecha (ll de las antiguas armas de fuego). **4.** Medida de ocho varas y media. **5.** Medida agraria de algunas provincias equivalente a una fanega, o algo más, de sembradura. **6.** Talla normal del ganado caballar, y que equivale a siete cuartas, o sea 1,47 m. **7.** En Puerto Rico, medida superficial equivalente a 3929 centíreas. **8.** Cadena que, en los relojes de bolsillo o de sobremesa de antiguo sistema, se fija y arrolla por un extremo en el cubo, y por el otro en el tambor que contiene el muelle, para comunicar el movimiento de este a toda la máquina. **9.** Cada una de las cuerdas o cadenas que sostienen las pesas en los relojes de este nombre, y arrolladas en poleas o cilindros imprimen el movimiento a toda la máquina. **10.** Resorte o muelle para poner en funcionamiento un mecanismo. **11.** Borde de un estrato de roca que queda descubierto en la falda de una montaña. **12.** cordal (ll línea superior de una sucesión de montañas). **13.** mecha **14.** Tendón, nervio o ligamento del cuerpo del hombre o de los animales. **15.** Línea de arranque de una bóveda o arco. **16.** En gimnasia rítmica, uno de los aparatos con el que se efectúan ejercicios. **17.** Segmento de recta entre dos puntos de un arco. **18.** Conjunto de instrumentos de cuerda de una orquesta. U. t. en pl. con el mismo significado que en sing. **19.** Cada una de las cuatro voces fundamentales de bajo, tenor, contralto y tiple. **20.** Extensión de la voz, o sea número de notas que alcanza. **21.** Cordel que se utiliza en las medidas topográficas. **22.** ant.mecha **23.** pl. Bandas elásticas que limitan un cuadrilátero. **24.** Maderos derechos que van endentados con los baos y latas de popa a proa por su medio, y en ellos estriban los patales de las cubiertas.

escritura de Lira documenta un contexto de producción que todavía reclama una monumentalización académica.

### **Angustioso caso de soltería.**

En Déotte encontramos una mención a Blanchot en relación al olvido activo que desnuda las estructuras historiográficas y muestra el lugar de articulación del discurso, distinto del olvido pasivo que es monumental:

Un escritor que afirma: "Estoy solo", o, como Rimbaud: "Soy verdaderamente de ultratumba", puede considerarse bastante cómico. Es cómico tomar conciencia de la propia soledad dirigiéndose a un lector por medios que impiden precisamente estar solo. La palabra "solo" es tan general como "pan". Desde que se la pronuncia se hace patente todo lo que excluye. Raramente se toman en cuenta estas aporías del lenguaje: basta con que las palabras cumplan su función y que la literatura siga pareciendo posible<sup>33</sup>.

*Estoy solo*: este adjetivo supone que la declaración de soledad por medio de la escritura es transitiva. Esta transitividad se expresa en la apelación al lector desde una palabra convencional: la literatura, institución museal que recoge el museo maldito en la alusión a Rimbaud. Desde ese punto de vista, ese "estoy solo", en su transividad, es cómico: refleja comicidad porque está dirigido a otro, que en tanto de ultratumba, habla del museo maldito que es un panteón.

La apelación institucional desde ese yo *estoy solo* transitivo, que es cómico en la medida en que es comunicado institucionalmente a través de ese panteón museal maldito, termina siendo la declaración de un sujeto que trasciende a través del verbo, que declara un estado de soledad y lo inscribe en ese mausoleo fundando, además, un canon. Pero Blanchot reconstruye e iguala esta soledad al pan, es decir, la soledad como dadora de vida.

El gesto inicial de Blanchot es la burla a esa angustia del lenguaje como condición de existencia del ser. Ese gesto burlesco lo podemos hacer transitar, como gesto, a uno de carácter deconstructivo; deconstrucción que no es sino referir el predominio de la función poética en tanto discurso que se tiene a sí mismo por

---

<sup>33</sup> Maurice Blanchot: *Sobre la angustia en el lenguaje*. En: Falsos pasos. Valencia, Pre-textos, 1977. p. 7.

objeto y por sujeto, porque lo que se está aquí burlando es esa conducta inaugural de una corriente maldita.

¿El escritor sólo es sincero a medias? En el fondo, es una cuestión poco importante, y se aprecia inmediatamente el carácter superficial de este reproche. Tal vez la desolación de Pascal se debe a que escribe brillantemente. En el horror de su condición, la causa más hiriente es la capacidad que conserva de hacerse admirar por la expresión de su miseria<sup>34</sup>.

Así, este “yo estoy solo” es cultural, y es juzgado aquí desde su condición miserable. Le quita al escritor una posición que es su investidura moderna y nos instala en esa dimensión poética pornográfica u obscena: hiperrealiza al derogar la soledad y la condición misérrima del escritor.

El escritor se halla en la situación cada vez más cómica de no tener nada que escribir, ni medio alguno para escribirlo, y de estar obligado por una necesidad a escribirlo en todo momento. No tener nada que decir debe interpretarse en el sentido más sencillo del término; sea cual fuera lo que quiera decir, no es nada. El mundo, las cosas, el saber, no son para él más que señales en el vacío. Él mismo ya se ha reducido a la nada<sup>35</sup>.

La escritura en la nada, en el vacío, porque el proyecto moderno romántico trascendente y transitivo ha sido derrocado por ese aparataje teórico que lo destruye.

El punto de inflexión es Mallarmé, en tanto escribe en el vacío el fracaso de ese proyecto trascendente, metafísico, ontológico. No tener nada que decir, esa es la soledad del escritor (como por ejemplo Juan Luis Martínez, Rodrigo Lira o Néstor Perlongher). El escritor es acusado y recusado por este pensamiento teórico.

Ya no entramos desde el decir a la contradicción, tal como en Barthes y Benjamin, que se instalaban en la dicción de la contradicción. Desde Blanchot a Derrida vamos a encontrar el no decir como condición del escritor, cuya manifestación romántica sería la vida como arte. No importa la escritura sino el acto, el gesto. En Blanchot hay una concepción de la vida como ruina, como caída, como desastre. Ruina que etimológicamente se vincula con caer, con hacer caer los aparatos morales del sentido desde el no decir, desde el vacío.

¿Este vacío es nombre o se trata de una escritura vaciada? Es una escritura re-velada, vuelta a ocultar en ese vacío.

La señal de su importancia es que el escritor no tiene nada que decir. También esto es cómico, pero esta broma presenta oscuras exigencias: en primer lugar, no es muy corriente el que un

---

<sup>34</sup> Ibid. pp. 7 – 8.

<sup>35</sup> Ibid. p. 9.

hombre no tenga nada que decir. Puede ocurrir que ese hombre acalle momentáneamente todas las palabras que lo expresan, bloqueando el conocimiento discursivo y dejándose llevar por una corriente de silencio, que surge de lo más profundo de su vida interior. En este caso, no dice nada, porque la facultad de decir se ha interrumpido, y se halla en un estadio en que las palabras no están en su sitio, nunca han existido, ni siquiera como una ligera raspadura del silencio; este hombre está por entero ausente de lo que se dice. Pero la situación del escritor es distinta. Permanece atado al discurso, no escapa de la razón más que para serle fiel, tiene autoridad sobre el lenguaje, del que nunca podrá liberarse completamente. Para él, no tener nada que decir es el caso de alguien que siempre tiene algo que decir. Halla, en el centro de la charla, la zona del laconismo en que le conviene permanecer<sup>36</sup>.

¿Dónde dice, entonces? Dice *en medio de*. Por lo tanto vacía la charla desde el laconismo que hace la diferencia entre el uso del fragmento en la modernidad y el uso del fragmento en la posmodernidad, que en este último caso se disemina en partículas.

Es importante el “se dice” que revelaría el desplazamiento de ese yo fragmentario moderno a un sujeto desinencial, no pronominal, escueto, particularizado en su condición desinencial. Ese no-decir-se, ese no-escribir-se parece ser la condición de ese productor que toma conciencia de la comicidad de ese acto autorial transitivo trascendente. Por lo tanto, el decir es un no decir-se, el escribir un no escribir-se: esto revela la angustia del lenguaje. Se trata del desecho, de la partícula en la Postmodernidad, ya no el fragmento. Es la huella, es la ruina. Es un no decirse arruinado en el desecho, no escribirse en el trazo, en la partícula. Sin embargo, el no decirse es el decirse: es la revelación que revela el vacío, la nada.

Sujeto distinto. Particulariza, textualiza el sentido del sinsentido, el sinsentido del sentido, o sea, la anfibología. Si la escritura es la imposibilidad de escribir como única posibilidad de hacerlo, nos ubicamos en el desastre o la catástrofe, según Déotte. ¿Cómo olvidamos esto? Revelando el mecanismo, o sea, la poética. Esta revelación nos sitúa en esa dimensión poética y en relación con lo sublime: presentación de lo impresentable que, de acuerdo a la perspectiva de Blanchot, es la nada: todo ausenta y el único destino es la ausencia.

Esta situación, ambigua, está llena de tormentos y no debe confundirse con la esterilidad, que termina a veces con un artista. De hecho, es muy distinta, y es justamente por la abundancia y acierto de las imágenes, por el caudal de bellezas literarias, como el escritor se ve en la situación de esperar el vacío, que será, en el arte, la respuesta a la angustia que ocupa su vida. [...] He aquí

---

<sup>36</sup> Ibid. pp. 10 – 11.

el primer síntoma de que, si no tiene nada que decir, no es por falta de medios, sino porque todo lo que puede decir está a disposición de esa nada que la angustia le presenta como su objeto característico entre los objetos en los que se encarna momentáneamente. Hacia esa nada remontan, cual fuente que debe sacarlas, todas las potencias literarias, que son absorbidas menos por un intento de expresarse a través de ellas, que por una consumación sin objeto ni resultado. Singular fenómeno. El escritor está llamado, por su angustia, a un real sacrificio de sí mismo<sup>37</sup>.

Aquí, esta angustia es tormento y tortura, haciendo del escritor una víctima de esa escritura lacónica. La nada encarnada en los objetos y que parasita en ellos. Esa condición parasitaria del no decirse en el decirse es lo que está presente en todo enunciado. Consumo o desecho que nos desplaza desde las ruinas a los escombros. "Consumo" que refleja, además, la adición de la nada al ser en su habitar parasitario, ya que aparece encarnado en un texto que, al mismo tiempo lo consume, agotándolo. Este acabamiento es el que posibilita ese vínculo con lo sublime como acto de término, de fin, de límite. Lo bello es el consumo porque se agota a sí mismo cuando se realiza. Es sacrificial y exhibe el patético carácter del sujeto. Para Schiller, lo sublime, y su conexión con lo patético, configuraba el espacio sintético que reunía naturaleza y libertad. Sin embargo, y según Blanchot, esta posibilidad está clausurada.

A diferencia de un movimiento tanatocrático en relación a las superficies de inscripción, el sacrificio aquí es un autosacrificio que no trasciende porque el sujeto, al ser partícula, es desecho. Su sacrificio no lo monumentaliza. Este patetismo sacrificial instala a este escritor en el espacio de lo ridículo. Estaríamos frente a un sujeto maníaco y no histérico porque hay euforia en él: autosuficiencia y autoconsumo.

En síntesis, la nada cohabita al ser y el ser se encarna en la nada. Parasita de ella, es decir, constituye una re-velación: muestra lo que no hay que mostrar, su partícula y su desecho. Instala al sujeto en el cristal, en el vidrio como superficie de inscripción de la documentalización del monumento: revelar las fuerzas con las cuales se construye el puzzle o rompecabezas.

Angustioso caso de soltería.

*No las damas, amor, no gentilezas  
De caballeros como enamorados;*

---

<sup>37</sup> Ibid. p. 11.

*Ni las muestras, regalos y ternezas  
De amoroso afectos y cuidados.*

Alonso de Ercilla, *La Araucana*, Canto I,  
Madrid, 1569

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 parea compartir)  
rara especie de pájaro parlante de gayo a rayas (muy *rayados*)  
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 los 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

#### POEMAANUNCIO

que por falta de fondos no es posible incluir en alguna edición dominical  
del diario EL MERCURIO de Santiago de Chile en los varios avisos económicos  
clasificados “Ocupaciones Ofrecen”, sección N°90: Asesoras del Hogar,  
Mozos y Agencias Ofrecen (hasta hace algunos años, Domésticas, Mozos y Agencias)  
dos puntos, comillas

#### 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 bueno bello verdadero bípedo implume  
— e imberbe: de sexo femenino — tricerebrado

*Id est* (es un decir) una mujer que se disponga a tres cerebros:

– un 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  
 en el menos plazo que posible le resulte  
 a la tricerebrada del caso, la chica niña tipa perica paloma galla o mujer  
 a garota menina ragazza o donna-mobile, pelo al vento  
 un 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, niñitas: 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 sabe 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<sup>1</sup>  
 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 encourage to apply.

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-überante y con ex-céntrico, atiborrado de information  
 programado no se sabe por ahora por Quién y (ni) *para qué*,  
 y que, a pesar de muuuuuuchas 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

<sup>1</sup> Todo eso, de importar..., importa, por supuesto, pero no hay preferencias *a priori* ni prioridades  
 (\*) “disposición a contraer matrimonio / siempre que la señora sepa mover las caderas”, Parra Nicanor,  
*Consultorio Sentimental*.

entusiasmos esporádicos, y con algunas  
gotitas o cristales de paz que,  
como las cepas de yogurt  
pueden cultivarse en un medio adecuado.

De "amor" me temo que no  
(a esa palabrita le han corrido demasiado mano)

- c) una boca y sus correspondientes bordes e interiores
- d) un par de ojos con sus párpados 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): posibilidad 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, oír y escuchar, palpar y tocar, oler, gustar y saborear, tomar el peso, beber, percibir alteraciones en la temperatura, humedad, presión atmosférica y posición relativa de la atracción gravitacional,  
todo con poco uso.

En el hipotético —pero no imposible— caso,  
en el evento de que la lectura de este poemaanuncio repercutiera en alguna interesada,  
ésta podría escribir —a mano o a máquina— o mandar un casete u otro medio asking for further and adicional 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 poemaanuncio a donde le parezca adecuado mandarlo.

El documento ficcionaliza y ausenta la soledad del poeta a través de una fotografía que no aparece, como la de Barthes, pero que luego es tensada por el domicilio real del poeta. Estamos frente a un sujeto residencial porque podemos identificar las huellas nerudianas que por medio de una reingeniería configuran un relato especular que abisma la poesía. No es el argumento monumental sino el evento documental el que ofrece el testimonio de la experiencia de un sujeto incompleto que busca, en la imposición del POEMAANUNCIO, comunicar sus peticiones y ofrecimientos para encontrar una mujer.

Desde la marginalidad, el sujeto declara la posibilidad de invertir el centro, colocando al marginado en una posición central. Así, el sujeto rayado y alienado, no puede acceder al periódico oficial de la dictadura: El Mercurio. El objeto de deseo de

---

(\*) solicitando información adicional o mayores detalles. English is spoken acceptably and should — though not necessarily — be spoken by the applyer.

este sujeto es una otra desencializada que, a través de una cosmética, complete la contrautopía declarada en la desacralización de varios futuros utopizantes.

Así, la angustia es provocada por la conciencia de ese sujeto al verse enfrentado a una representación de sí mismo como *huna hentidad hincompleta*, que repite intensamente el grafema *h*, en tanto alusión a una mudez añadida suplementariamente a la palabra y al sujeto. La diseminación o dispersión de la angustia considera la difusión de la imagen en el espacio vacío que es completado a través de tácticas barrocas que sexualizan el cuerpo por medio del cuerno como símbolo de lo genitalmente fálico e interiormente hueco. Intertextualmente, el *Cantar de Roldán* y el buey castrado de *La Orestíada* inscriben al poeta en la tradición lírica del vate degradado, ya que coloquialmente “poner cuernos” abre la posibilidad de la infidelidad dentro del amor; o sea, su incompletitud. Por ello, no se trata de un amor cortesano, ya que al mantenerse en el espacio público se masifica publicitariamente en la desacralización del sentimiento.

Travestido en vampiro, el sujeto solicita *con suma urgencia* dadores de sangre, y los encuentra en los intertextos de los Jaivas y un vals peruano (*alma, corazón y vida*). Más atrás, el epígrafe de *La Araucana* también invalida el amor cortés y Lira parece seguir su vaciamiento: *De amor me temo que no (a esa palabrita le han corrido demasiada mano)*. En definitiva, la idealización amorosa también contempla la caída en el *contigo pan y cebolla* que performa el sarcasmo como borde que constituye al texto desde su impotencia comunicativa.