

ILCL
INSTITUTO DE
LITERATURA Y
CIENCIAS DEL
LENGUAJE



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE
VALPARAÍSO

**POESÍA, CRISIS Y NEOLIBERALISMO. UN ACERCAMIENTO AL LUGAR DEL
SUJETO Y DE LA CREACIÓN POÉTICA EN EL PROYECTO NEOLIBERAL
DESDE LA OBRA DE RODRIGO LIRA**

**TESINA PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN LICENCIATURA EN
LITERATURA (MENCIÓN LITERATURA HISPANOAMERICANA)**

ALUMNO/A: JOSÉ ALEJANDRO ALARCÓN GUTIÉRREZ

PROFESOR GUÍA: CLAUDIO MAURICIO GUERRERO VALENZUELA

VIÑA DEL MAR, JULIO DE 2020

Esta tesis “Poesía, crisis y neoliberalismo. Un acercamiento al lugar del sujeto y de la creación poética en el proyecto neoliberal desde la obra de Rodrigo Lira” forma parte del proyecto de investigación Fondecyt Regular No. 1170245, “Poéticas postdictatoriales. Memoria y neoliberalismo en el Cono Sur: Chile y Argentina”, cuyo Investigador Responsable es Claudio Guerrero Valenzuela.

Agradecimientos

Mis más profundos y sinceros agradecimientos al profesor Claudio Guerrero, por guiarme en el desarrollo de la investigación de esta tesina, y, en general, a todos nuestros profesores de literatura. A mi mamá, por esforzarse siempre para darnos lo mejor y sacarnos adelante, a mi hermano, por aceptar leer los poemas de Lira y compartirme sus primeras impresiones de ellos, y a Paulina, por leer mis avances y animarme cada día a escribir.

Resumen

En la presente investigación, proponemos una lectura de la poesía en el neoliberalismo en cuatro poemas de Rodrigo Lira, publicados de manera póstuma en 1984 en su *Proyecto de obras completas*: “4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de *onces*”, “*Ars poétique*”, “*Ars poétique, deux*” y “*El mercado de las libres ocurrencias*”. El objetivo principal de este trabajo es analizar las condiciones del sujeto poético, el acto de creación poética y el poeta dentro del proyecto neoliberal a partir del contexto de la dictadura del 11 de septiembre 1973, donde escribe Lira. Para ello, nos auxiliamos de los conceptos de “shock” de Naomi Klein, arte refractario de Nelly Richard, inter e hipertextualidad de Genette, reescritura de Biviana Hernández y poesía ingenua y poesía sentimental de Federico Schiller. El análisis se divide en tres capítulos (sujeto, poesía y la propuesta poética de Rodrigo Lira), que nos permite afirmar que las circunstancias que enfrenta la creación poética en el modelo impuesto a través del golpe de estado son complejas y adversas para ella, no solo por la censura y la violencia sino también por los nuevos valores e ideas que el neoliberalismo enarbola y pone al frente. En este marco, Lira concibe la poesía como un espacio de discusión y resistencia y toma distancia de la tradición literario-poética chilena (los autores que forman parte del canon), fundando su propia arte poética y entregando claves sobre el “deber ser” de la poesía y el arte, en general, de manera que sus ideas todavía nos interpelan hoy en día. Así, el presente trabajo de seminario cumple la función de una aproximación o acercamiento al estudio de la literatura en tiempos de crisis social, tan vigentes actualmente, como por ejemplo nos demuestran el estallido social de octubre de 2019 y la pandemia mundial del COVID-19.

Índice

Introducción	6
Hacia un esbozo conceptual	9
(Algunas) Aproximaciones críticas	9
Los albores del neoliberalismo	12
La paradoja de la libertad	14
Los mecanismos del terror	16
El ¿apagón? de la cultura	18
Un poeta visionario	21
Capítulo 1: El sujeto en agonía	24
Capítulo 2: La crisis del arte poética	34
Capítulo 3: Rumbo a nuevas sendas poéticas	46
Reflexiones finales	56
Obras citadas	61

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, y a través de las diferentes sociedades y culturas, la poesía ha desempeñado distintos roles. Platón, por ejemplo, advertía sobre “su capacidad de dañar incluso a los hombres de bien, con excepción de unos pocos” (474). Para el filósofo, la poesía era, por ende, peligrosa. “Todo lo que corrompe y destruye [dice en voz de Sócrates] es lo malo, lo que preserva y beneficia es lo bueno” (479). La poesía imitativa estaba alejada tres veces de la verdad, pertenecía al dominio de lo irracional (las pasiones) y podía corromper la justicia y las demás virtudes. Una de sus principales preocupaciones era que la poesía podía perturbar el alma, como la de los jóvenes, interfiriendo en la educación y, por consiguiente, irrumpiendo en el orden de su modelo de Estado ideal: la República (de ahí su decisión de desterrar a los poetas). Podemos decir, entonces, que el lugar que Platón le concede a la poesía como deformación religiosa y deformación moral, en palabras de Conrado Eggers (55), está fuertemente determinado por la propuesta de un proyecto político.

Es posible preguntarnos, consecuentemente, sobre el sitio que ocupa la poesía en nuestros días. ¿Cuál es su importancia dentro de la sociedad? ¿Qué función cumple? ¿Son favorables o adversos para ella los contextos en los que se sitúa? Y, sobre todo, en relación a lo anterior, ¿qué posición tiene dentro de los actuales proyectos políticos? Para responder esta última pregunta, es útil tener presente una de las acepciones que entrega la Real Academia Española del término política, correspondiente a “que interviene en las cosas del gobierno y negocios del Estado” (5). Se desprende, de esta definición, que el ámbito político está estrechamente relacionado con el económico, que entre los años 1978 y 1980 marcó un punto de inflexión en la historia del mundo (Harvey 4). Este punto de inflexión estuvo caracterizado por una serie de medidas que consolidaron la doctrina denominada “neoliberalismo”, y de esta manera, podemos formular una nueva pregunta: ¿cuál es el lugar del sujeto, la poesía y el poeta en el proyecto neoliberal?

En este sentido, el objetivo de la presente investigación es estudiar las condiciones del sujeto poético y el acto de creación poética dentro del proyecto neoliberal, en el contexto de la dictadura de Augusto Pinochet y desde la obra del poeta chileno Rodrigo Lira

Canguilhem, puntualmente sus poemas “4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de *onces*”, “El mercado de las libres ocurrencias”, “Ars poétique” y “Ars poétique, deux”, todos publicados de manera póstuma en 1984 en su *Proyecto de obras completas*. La investigación parte de la siguiente premisa: si se considera, como señala David Harvey, que “el primer experimento de formación de un Estado neoliberal se produjo en Chile tras el golpe de Pinochet el ‘11 de septiembre menor’ de 1973” (13), la obra de Rodrigo Lira puede ser leída no solo como una consecuencia del clima de horror compuesto por los crímenes objetivos y simbólicos de la dictadura (censura, violaciones de derechos humanos, etc) sino también como una reacción a la imposición del modelo neoliberal dentro del mismo período. Su poesía se convierte, en consecuencia, al igual que el título de uno de sus poemas, en un “testimonio de circunstancias”.

Esta revisión es pertinente y necesaria en la medida de que la instauración de esta doctrina en el país trajo consigo una serie de consecuencias sociales que permanecen vigentes hasta hoy en día. Realizar este ejercicio, por lo tanto, no solo contribuye a hacer memoria histórica y a interpretar el pasado, sino también a pensar y a evaluar la sociedad que somos en el presente y, sin ir más lejos, a comprender acontecimientos como el estallido social del pasado 18 de octubre de 2019 y el rol de la literatura en las crisis, como la actual pandemia mundial del COVID-19. Asimismo, permite repensar la función de la poesía y el arte en general y revalorizar su lugar en el mundo actual, donde se encuentra -como Lira denuncia- en un espacio marginado. Para ello, este trabajo se auxilia principalmente de conceptos teóricos tales como “shock” de Naomi Klein, arte refractario de Nelly Richard, reescritura, trabajada por Biviana Hernández -que a su vez se vale de los conceptos de inter e hipertextualidad de Genette, de los que también nos tomamos aquí- y la distinción entre poeta/poesía ingenua y poeta/poesía sentimental de Federico Schiller.

La investigación se divide en las siguientes partes. En primer lugar, presentamos un marco teórico-conceptual, indicando el estado del arte y realizando una contextualización de las temáticas más importantes abordadas en el trabajo, de lo general a lo particular (neoliberalismo en el mundo, neoliberalismo en Chile, dictadura, autor, obra, entre otras). En segundo lugar, procedemos con el primer capítulo, que trabaja el sujeto poético en la dictadura y el modelo neoliberal en base al análisis del poema “4 tres cientos sesenta y

cincos y un 366 de *onces*". En tercer lugar, continuamos con el segundo capítulo, en el cual tratamos las condiciones de la creación poética y el poeta, de la misma manera en el contexto de la dictadura y el modelo neoliberal, según "Ars poétique" y "Ars poétique, deux" y "El mercado de las libres ocurrencias". En cuarto lugar, se sigue con el tercer y último capítulo, donde hablamos de la propuesta poética que elabora Rodrigo Lira, prosiguiendo con la revisión de los tres poemas del capítulo dos. Para finalizar, esbozamos algunas reflexiones finales y retomamos los hallazgos principales de la investigación.

HACIA UN ESBOZO CONCEPTUAL

En este apartado, examinamos las definiciones y conceptos angulares de la investigación, relevantes para entender la hipótesis. Para esto, abordamos, primero, el “estado del arte”, es decir, algunas orientaciones de lo que ya se ha escrito sobre el tema en distintas disciplinas, fundamentalmente en el campo que nos compete: el de la literatura. Se mencionan y se describen las fuentes principales de las que parte el presente trabajo de seminario, estableciendo la “base” de la tesina. A continuación, contextualizamos la doctrina del neoliberalismo y la figura y obra de Rodrigo Lira a lo largo de cinco temas: “Los albores del neoliberalismo”, “La paradoja de la libertad”, “Los mecanismos del terror”, “El ¿apagón? de la cultura” y “Un poeta visionario”. La contextualización va de lo más amplio o general (el neoliberalismo) a lo más específico o particular (la poesía de Rodrigo Lira), como una pirámide inversa. En los estratos intermedios, pasa por la imposición del proyecto neoliberal en Chile, el sistema represivo de la dictadura, las circunstancias de la cultura después del golpe de 1973, etc, estableciendo el marco para la ulterior lectura de los poemas de Lira y el análisis de la condición del sujeto y el lugar y función de la poesía y el poeta desde la perspectiva económica que caracteriza a la doctrina.

(ALGUNAS) APROXIMACIONES CRÍTICAS

Las fuentes que inspiran la presente investigación se dividen en dos grupos. En primer lugar, está el conjunto de textos -escritos y audiovisuales- utilizados para contextualizar todo lo referente al neoliberalismo, es decir, su definición, su surgimiento y avance en el mundo, sus premisas y características principales, su imposición en Chile, etc. En este grupo, se encuentra la *Breve historia del neoliberalismo* de David Harvey, en especial su primera parte, que explora el origen, la expansión, la definición y los principales atributos, valores e ideales de la teoría neoliberal, entre otros aspectos. De acuerdo a Harvey, su libro representa un intento de llenar la falta de “un relato político-económico del origen de la neoliberalización y del modo en que ha proliferado de manera tan generalizada a escala

mundial... [que] sirve para proponer un marco para identificar y construir acuerdos políticos y económicos alternativos” (Harvey 7).

También se halla el libro de Naomi Klein titulado *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre* y su documental del mismo nombre. En ambos, la autora hace un trabajo sobre el “shock”, el mecanismo por excelencia del neoliberalismo, a partir de la experiencia de Gail Kastner, quien vivió en carne propia las primeras investigaciones realizadas en Montreal por psicólogos y psiquiatras en conjunto con la central de inteligencia norteamericana, la CIA, sobre el “estado de shock”. Tanto el libro como el documental proponen conceptos y aproximaciones útiles para comprender la doctrina neoliberal y la obra de Rodrigo Lira leída desde el neoliberalismo, examinando la presencia y los efectos de este modelo en Chile como el “primer laboratorio neoliberal” de Estados Unidos y en otras naciones del mundo. En cuanto al caso específicamente chileno, está el documental *Chicago Boys*, que aborda la imposición del neoliberalismo en el país a través del grupo de estudiantes de economía becados por la Universidad de Chicago conocidos como “Chicago Boys”, influenciados por las ideas de Harberger y Friedman y que asesoraron a Pinochet.

En segundo lugar, están, por un lado, los textos -igualmente audiovisuales y escritos- que son útiles para acercarse al proceso de creación literaria en un contexto censorador y represivo como la dictadura de 1973. Por otro, están los que ayudan a situar la figura y la obra de Rodrigo Lira. En el primer subgrupo, se encuentra *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria* que es una síntesis de la disertación doctoral de Rodrigo Canovas, que, justamente, se pregunta qué significa vivir en una sociedad donde está prohibido el diálogo y habitar un espacio físico y mental dominado por el miedo y la autocensura (9). En una línea parecida, *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)* de Nelly Richard plantea el concepto de “arte refractario” para referirse al proceso de reconfiguración de códigos y sentidos como forma de resistencia a la censura. En particular, se recogen las ideas planteadas en sus dos primeros ensayos: “Roturas, memoria y discontinuidades (homenaje a W. Benjamin)” y “Una cita limítrofe entre neovanguardia y postvanguardia”.

En el segundo subgrupo, se halla la *Topología (en video) del pobre Topo* conservada por la cineteca de la Universidad de Chile, que trata de la vida y la obra de Rodrigo Lira. El registro audiovisual resulta práctico e interesante para acercarse a los poemas y al contexto de producción de los poemas de Lira. Contiene testimonios de su psiquiatra y de su madre acerca de la personalidad y la poesía del poeta y grabaciones del mismo poeta recitando sus textos, que llenan el documental de riqueza. Escuchar, pues, su propia voz declamando sus poemas deja entrever sus propias concepciones sobre el acto de creación poética, entre otras cosas. Igual de interesantes son -aunque quizá no tanto como una fuente crítica directa sino más bien como material de análisis de la situación de la cultura y el arte en el modelo neoliberal y la dictadura de Pinochet- las presentaciones de Rodrigo Lira en el programa de televisión *¿Cuánto vale el show?*, recogidas en la *Topología* y comentadas brevemente por Enrique Lihn en el prólogo del *Proyecto de obras completas*. Dicho prólogo, también ofrece comentarios que vale la pena atender para comprender mejor la obra poética de Rodrigo Lira Canguilhem. También, está *La poesía terminó conmigo. Vida de Rodrigo Lira* de Roberto Careaga, que recoge la biografía de Rodrigo Lira y testimonios de sus familiares, amigos y conocidos, y que es útil para situar la figura del poeta.

Por último, hay tres textos que están en las fronteras de los dos subgrupos. Estos textos son textos críticos y corresponden a “Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988” de Naín Nómez, “Poesía chilena de la última década (1977-1987)” de Iván Carrasco y “Desarrollo de la poesía chilena: 1960 (1973) 1990” de Thomas Harris, que se encuentra en *Mapocho. Revista de humanidades*. Decimos que están en las fronteras porque estudian las condiciones de la producción artístico-cultural en la dictadura militar pero también comentan, en mayor o menor medida, la obra de Rodrigo Lira. Hablan, por ejemplo, de las condiciones precarias de la generación y la circulación de la cultura o el denominado “apagón cultural”, sus causas, consecuencias, etc. Por su lado, Nómez distingue tres momentos: el primero, entre 1973 y 1977; el segundo, a partir de 1977; y el tercero, desde los años ochenta. Por el suyo, Carrasco identifica distintas vías de desarrollo de la poesía: la poesía neovanguardista, la poesía religiosa-apocalíptica, la poesía testimonial de la contingencia y la poesía etnocultural. Por último, Harris escribe sobre dos generaciones (la de los 60 y la de los 80), marcadas por 1973. Los tres caracterizan cada uno(a) de los(as) momentos/tipos de poesía/generaciones y clasifican, dentro de sus respectivas categorías, a

los poetas afines. En relación a Rodrigo Lira, en particular, lo vinculan a la neovanguardia y a la generación NN o de los 80 y se refieren a su obra como un paradigma de la experimentación estética.

Otros textos son “¿Para qué poesía en tiempos de desigualdad? Imaginación, memoria y política de la escritura en el contexto de la ‘cultura de mercado’ en el Chile del Bicentenario”, de Sergio Mansilla. En este artículo, Mansilla hace una aproximación al escenario de la poesía en el modelo neoliberal y la lógica competitiva, que también se ha extendido -advierte- al campo de las letras (en concordancia con los objetivos de esta tesina). Asimismo, está el artículo de Biviana Hernández “La reescritura como ejercicio de estilización paródica en *Facsimil* de Alejandro Zambra y ‘Currículum vitae’ de Rodrigo Lira”, que si bien aborda un texto de Lira que no trabajamos aquí, realiza una revisión teórica del concepto de reescritura, cuyas observaciones sí pueden extrapolarse al resto de la obra del poeta. Parte de las nociones de inter e hipertextualidad analizadas por distintos autores, entre ellos Gerard Genette, que también tomamos en este trabajo, específicamente su texto *Palimpsestos*. Por último, se encuentra *Notas para un seminario sobre Foucault*, en donde el poeta y lingüista Mario Montalbetti hace una reflexión acerca del lenguaje y la forma que sirve para interpretar la experimentación lingüística que cruza los poemas y la obra de Rodrigo Lira.

LOS ALBORES DEL NEOLIBERALISMO

Comencemos por revisar una definición de neoliberalismo, pertinente para contextualizar la investigación y útil para el posterior análisis. Para David Harvey, “el neoliberalismo es, ante todo, una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo” (5). En otras palabras, es una doctrina que sostiene que la libertad de emprendimiento tiene, como consecuencia, una sociedad libre y democrática y que, por tanto, reduce la intervención del Estado en el mercado en vista de la “autorregulación” de la economía. De esta forma, la función del Estado no debe ser otra que la de velar por el marco adecuado para el desarrollo de las prácticas económicas de los individuos, aun cuando eso implique el uso de las medidas

militares, defensivas, policiales y legales necesarias para preservarlo (Harvey 5). Pero, ¿cómo se instala el modelo neoliberal en el mundo?

“Desde la década de 1970 [dice Harvey], por todas partes hemos asistido a un drástico giro hacia el neoliberalismo tanto en las prácticas como en el pensamiento político-económico” (6). Aduce que todos o la mayoría de los países han cedido al menos a una vertiente de la teoría neoliberal, ajustando sus prácticas y sus políticas, como por ejemplo Sudáfrica y China, y que el discurso neoliberal ha ganado hegemonía, copando algunas de las más grandes instituciones internacionales en el mundo: el Fondo Monetario Internacional (FMI), el Banco Mundial (BM) y la Organización Mundial del Comercio (OMC) (Harvey 6). Este “giro neoliberal” se relaciona con la nueva configuración global que surge después del término de la Segunda Guerra Mundial, cuando Estados Unidos asciende y se toman una serie de medidas para asegurar la estabilidad internacional, como la creación de las organizaciones mencionadas previamente (BM, FMI) y otras entidades (ONU). En paralelo a ello, se busca, frente al fracaso de los proyectos del capitalismo y el comunismo, un modelo más efectivo (Harvey 15).

En un primer momento, el neoliberalismo reportó grandes ganancias para Estados Unidos, Inglaterra y los países pioneros en el capitalismo, aunque en menos de una década delató uno de los principales problemas de este sistema: la excesiva (y dispareja) acumulación del capital, traducida en desigualdad social (Harvey 16-17). A su vez, manifestó la problemática de reducir al sujeto y todos los aspectos de la vida a una única dimensión, a una única esfera: la económica. Sin embargo, el proyecto neoliberal permaneció incrustado y ganó asiduos defensores como la “Mont Pelerin Society”, fundada en 1947, que reunió a asiduos defensores de la doctrina (Ludwig von Mises, Milton Friedman, Karl Popper) en torno a la figura del filósofo y político austríaco Friedrich von Hayek (Harvey 25). Así, el proceso de neoliberalización significó una total transformación, modificando “los poderes institucionales... las divisiones del trabajo... las relaciones sociales... las áreas de protección social... las combinaciones tecnológicas... las formas de vida y de pensamiento... las actividades de reproducción... los vínculos con la tierra y... los hábitos del corazón” (Harvey 6).

En resumen, el neoliberalismo tiene sus propios valores. Parte de ciertos ideales y concepciones, como el individualismo y la limitada intervención del Estado en el mercado, que perfilan su surgimiento y su avance en el mundo. En concreto, utiliza uno de los valores insertos hace tiempo en la tradición norteamericana estadounidense como uno de los principales dispositivos para penetrar en la escena global y atraer y cautivar adherentes: la libertad de expresión y elección individuales (Harvey 10). Ahora bien, cuáles son los conflictos que entraña el gesto de que el neoliberalismo lleve la libertad a la vanguardia es algo que revisaremos en el siguiente tema.

LA PARADOJA DE LA LIBERTAD

Como se acaba de aventurar, el neoliberalismo fue fundado bajo el ala de los valores de la dignidad y la libertad individual, que constituyen el “aparato conceptual” mediante el cual este modelo fue instaurado en los distintos lugares del mundo (Harvey 10). Siguiendo a David Harvey y su *Breve historia del neoliberalismo*:

Para que cualquier forma de pensamiento se convierta en dominante tiene que presentarse un aparato conceptual que sea sugerente para nuestras intuiciones, nuestros instintos, nuestros valores y nuestros deseos, así como también para las posibilidades inherentes al mundo social que habitamos. Si esto se logra, este aparato conceptual se injerta de tal modo en el sentido común que pasa a ser asumido como algo dado y no cuestionable. (10).

Como el mismo autor señala, estos ideales se encuentran revestidos de un gran poder sugestivo, que les confiere una especial capacidad de seducción que facilita que las personas se sientan atraídas hacia ellos y aprehendan este mecanismo (¿Quién no quiere una vida digna? ¿Quién no quiere ser libre?). La libertad es el derecho por excelencia. Es antinatural ir en contra de ella. Por lo tanto, todo lo que la amenace se transforma en un enemigo (y un enemigo que hay que destruir) como el avance de las ideas del marxismo/comunismo/socialismo. Así, este “aparato” se utilizó para justificar la intervención de Estados Unidos en países como Irak (Harvey 11) y, sin ir más lejos, Chile, el -como ya se dijo- primer laboratorio de experimentos del neoliberalismo. Pero, ¿cómo llegó a convertirse en ese “laboratorio de pruebas”?

Durante el gobierno de Salvador Allende, la oposición recibió el apoyo ideológico y financiero de compañías estadounidenses, la “Central Intelligence Agency” o Agencia

Central de Inteligencia (CIA) y el secretario de Estado de EE.UU, Henry Kissinger (Harvey 13) con miras a un golpe militar. La CIA respaldó el diario *El Mercurio* de Agustín Edwards para causar agitación e inestabilidad (*Chicago Boys* 35:50-36:01) y el gobierno de Estados Unidos entregó becas para estudiar economía en la Universidad de Chicago como una estrategia de la Guerra Fría para frenar las tendencias izquierdistas en América Latina (Harvey 13). Entre los becados, se hallaba el grupo de estudiantes chilenos de economía que más tarde sería conocido por el apodo -a veces halago, a veces insulto (*Chicago Boys* 25:40-25:48)-de “Chicago Boys”, que asesorarían a Pinochet con su plan de economía inspirado en la doctrina neoliberal y específicamente en las ideas de libre mercado de sus mentores, Arnold Harberger y sobre todo Milton Friedman, titulado *El ladrillo* (*The Brick*).

En el documental *Chicago Boys*, Sergio de Castro, uno de los entrevistados relata la reunión entre Roberto Kelly y José Toribio Merino antes del golpe de estado de 1973, en donde hablan de la necesidad de intervención militar en Chile debido a la dirección que estaba tomando el país con la presidencia de Allende (37:41-38:36). En ella, Merino -en palabras del entrevistado- dice que no es posible, ya que no sabrían cómo manejar la economía nacional, pero entonces Kelly le garantiza un programa económico dentro de un plazo de 60 días. Para ello, contacta con la Universidad Católica -alma máter de los Chicos de Chicago- y encarga el programa sin revelar sus verdaderas intenciones bajo la consigna de un “ejercicio intelectual” (*Chicago Boys* 39:51-39:55). El producto final fue el ya nombrado *The Brick*, bautizado así debido a su enorme cantidad de páginas. Los Chicago Boys, entonces, pasaron a ocupar un lugar importante dentro de la dictadura de Pinochet, como Sergio de Castro, que se convirtió en su Ministro de Economía.

De esta manera, la imposición del neoliberalismo se desarrolló en paralelo a la imposición del terror. Como se indica, asimismo, en el documental *Chicago Boys*, las políticas económicas del período 1973-1982 son el ejemplo pionero de extremismo neoliberal en el mundo (57:16-57:28) y no hubieran sido posible, según otro de los entrevistados, sin un régimen autoritario que las sustentara (1:05:25-1:05:31). De hecho, de acuerdo a Naomi Klein, solo en las crisis se realizan cambios (*La doctrina del shock* 8:21-8:25) y Chile era el laboratorio ideal para realizar cambios justamente porque la crisis (y una aguda crisis) había explotado allí. Y el neoliberalismo ve las crisis y el desastre como oportunidades, ya

sea que se deban a motivos políticos y sociales, como la dictadura de Augusto Pinochet, o a catástrofes naturales, como el Huracán Katrina o el tsunami en Sri Lanka (*La doctrina del shock* 1:06:13-1:07:47), etc . Volviendo a Harvey, “el golpe contra el gobierno democráticamente elegido de Salvador Allende... Reprimió de manera violenta todos los movimientos sociales y las organizaciones políticas de izquierda y desmanteló todas las formas de organización popular” (13). La censura, la represión, el silenciamiento, el pavor... en definitiva, el “shock”, eran y son -y no solo en el caso de Chile sino también en el de Irak, Inglaterra, Rusia, entre otros- los elementos claves para la aceptación de las medidas.

En este contexto, podemos definir, entonces, el neoliberalismo como la economía basada en el miedo. Y esto, ciertamente, resulta paradójico: la represión de los movimientos sociales, las organizaciones políticas de izquierda y las formas de organización popular -retomando los aspectos referidos por Harvey- atentan directamente contra la libertad, que es el estandarte del neoliberalismo. Lo mismo aplica para el resto de delitos perpetrados en el período. La libertad para emprender no garantiza la libertad para pensar y decidir en una sociedad justa y democrática, como sostiene este proyecto. A continuación, se abordan los procedimientos concretos que en el marco de la dictadura de 1973 vulneraron la libertad de la mente y del cuerpo y que permiten observar esta contradicción.

LOS MECANISMOS DEL TERROR

Si entendemos el neoliberalismo como la “economía del terror”, Naomi Klein identifica uno de los principales mecanismos que utiliza para ejercer el miedo: el “shock”. Tal cual lo explica en el documental *La doctrina del shock*, el estado de shock es la pérdida de la narrativa, de la memoria, de la historia y de la orientación (0:06-0:18), que desvía la personalidad del sujeto, volviéndolo más susceptible, más abierto. En virtud de esto, el shock se presenta como una estrategia ideal para utilizar en torturas e interrogatorios, ya que desarticular al individuo facilitaría en gran medida la obtención de la información deseada; de hecho, ese es su origen. Como explica Naomi Klein, en el año 1951 hubo una reunión entre el ejército de Estados Unidos y profesores de Montreal para realizar investigaciones sobre el aislamiento sensorial, comprendido como la pérdida del pensamiento crítico y la capacidad de fantasear (*La doctrina del shock* 0:53-1:28), cuyos

resultados serían utilizados por la CIA en instancias como espionajes e interrogatorios. Más tarde, la misma CIA difundiría estas tácticas en América Latina, instruyendo a los ejércitos de países como Chile y Argentina a través de la “Escuela de Las Américas” (*La doctrina del shock* 23:34-23:51). De esta manera, sus técnicas serían empleadas para silenciar a todo tipo de víctimas, incluyendo civiles.

Mientras tanto, una de las eminencias de la Universidad de Chicago, el profesor del Departamento de Economía Milton Friedman, enarbolaría la bandera de un nuevo tipo de shock influenciado por las ideas de Friedrich von Hayek: el capitalismo, un “shock económico”. Este “shock económico” tendría las mismas características del modelo impuesto durante la dictadura de Pinochet por los Chicago Boys, a saber: supresión del control de precios, privatización de empresas estatales (salvo de la industria del cobre), eliminación de aranceles de importación y reducción del gasto público (*La doctrina del shock* 15:28-15:41). Como Klein describe, Friedman tenía una peculiar imagen de sí mismo: se veía como un médico que iba a un país asolado por una epidemia para recetarle el antídoto (*La doctrina del shock* 16:23-16:32), como por ejemplo en 1975, cuando viajó a Santiago junto a Harberger para asesorar la política económica e intentar darle justificación, credibilidad, base, sustento, tanto a dicho programa como al régimen pinochetista.

Estos dos tipos de shock están relacionados. Según la autora, forman parte de un proceso de tres fases:

[El primer shock que sufre un país generalmente se debe a] guerras, atentados terroristas, golpes de Estado y desastres naturales. Luego... vuelven a ser víctimas del *shock* a manos de las empresas y los políticos que explotan el miedo y la desorientación frutos del primer *shock* para implantar una terapia de *shock* económica. Después, cuando la gente se atreve a resistirse a estas medidas políticas se les aplica un tercer *shock* si es necesario, mediante acciones policiales, intervenciones militares e interrogatorios en prisión. (Klein 32).

Por esta razón, también se refiere al capitalismo como “capitalismo del desastre”. Porque hace negocio a partir del desastre. Y se impone y se reafirma creando desastre, usando la coerción y la coacción. En el caso chileno, la tercera terapia de choque se llevó a cabo mediante unidades de tortura y otras técnicas de control ejercidas en los cuerpos desorientados producto de las dos primeras etapas de shock (Klein 16). Se contabilizan

1132 Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio o CCDTE, como Villa Grimaldi, Colonia Dignidad, Clínica Santa Lucía, José Domingo Cañas y Londres 38, por los que pasaron alrededor de 38254 víctimas, de las cuales 3185 personas corresponden a detenidos(as) desaparecidos(as) y ejecutados(as) (Morales Campos 2). A día de hoy, todavía se exige justicia. Continúan apareciendo casos. La herida está lejos de sanar y la memoria, de olvidar.

De acuerdo al *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*, “a partir del golpe militar, sobre todo durante el tiempo restante de 1973, la represión se aplicó en casi todas las localidades del país, por miembros de las Fuerzas Armadas y de Orden” (178). Las torturas, las detenciones, las persecuciones, las desapariciones, los interrogatorios, los asesinatos y los allanamientos, entre otros crímenes de la dictadura, estuvieron protagonizados por distintos agentes e instituciones del Estado, como el ejército y Carabineros de Chile, organismos especializados que operaban bajo el mando directo de Pinochet, como la DINA/CNI, y a veces civiles que eran cómplices de la selección de las víctimas y la ejecución de los métodos de tortura (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura 178). Cabe destacar que estas acciones fueron implementadas de forma análoga en las otras dictaduras latinoamericanas, y lo que es más, no de manera desvinculada e aislada sino conjunta, articulada, conectada, como por ejemplo a través de la llamada “Operación Cóndor”.

Estas metodologías se concentraban en eliminar la oposición al régimen, es decir, “las personas que ‘estorbaban a la configuración ideal’ ... [como] economistas, trabajadores de caridades, sindicalistas, músicos, organizadores campesinos, políticos... con objeto de erradicar y exterminar a la izquierda” (Klein 105-106). Y una de las medidas más eficaces que fueron empleadas en pos del silenciamiento fue la censura, que tuvo grandes repercusiones en el escenario artístico y cultural del país, como se explora más profundamente en el siguiente apartado.

EL ¿APAGÓN? DE LA CULTURA

La censura y las otras formas de opresión inhibieron la producción artístico-cultural del país. A partir de 1973, la cultura (arte, literatura, etc) entró en un período de recesión debido al “repliegue generalizado de toda forma de comunicación que no fuera la

censuradora del oficialismo” (Nómez 142). Comúnmente, este fenómeno es referido por la metáfora del “apagón cultural”, que sugiere la idea de un repentino corte, de una abrupta interrupción, de una suerte de *stand by* de la cultura en la historia de Chile. El ritmo de publicación bajó de forma notable: los escritores y los artistas, en general, no solo arriesgaban sus obras sino también su propia integridad (psicológica y física) y sus propias vidas. La tortura, pues, “a veces... buscaba arrancar un secreto, pero siempre se proponía imponer el terror, aplicando escarmientos ejemplificadores para sofocar la oposición al régimen” (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura 178). En otras palabras, todo lo que contuviera un mensaje que cuestionase el nuevo orden impuesto era acallado, eliminado y/o desaparecido de inmediato. De acuerdo a Naín Nómez, que sitúa este momento entre los años 1973 y 1977 y lo denomina “etapa terrorista”:

Existe también una relación directa entre esta fase terrorista de la dictadura con la incapacidad de los escritores para comunicar el imaginario que se vive debido a la pérdida de toda comunicación y recepción crítica. No existen derechos formales ni saber teórico, excepto el dogmatismo del sistema, la totalidad del poder político en manos de las Fuerzas Armadas y el Orden del Terror que se concentra especialmente en el recurso de los detenidos-desaparecidos. (142).

Sin embargo, la pérdida de la comunicación libre no supuso, en contraposición a lo que podría sugerir la idea del “apagón” a primera vista, la suspensión permanente y completa de la producción de la cultura en el país durante la dictadura. Antes, bajo unas circunstancias tan adversas, empujó, impulsó el escenario artístico-cultural chileno hacia nuevas latitudes, modificando las formas y modificando los contenidos con el fin de comunicar, igualmente, algo. Y modificando formas y contenidos para comunicar algo, evadiendo y burlando el “ojo censor” del poder oficial, de modo que el lenguaje tomó nuevas direcciones y exploró nuevos códigos y formas de expresión para decir no diciendo, provocando su propia transformación estética (Nómez 142). Esto responde, de alguna manera, a las preguntas que Rodrigo Canovas se plantea en *Literatura chilena y experiencia autoritaria*: “¿cómo verbalizar un discurso que está prohibido?; más precisamente, ¿cómo generar el habla de un discurso cultural censurado?” (9).

Frente a estas cuestiones, es pertinente referirnos a la noción de “arte refractario” de Nelly Richard, inspirada en Walter Benjamin, que “nació del desafío de tener que darles nombre a

fracciones de experiencia que ya no eran verbalizables en el idioma que sobrevivió a la catástrofe de sentido [esto es, el lenguaje o el discurso oficial]” (Richard 17). Para la autora, este concepto tiene dos sentidos: “el de una ‘negación tenaz’ y también el de ‘una desviación respecto de un curso anterior’” (Richard 16). En primer lugar, la negación consiste en una lucha por la palabra, en una lucha por los significados de las palabras entre los sentidos atribuidos por el discurso hegemónico y las nuevas asociaciones establecidas para subvertir la lógica censuradora y represiva del golpe. Así, mediante las nuevas asociaciones, se comunica la experiencia de los cuerpos oprimidos y de la memoria. En segundo lugar, la desviación consiste en la interrupción y el distanciamiento que se produce en 1973 respecto a la “línea” que el arte chileno seguía desde finales de los 50, como una modernidad consciente y organizada (Richard 37). El arte toma nuevas direcciones que representan toda una reinención estética, en la dimensión de la forma, el contenido, su función, etc. Como ejemplo de lo anterior, está el Colectivo Acciones de Arte (CADA), que se formó después de 1977, protagonizó la “escena de avanzada” y se caracterizó por el radicalismo crítico de sus propuestas o experimentaciones (Richard 37).

Como tal, conviene, quizá, repensar y matizar un poco la idea del “apagón cultural”. Desde luego, el contexto de violencia de la dictadura de 1973 fue un escenario desfavorable para el arte y las letras en Chile y dificultó enormemente las condiciones de producción y circulación de la cultura en el país. No obstante, de ningún modo este “apagón” significó una pausa absoluta en el ámbito artístico-cultural chileno, aunque en ciertos momentos del período dictatorial esta sensación estuviera más acentuada que en otros. Por el contrario, las obras que surgieron dentro del gobierno militar de Pinochet, cuestionando el discurso del poder oficial y su orden -independientemente de que se publicaran en ese instante o se conocieran más tarde-, representan todo un proceso de transformación y resignificación de la cultura, que las llena de riqueza y de valor. Y no las vuelve relevantes solo porque permiten mirar e interpretar una parte trascendente, para bien o para mal, de la trayectoria, de la historia de Chile. También las vuelve importantes porque dejaron un legado que permite evaluarnos, como personas y como sociedad, en la actualidad, al punto de que sigue repercutiendo en la producción cultural y artística. En definitiva, cuando se cortó la electricidad la cultura no esperó por su regreso a oscuras: encendió pequeñas llamas, iluminó las tinieblas y se continuó desarrollando a la luz trémula de las velas.

UN POETA VISIONARIO

A la luz de las velas, una de las personas que contribuyeron a iluminar el “apagón cultural” fue Rodrigo Lira Canguilhem. Rodrigo Lira Canguilhem fue un poeta que nació en el año 1949 y falleció en el año 1981, que “al momento de morir... era la más avasalladora fuerza poética chilena” (Careaga 19). La (anti)poesía de Rodrigo Lira representa una experimentación con la forma (el “cómo”) y el contenido (el “qué”) que levanta toda una propuesta estética, como desarrollaremos en los siguientes capítulos. No obstante, la obra de Lira, debido a las precarias condiciones de su contexto de producción, determinadas por los distintos aparatos represivos de la dictadura, circuló menos de forma oficial, más de forma clandestina en el campo de las letras, la literatura y la poesía durante el régimen. Como apunta Careaga en su biografía, “sus textos [los de Rodrigo Lira] llegaron a escasas revistas de la época y circularon en fotocopias que él mismo producía y distribuía” (20). Carrasco explica esta dinámica de la siguiente manera:

Los medios de comunicación de estos poetas [los del período 1977-1987¹] con sus destinatarios han sido heterogéneos, dependiendo de las posibilidades editoriales, la censura, y la acogida de sus textos, entre otros factores. Junto a los convencionales libros individuales, grupales y antológicos editados en imprentas, han circulado muchos poemas en revistas de pequeño tiraje, en volúmenes mimeografiados, fotocopiados e, incluso mecanografiados o manuscritos. Además, en forma oral, presentados en recitales o peñas folklóricas, o grabados en cassette. (31).

No sería hasta 1984, tres años después de su suicidio, que su obra sería compilada y publicada por las editoriales Minga y Camaleón en conjunto con otro poeta chileno: Enrique Lihn, una de las grandes influencias de Lira -además de Nicanor Parra- y una de las principales fuerzas impulsoras del libro (Careaga 29). El libro se divide en dos partes, caracterizadas no solo por su contenido contestario, de resistencia y registros y términos cultos a la vez que coloquiales, sino también por una experimentación con los significados de las palabras, los límites del lenguaje, su ocupación del espacio de la página, el ritmo y la sonoridad y la intertextualidad. Se aleja, por lo tanto, de las directrices de la poesía más

¹ En la nota a la segunda edición del *Proyecto de obras completas* (2003), Roberto Merino menciona que “en su mayoría, los poemas de Rodrigo Lira fueron escritos entre 1977 y 1981” (9). Por lo tanto, se ubican dentro del período estudiado por Iván Carrasco, lo que permite extrapolar la obra de Lira a la caracterización de ese momento del panorama artístico-cultural de Chile.

tradicional: los patrones de rima clásicos, las reglas de la métrica, la disposición típica de verso tras verso, etc. De hecho, Lira se consideraba, más que un poeta, un “manipulador del lenguaje”, lo que demuestran las “hojas abigarradas de confesiones, testimonios, parodias, citas, artes poéticas, juegos lingüísticos, experimentos y retratos de la escena de esos años, cruzando erudición pop y culta” (Careaga 30) del *Proyecto de obras completas*.

Por esta razón, el trabajo poético de Rodrigo Lira se clasifica dentro de la neovanguardia chilena, junto a poetas como Juan Luis Martínez y Raúl Zurita. Por un lado, la neovanguardia de acuerdo a Naín Nómez “asimila la búsqueda de nuevos significantes y espacios de la escritura, la elaboración de elementos gráficos, la despersonalización del sujeto, la autorreflexividad y la interacción arte-vida... en un ente híbrido que incorpora un sinnúmero de formas culturales” (144). Por otro lado, de acuerdo a Iván Carrasco la neovanguardia se destaca por la “expansión del significante... del espacio de escritura, la ruptura de las normas de construcción del poema convencional, la incorporación de elementos no verbales de índole gráfica y objetal, la presencia de un sujeto despersonalizado... y la autorreflexividad” (35). De este modo, la neovanguardia se desvía por completo de la tradición literaria y poética chilena, simbolizada por autores canónicos tales como Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Vicente Huidobro, referentes que Rodrigo Lira toma explícita e implícitamente en sus poemas. Sin embargo, como veremos más adelante, cuando los toma siempre lo hace en pos de una reinvención, de una reescritura, como ocurre, por ejemplo, con el *Arte poética*.

Asimismo, Lira es situado en la generación de los 80 o generación “NN”, que Jorge Montealegre define como “una generación de la diáspora y del exilio interno... lo sin nombre, lo que no existe, lo desaparecido” (citado en Harris 41-40), mientras que Soledad Bianchi se refiere a ella como “una generación dispersa’ que, sin duda, tiene como año de referencia 1973” (citada en Harris 43). Esta generación está marcada por el golpe de estado a la manera de un hecho traumático. Está marcada por los mecanismos represivos del poder hegemónico, la estrategia de la censura que niega la circulación de todo discurso distinto del oficial y toda la lógica totalitaria de la dictadura, que convierte su existencia en una existencia difusa, indeterminada, disgregada, fragmentaria, quebrada, silenciada, recluida, extrañada, alejada, golpeada, trizada, censurada, amordazada y con fronteras muy poco

delimitadas, según la caracterización de esta promoción de Thomas Harris (43). Y es que el golpe entraña, en sí mismo, la connotación de “trauma”.

Para Diamela Eltit, la palabra golpe es polisémica, es decir, que evoca una multitud de significaciones, como “cicatriz o... hematoma o... fractura o... mutilación... corte entre un instante y otro... sorpresa... accidente... asalto... dolor” (40). Efectivamente, el golpe de Estado marca la historia chilena, definiendo una generación y una sociedad, un tipo de arte, un tipo de cultura y un tipo de literatura, y la estremece, la sacude, con fuerza, sin aviso, justo como un sismo. Y en la destrucción, el pánico y el desconcierto provocado por el sismo, la poesía de Rodrigo Lira, como apunta Enrique Lihn en su prólogo al *Proyecto de obras completas*:

deriva de la censura y es el argot de una promoción o de un grupo generacional, que en no poca medida prolonga el trabajo antipoético y otros, pero en un contexto sociohistórico y político, que convalida la poesía del absurdo y ennegrece aún más el humor negro. (18).

En los próximos tres capítulos, nos abocamos de lleno a la poesía de Rodrigo Lira. Los caminos por los que el lenguaje, de su mano, transita, y una poesía que se aparta de las convenciones y que propone, a través del habla constreñida, una nueva perspectiva del poeta y del acto de creación poética, hacen eco hasta nuestros días. Su reacción a los procesos sociohistóricos de una época turbulenta nos invita a reflexionar acerca de la herencia de esa época turbulenta, de modo que, a pesar de su hermetismo, sus versos enmarañados aún nos iluminan. Como indica el título de este subtema, Rodrigo Lira es un poeta visionario y visionaria es, también, su poesía.

CAPÍTULO I

EL SUJETO EN AGONÍA

«‘Hace poco estuve en Irak, y trato de entender el papel que juega allí la tortura. Nos dicen que se trata de obtener información, pero creo que es más que eso. Estoy convencida de que están intentando construir un Estado modélico, borrando las mentes y los cuerpos de las personas y volviéndolos a crear desde cero’.

Hay una larga pausa, y luego el tono de voz de la respuesta es distinto. Tenso aún, pero ¿ligeramente aliviado? ‘Lo que acaba de decir es exactamente lo mismo que la CIA y Ewen Cameron me hicieron a mí. Trataron de borrarne y volver a crearme. Pero no funcionó’.»

—Conversación telefónica entre Naomi Klein y Gail Kastner en *La doctrina del shock* (32-33).

En este capítulo, exploramos las condiciones del sujeto en el neoliberalismo a partir del poema “4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de *onces*”, haciendo una lectura desde los conceptos descritos en la sección anterior. Partimos, sobre todo, del concepto de “shock” del documental y libro de la periodista Naomi Klein, útil para analizar la situación del sujeto poético. Este es, pues, un sujeto “shockeado”, que a lo largo de todo el poema da cuenta de su desconuelo y de su desorientación. Se trata de un sujeto enajenado, alienado, dentro de un sistema que lo desborda y que no tiene un lugar para él, o al menos no un lugar en el que él (o ella) se sienta a salvo de ese estado de pérdida de los sentidos y de la razón. De esta manera, el shock es el único espacio en el que (sobre)vive, el único espacio en el que habita.

Empecemos por una breve contextualización del poema analizado. “4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de *onces*” es el poema que, como dice Lihn en el prólogo del *Proyecto de obras completas*, le valió en el año 1979 el premio del concurso de la revista *La Bicicleta* a Rodrigo Lira; el poema fue publicado en el número 8 de la mencionada revista (13). En *La poesía terminó conmigo. Vida de Rodrigo Lira*, Roberto Careaga describe este premio como uno de los mayores triunfos del poeta, que envió el poema bajo el seudónimo de Cam & Case (20). En él, Rodrigo Lira presenta un mundo de características muy similares a las

de una distopía orwelliana, pues crea un mundo aparentemente feliz y libre que, sin embargo, se sostiene en la violencia, la manipulación de los medios de comunicación y la vigilancia. En esencia, y como ya se adelantó, es un mundo donde impera el “shock” y, de hecho, en toda la trayectoria que vive el hablante se pueden identificar las tres fases de este estado. Recordemos, rápidamente, sus etapas: la primera consiste en un acontecimiento inicial (una guerra, una catástrofe natural, etc) que produce desconcierto; la segunda, en la instalación de medidas y políticas económicas que, con el objetivo de ser aceptadas, explotan ese desconcierto; y la tercera, en el uso de estrategias coactivas y coercitivas que se emplean para obligar a aceptar, en caso de encontrar alguna resistencia, el “shock económico”.

Los versos iniciales del poema de Lira son los siguientes: “dada la continuidad de la ausencia de tibieza/ considerando la permanencia de las carencias y/ las ansiedades que se perpetran cotidianamente/ y el frío.../ [y] la escasez de radiación solar...” (41). Estos versos nos permiten inferir que hubo un suceso anterior al tiempo en el que se desarrolla el poema, que causó todas las ausencias, todas las carencias y todas las ansiedades a las que se refiere el o la hablante lírico(a), y que continúan. Conociendo el contexto de producción del poema, es inevitable identificar dicho evento con el golpe de estado de 1973 y ver la voz del poema como una representación de la sociedad chilena de la época, por lo menos de los sectores populares y más vulnerados, que vivieron en primera persona las consecuencias de la dictadura, como por ejemplo el desabastecimiento y las dificultades para cubrir otras necesidades básicas. Además, el “onces” del título del poema (originalmente en cursiva) establece una relación de intertextualidad con la fecha del atentado (11 de septiembre de 1973). En cualquier caso, este hecho representa un primer momento de inseguridad y confusión, como expresa uno de los versos que se encuentran más adelante: “parece que como que hubiera que hacer alguna cosa” (Lira 42). Nótese el verbo “parece”, que no expresa un gran grado de certeza sobre lo que hay que hacer, y “haber” en subjuntivo (del “quizá”, del “tal vez”, del “a lo mejor hay que...” pero no estamos totalmente seguros de eso).

A grandes rasgos, “4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de *onces*” se divide en tres partes; nos referiremos a las últimas dos más adelante, en este mismo capítulo. Por ahora,

hablemos de la primera, que consiste, toda ella, en el impacto que tuvo en el hablante el “primer shock”. Inicialmente, este describe su entorno y hace referencia a “la sábana sucia que cubre monstruosos ayuntamientos.../ que cubre apenas -como mera sábana polucionada-/ esas teratológicas cópulas, esos coitos de ahítos/ esas violaciones y estupros” (Lira 41). Podemos inferir que lo que esta sábana, a la manera de un cómplice, intenta ocultar es al poder oficial, simbolizado por los “monstruosos ayuntamientos”, y más precisamente los crímenes y delitos cometidos por el poder oficial (las violaciones, los estupros), lo que nuevamente nos remite a la dictadura de Pinochet. En este sentido, se observa una similitud fonética entre “cópula” y “cúpula”, que la Real Academia Española define como “conjunto de los máximos dirigentes de un partido, Administración, organismo o empresa” (2), por lo cual desde esta perspectiva el verso denunciaría directamente los actos de la Junta. Pero esa sábana no cubre, sino que “apenas” cubre. El hablante dice que “la sábana... lo cubre todo/ o casi todo/ o hartas cosas” (Lira 41) pero “la sucia sábana no se cubre a sí misma” (Lira 42), es decir, no alcanza a esconder las atrocidades del poder hegemónico ni la atrocidad que ella misma representa (el silenciamiento, los asesinatos, las desapariciones, la censura). En este panorama, los medios encubren los crímenes del sistema: el hablante caracteriza lo que “las largas y las cortas ondas/ de radio de televisión o télex” (Lira 41) y “las ondas... [de] las antenas emisoras/ y... receptoras” (Lira 41) transmiten como un contenido “inconcebiblemente banal y eficazmente hipnógeno” (Lira 41). En otras palabras, “duermen” a la audiencia e inhiben su capacidad de pensar, volviéndolos pasivos y susceptibles al régimen. Además, lo que los medios de comunicación emiten tiene una interesante dualidad: es “color humo por dentro/ espejo color bronce hacia el exterior” (Lira 41), o sea, que a pesar de la existencia de una grave crisis interna proyectan una imagen positiva hacia afuera (la comunidad internacional).

Es a partir de aquí que el hablante lírico o la hablante lírica aparta el foco de la descripción de su contexto para dar paso a la expresión de su subjetividad y a la forma en la que su subjetividad es afectada por los factores de su contexto, que ya explicó. Y su subjetividad resulta ser una completamente herida, que se interroga con frecuencia sobre el lugar que ocupa en el orden de ese proyecto: un lugar de una absoluta indeterminación. Como ya vimos antes, “parece que como que hubiera que hacer alguna cosa [dice]/ 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... Nada tampoco ni hacia arriba ni hacia abajo ni hacia adentro ni hacia afuera” (Lira 42) y concluye que es mejor “nada hacer, no hacer nada” (Lira 42). Que es mejor “cruzarse de brazos... tirarse boca arriba.../ tirarse boca abajo.../ no pensar en hundirse; no evitar hundirse” (Lira 42) porque “cabe la posibilidad de que eso fuera lo que/ parece que como que hubiera que hacer.../ 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 al suelo” (Lira 42). En definitiva, el hablante resuelve no hacer nada -ni hacia la izquierda ni hacia la derecha ni hacia adelante ni hacia arriba ni hacia abajo ni hacia adentro ni hacia afuera ni hacia ninguna de las direcciones- y no porque no quiera, sino porque no es conveniente. Pues, haga lo que haga para salir del agobio que implica estar ahí, el sistema desplegará sus mecanismos -sus mecanismos del terror- para reducir cualquier cosa que sienta que amenace su hegemonía, de modo que el o la sujeto opta por el “mal menor”.

No obstante, la necesidad es imperativa: “hay que irse” (Lira 43). Pero entonces, el hablante se encuentra frente a una nueva dificultad: “no hay dónde irse” (Lira 43). No existe un lugar para él, pero “como que habría que irse” (Lira 43). Así que, profundamente alienado, nos cuenta cuál es la única salida:

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 desde adentro pasar volando en caída libre
-y creerían que pasó un ángel y habrá un momento de silencio...-. (Lira 43).

El suicidio, que finalmente le concede la liberación. Por consiguiente, su aniquilación, su autodestrucción, es su única vía de escape, es el único sitio en el que realmente puede ser libre... o eso pareciera. La voz del poema nos revela que:

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 radiopatrullas no será necesario
 habrá una sirena o tal vez no, habrá en todo caso un silencio eléctrico
 de terapia de choque tac... (Lira 43).

Incluso ese salida está bajo el control de la omnipotencia del sistema. Y de esta manera, el hablante lírico o la hablante lírica introduce el “tercer shock” -parte con la que culmina el poema-. En esta línea, es posible ver al “robot” como la simbolización de los agentes empleados por el estado (los militares, la fuerza policial, etc) para eliminar todo indicio de subversión e imponer, a través del terror, las medidas económicas, según el modo de operar del neoliberalismo. Pero antes de ver la presencia del “tercer shock” en el poema de Rodrigo Lira, hablemos del shock económico, que Naomi Klein ubica dentro de la segunda etapa de la doctrina del shock.

Olvidemos, por un momento, nuestra premisa, la idea que levantamos en la introducción, desde la que parte la presente investigación, según la cual si se considera a Chile como el primer laboratorio del neoliberalismo, la obra de Rodrigo Lira puede ser leída no solo como una reacción a los crímenes objetivos y simbólicos de la dictadura de 1973-1990 sino que también como una reacción a la imposición del modelo neoliberal en el país dentro del mismo período. ¿Cómo podemos saber, entonces, que la crisis de la sensibilidad del hablante lírico se debe, efectivamente, a la instauración del proyecto neoliberal y/o de medidas neoliberales del programa económico de la dictadura, que aprovecharon el desconcierto del primer shock, que causó “la continuidad de la ausencia de tibieza.../ la permanencia de las carencias y/ las ansiedades” (Lira 41), y no a otra cosa? Esto, teniendo en cuenta, sobre todo, que el segundo shock pareciera estar ausente, y es más difícil de deducir que el primer choque. Pues bien: hay, por lo menos, dos maneras de aproximarnos a la respuesta que -adelantamos- confirma que, en efecto, el poema hace una crítica al programa económico de la dictadura.

La primera es asumir que como Rodrigo Lira escribe durante la dictadura militar, “4 trescientos sesenta y cinco y un 366 de *onces*” dialoga evidentemente con el golpe de estado de 1973. De hecho, en el análisis realizado en este capítulo ya hemos notado algunos paralelismos entre el mundo poético y este ejemplo de autoritarismo. Sin embargo, aunque conociendo el contexto de producción esta operación suena bastante plausible, así vista es solo una suposición y queda un poco “al aire”. Además, nos traslada al complejo debate de la teoría literaria sobre la obra y el autor. Por lo mismo, también resulta problemático, aunque inicialmente tentador, hacer una lectura *exclusivamente* biográfica del poema, aun cuando existen varias similitudes entre el contexto histórico y el poético y el poeta y el hablante. Por ejemplo, los previamente mencionados parecidos entre el universo poético y la dictadura de Pinochet (la crisis política, la crisis social, el shock y la dinámica represiva, entre otros), el intento de suicidio, frustrado en el caso del hablante del poema, exitoso en el de Rodrigo Lira, y la terapia de choques eléctricos a las que son sometidos tanto el hablante lírico como Lira, como declara Arístides Rojas Ladrón de Guevara, quien fue su psiquiatra, en la *Topografía (en video) del pobre Topo* (20:24-20:37), etc.

La segunda es buscar citas textuales que permitan justificar la lectura del modelo neoliberal en el texto. A priori, esto puede parecer simple, pero se complejiza debido a los “códigos de lo refractario” y la experimentación de la neovanguardia que vuelven menos evidentes las pistas textuales en el texto poético. Es más, son solo tres versos los que apuntan hacia el neoliberalismo y se encuentran en la descripción que este hace del mundo poético (lo que refuerza la idea de que su colapso tiene relación con la doctrina neoliberal). Los versos son “lo exiguo de la tasa de luz que alcanza/ a corresponder per cápita, por cabeza” (Lira 41) y “lo desigual de la tasa de luz de cabeza a cabeza” (Lira 41). En ellos, se presenta una metáfora -la de la luz- que se encuentra asociada al término “per cápita” o “por cabeza”, tal como señala Rodrigo Lira. Esta metonimia nos remite derechamente a la economía, donde alude a la “renta nacional dividida por el número de habitantes de un país” (Real Academia Española 1), vale decir, la parte del total de ingresos de un país que le corresponde a cada individuo. La metáfora de la luz pone esta distribución en una relación de inequidad, ya que la cantidad de luz que recibe cada “cabeza” es descrita como escasa y desigual. Y justamente veíamos en el apartado teórico que la desigualdad social es una de las

principales consecuencias de la teoría neoliberal. Por ende, la luz es una alegoría de los recursos económicos.

Ahora bien, regresando a lo concerniente al tercer shock, después de que el suicidio del hablante lírico es impedido por los “robots”, él nos explica que habrá:

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 o 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. (Lira 44).

O sea, es trasladado a un centro -de salud y/o de detención- en el que lo “curan” y sale de allí como alguien nuevo. Lo anterior es básicamente lo que hacía Ewen Cameron, como señala el epígrafe de este capítulo. Cameron fue el presidente de la Asociación Americana de Psiquiatría, la Asociación Canadiense de Psiquiatría y la Asociación Mundial de Psiquiatría, uno de los principales contribuyentes de la CIA en las investigaciones sobre el shock y el psiquiatra que trató a Gail Kastner, alrededor de la cual se estructura la investigación de Naomi Klein. Cameron creía que podía devolver las mentes al estado que Aristóteles describía como una “tabula rasa” (tabla rasa) para reescribirlas y borrar las viejas, insanas e inestables pautas de comportamiento (Klein 37-38). Para ello, empleaba el electroshock -mencionado en los versos- y otras técnicas de conmoción que producían la pérdida de la imagen del tiempo y del espacio y del sentido de que se debería existir (38). En su libro, Klein recoge el testimonio de Marilyn Rice, una paciente de terapia de electroshock, y que manifiesta el sentimiento de desorientación: “Ahora sé cómo debió de sentirse Eva después de ser creada a partir de la costilla de otro, sin ningún pasado ni historia propia. Me sentía tan vacía como Eva” (38).

Ese sentimiento es el mismo que experimenta la hablante lírica o el hablante lírico. La terapia tiene un efecto “positivo” en ella o él, pero que lejos de ser cierto es solo una

ilusión. La terapia, por el contrario, representa otro mal. Lo borra, lo recrea, elimina su capacidad de reflexionar y su pensamiento crítico y lo vuelve un receptor pasivo de los estímulos de los medios de comunicación, que poseen -vuelve a recalcarse, esta vez por medio de la figura de la ironía- un papel anestésico y nocivo. El reinicio de la subjetividad del hablante lírico llega a tal extremo, que se convierte en otro individuo, uno completamente distinto, al punto de que pasa de expresar su agobio por las precarias condiciones de su contexto a darle las gracias a la vida, como dice la canción de Violeta Parra. Incluso, después de su “renacimiento” el o la sujeto va “rumbo al local más cercano/ en que se pueda jugarle una cartilla a la/ Polla Gol” (Lira 44) y a “entretenerse un rato mascando/ chicle de un sabor predilecto/ en la máquina de *pinbol* o pingpong electrónico” (Lira 44). Es decir, se incorpora en la dinámica de la distracción de los medios de entretenimiento y en las actividades del mismo sistema que antes no le reservaba lugar alguno.

En consecuencia, desde la lectura de “4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de *onces*” el lugar del sujeto en el orden del neoliberalismo es agónico. Y es agónico en dos sentidos: uno literal y otro metafórico. Literal porque la muerte se perfila como la única salida posible y viable y el sujeto la ve como un escape frente a la crisis que está viviendo. En ese sentido, se trata de un lugar tanático, en el que el individuo vacila o se precipita hacia su auto aniquilación. Metafórico porque dicho lugar es uno sumamente apartado, marginal y periférico. Está en y es el borde. O sea que, como concluyen los últimos versos del poema de Rodrigo Lira:

O sea que en resumen habría que morirse sin alharaca
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,
muriéndose. (44)

En efecto, el sujeto no tiene cabida, no tiene lugar. Podría tenerlo, pero eso implicaría “resetearse”. Puede incorporarse al orden, siempre y cuando no interfiera en ese orden. Si no, solo le queda dejarse llevar por la inercia allá dondequiera que vaya y vivir con la angustia de saber que hay que hacer algo, que hay que urgentemente hacer algo, pero que es mejor no hacer nada. Que hay que irse, que hay que irse, pero que no hay ninguna parte a donde irse. Hay que resignarse a esa condición adversa y, si se quiere, morir, pero el sujeto no puede, simplemente, morir. Si decide morir, debe, además, morir “sin alharaca”, sin protestar, sin molestar. Morirse o quedarse, como dice el verso, como un pedazo de basura en la vereda, como un pedazo de basura más grande que el promedio de basura en la vereda, pero basura al fin y al cabo. Y la basura no sirve: estorba. Por eso se barre, por eso se bota. Y se puede reciclar, claro que se puede reciclar. Pero el reciclaje es, aquí, más cruel. Es terminar saliendo del hospital, de la clínica o centro médico dándole las gracias a la vida, sin saber, probablemente, por qué se le da las gracias a la vida. Es ser anulado como sujeto para renacer como individuo. Es desprenderse de la identidad propia para ser reescrito con otra. Otra, sí, otra. Pero más “sana”.

Desde luego, estas observaciones podrían sonar, quizá, demasiado tajantes. Sin embargo, no es que el neoliberalismo sea menos tajante (reduce todo a la dimensión económica). Por lo mismo, no es de extrañar que sus implicancias también lo sean. Además, el poema “4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de *onces*” pareciera estar escrito en la clave de la hipérbole, es decir, de la exageración de rasgos. Su mundo presenta varios aspectos exagerados, como la omnipotencia de los medios de comunicación, la extrema vigilancia y la omnisciencia del sistema (los ascensores que adivinan el pensamiento, los robots que actúan casi a la velocidad de la luz, etc). Por este motivo, lo comparábamos, al principio, con la sociedad hiperbólica y apocalíptica de una distopía... aunque la sociedad que describe el hablante lírico o la hablante lírica tampoco resulta tan extraña, tan radicalmente distinta del contexto de la dictadura de 1973 e incluso tiende puentes con el de hoy. Por ejemplo, la función de los medios masivos -la televisión, las redes sociales- como productores de apariencias y somníferos, la violencia de los “agentes del estado” durante la crisis de octubre y la marcada desigualdad social. Y el hecho de que no parezca tan lejana ni tan ajena es lo más alarmante.

En cualquier caso, para profundizar más en las ideas aventuradas en este capítulo es necesaria una revisión más exhaustiva. Asimismo, el texto poético que analizamos es solamente uno de los poemas de Rodrigo Lira. Para determinar si las interpretaciones hechas en este trabajo se pueden extrapolar al resto de la obra del poeta, también se requiere de una investigación más profunda. Por último, ver a fondo las implicancias del neoliberalismo igual demanda un estudio más vasto e interdisciplinario, que escapa de los objetivos que nos proponemos aquí.

CAPÍTULO II
LA CRISIS DEL ARTE POÉTICA

«la poesía
está c
ol
g
an
do»

—Rodrigo Lira en *Ars poétique* (33).

«Porque escribo estoy así Por
Qué escribí porque escribí ‘es
Toy vivo’, la poesía
Terminó con-
migo.»

—Rodrigo Lira en *Ars poétique, deux* (34).

En este capítulo, exploramos las (frágiles) condiciones de la poesía en el neoliberalismo a partir de los poemas “Ars poétique”, “Ars poétique, deux” y “El mercado de las libres ocurrencias”. Para partir, revisamos la presentación de Rodrigo Lira en el programa de televisión *¿Cuánto vale el show?*, que se encuentra recogida en la *Topografía (en video) del pobre Topo*, conservada por la cineteca de la Universidad de Chile. Identificamos la existencia de una “crisis del arte poética”, como indica el título de este capítulo. Esto, porque las condiciones de la poesía y el arte, en general, son pobres y precarias durante la época (y continúan siéndolo), pero no porque las manifestaciones artístico-culturales carezcan de valor sino porque el lugar que tienen dentro del modelo económico impuesto a través del golpe de estado -el neoliberal- es adverso y delicado para ella, sumado a las difíciles circunstancias de producción. Si bien aquí nos centramos en la poesía, este análisis también puede extenderse al resto de productos de la cultura que en la dictadura (y actualmente) pasaron (y pasan) por una situación similar, siempre guardando las distancias correspondientes y atendiendo, por supuesto, a las particularidades de cada caso.

Para comenzar, hagamos un primer acercamiento al estado del arte y la cultura en el neoliberalismo. Para ello, resulta ilustrativa la participación de Rodrigo Lira en el programa *¿Cuánto vale el show?* que Enrique Lihn comenta en el prólogo del *Proyecto de obras completas*. Lihn cuenta que Lira participó en él días antes de suicidarse y lo describe como “un programa del Canal 11 [hoy Chilevisión] en el que concursan, patéticamente, por una soldada de entusiasmo o de depresión, según el monto que le fije el jurado, los cantantes, actores, bailarines y mimos anónimos” (16). Por lo tanto, las personas que participaban en este programa presentaban su “show” y después el jurado lo valoraba en una cantidad de dinero que le pagaba al o a la concursante. Rodrigo Lira interpretó dos veces a Otelo, como también menciona Lihn en su prólogo al libro- y su primera presentación fue valorada en \$2000 (\$51139 actuales). En total, ganó \$8500 de la época, equivalentes, aproximadamente, a \$213000 de hoy, que usó para comprarse una bicicleta verde (Careaga 291). En esa ocasión, una de las integrantes del jurado comentó que:

A mí me parece muy interesante lo que ha hecho don Rodrigo. En primer lugar, porque nos trajo su inquietud por William Shakespeare, lo que es absoluta y totalmente valedero. Dentro de una línea un poco de mediocrización general que existe hoy en el campo, dijéramos, del arte, en la que nosotros tenemos un poco de responsabilidad la gente de televisión. De, o reírnos de lo que no conocemos, como Shakespeare, o no molestarnos en saber por qué el señor citó a Goethe. A lo mejor piensan que es una marca de algo. (*Topología (en video) del pobre Topo* 3:49-4:23).

Las palabras de la jurada hacen alusión a la crisis referida (la mediocrización del arte). La producción artístico-cultural ya no se entiende si no es en relación al dinero, que está más alto en la jerarquía del nuevo proyecto. El mismo nombre del programa (*¿Cuánto vale el show?*) da cuenta de esto. El arte se reduce al concepto de show, es decir, al de espectáculo, al de entretenimiento, y más específicamente, en el contexto de la cultura de masas, al de entretenimiento “fácil de digerir”, ligero y barato. Desde luego que un libro puede entretener, por ejemplo, pero su función y su aporte a la cultura puede ir mucho más allá de eso. Pero como no se puede percibir del arte un beneficio económico inmediato, o es más difícil hacerlo, esta queda relegada, apartada o marginada en el cambio de paradigma, de valores, de ideas.

El poema “Ars poétique” de Rodrigo Lira es bastante claro al respecto: “Estamos en el siglo de las neuras y las siglas/ y las siglas/ son los nervios, son los nervios/ El vigor

verdadero reside en el bolsillo/ es la chequera” (33). Lo que tiene más peso en el nuevo programa es el número, es la cifra, es el poder adquisitivo o poder económico que tiene cada individuo y las actividades que lo produzcan. Las siglas son los nervios, y como las siglas son los nervios se piensa y se siente a partir de ellas. Lo que determina el lugar de una persona en la sociedad es menos su capital cultural que su capital económico. En esta lógica, “la ambición/ no descansa” (Lira 33). Todo consiste en llenar todo lo posible el bolsillo, en hacer la chequera cada vez más grande -Rodrigo Lira hace ver este impulso como algo casi compulsivo, neurótico-, de manera afín a la perspectiva del neoliberalismo que mira las relaciones y el mundo desde un lente puramente económico. Tal como ya explicamos, la teoría neoliberal sostiene que la libertad para emprender tiene, como consecuencia natural, la libertad individual (para pensar, expresarse y actuar) y, por consiguiente, una sociedad democrática.

Por este motivo, “la poesía/ está c/ ol/ g/ an/ do²” (Lira 33) y está colgando “en la dirección de Bibliotecas Archivos y Museos en Artí/ culos de lujo, de primera necesidad” (Lira 33). Estos versos evocan la imagen de la poesía pendiendo de un hilo, como representación de sus circunstancias adversas y su situación frágil. O, como una metáfora más cruda de su crisis, la imagen de la poesía ahorcada, colgando del cuello en una cuerda, perdiendo lentamente el aire y la conciencia. Además, se encuentra colgando en las bibliotecas, como un libro viejo y empolvado en el estante, que se olvidó, que no es imprescindible y que ya no se necesita, o entre los artículos de lujo de las tiendas que ahora son más importantes, necesarios y deseados que ella. Y por si eso fuera poco, las características del período histórico no favorecen su producción ni su circulación. A propósito de lo anterior, Lira escribe, parodiando el *Arte poética* de Huidobro, “Que el verso sea como una ganzúa/ Para entrar a robar de noche/ Al diccionario a la luz/ De una linterna” (Lira 33). Es decir, el acto de creación poética debe realizarse de manera secreta y oculta debido al clima de represión y de censura de la dictadura de 1973. Esto está explícito en el poema, puesto que cuando el

² La palabra colgando está dispuesta en vertical, con una leve inclinación diagonal, a la derecha y hacia abajo, estableciendo un vínculo entre la forma y el contenido del poema (la idea de colgar), como se muestra en el epígrafe de este capítulo.

hablante hurga en el diccionario, a oscuras, “cae un Rocket pasa un Mirage/ los ventanales quedaron temblando” (Lira 33).

En consecuencia, la persona que se dedica a la poesía tendrá dificultades para ganarse la vida siguiendo este camino. La nota a pie de página de “Ars poétique”, cargada de humor y sátira, en la que Lira trastoca un verso de *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn nos advierte de esto: “El Autor pide al Lector diScurpas por la molestia (Su Propinaes Misuerdo)” (Lira 33). En ella, se hace una comparación del hablante lírico, el poeta y el escritor con un mendigo a través de la práctica común de pedir limosna³. De esta manera, el único sustento que tiene el autor es el dinero proveniente de la solidaridad de su público, al que podría molestar e incomodar con su presencia y su acto creativo (coincidentalmente, algo muy parecido a lo que ocurre con los artistas y músicos que trabajan en el transporte público). Es posible que a causa de esto los poemas proyecten la imagen de un poeta condenado y frustrado, sobre todo “Ars poétique, deux”. “Ars poétique, deux” comienza con los siguientes versos -los mismos del segundo epígrafe del capítulo-: “Porque escribo estoy así Por/ Qué escribí porque escribí ‘es/ Toy vivo’, la poesía/ Terminó con-/ migo” (Lira 34). En ellos, el poeta, primero, identifica la causa de sus males (escribir). Luego, se interroga y cuestiona su decisión (por qué empezó a escribir). Vuelve a culpar la fuente de su perdición, esta vez de forma más sarcástica, irónica (porque escribió “está vivo”, entre comillas, o sea que realmente no se siente vivo). Y finalmente, expresa su angustia, su desconsuelo y confiesa que se ve aniquilado a sí mismo (la poesía fue lo que terminó con él).

Prosigue con lo que pareciera ser una descarga de ira: “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” (Lira 34). Describe la poesía y el acto de creación poética como una actividad superflua, vacía, inútil, frívola, ociosa (y por ende, improductiva, no deseable en el nuevo programa), tediosa y esporádica. Sin embargo, hay ciertas pistas textuales que hacen dudar de que el hablante y Rodrigo Lira maldigan y desprecien completamente a la poesía, como la cursiva en la palabra “inútil”, que pareciera querer decir, más bien, “útil”, y

³ Como dato al margen, en una carta de 1980 que Rodrigo Lira dirige a Raúl Zurita se refiere a la poesía como “Esta ingrata labor” (Careaga 21).

la aclaración “hasta cierto punto”. ¿Acaso proponen algo entre líneas? ¿Acaso se refieren no a toda la poesía sino solo a un tipo de poesía? Profundizaremos en estas cuestiones en el tercer capítulo. Por ahora, continuemos con la revisión del poema. El hablante sigue culpando a la escritura, específicamente a la escritura poética: “Además,/ la poesía/ Me abandona a medio día” (Lira 34). Y nos interpela, nos advierte, como si a partir de su experiencia intentara persuadirnos de tomar la misma decisión que él: “cuando escriba, no conduzca no/ Corra: poesía hay en todas partes” (Lira 34).

El poema termina con versos y otra nota a pie de página, pero en inglés. El verso es “May be Hazardous to Your/Health” (Lira 35) y la nota al pie, “Can Seriously Damage” (Lira 35). El verso y la nota se traducen como “Tal vez peligroso para tu salud” y “Puede dañar fuertemente”, lo que se corresponde con la lectura que venimos haciendo de la poesía como la pérdida del poeta y del hablante lírico en “Ars poétique, deux”, donde, como ya vimos, el hablante reconoce explícitamente que la poesía acabó con él. En síntesis, la poesía en el neoliberalismo se halla en una posición delicada en dos sentidos: uno, en el sentido de que económicamente hablando no es una actividad rentable y productiva, que alimente el vigor de la chequera y el bolsillo “en el siglo de las neuras y las siglas” (Lira 33), y dos, en el sentido de que eso significa la pérdida del poeta, que como todas las personas también tiene que comer, sobrevivir y cubrir otras necesidades bajo las nuevas reglas estipuladas por el proyecto neoliberal.

Prosiguiendo con el análisis, “El mercado de las libres ocurrencias” profundiza en el escenario de la poesía en el programa económico de la dictadura. Resulta interesante atender, primero, al título de este poema, cuyo nombre completo es “El mercado de las libres ocurrencias o ACERCA DEL DERECHO A escribir -humano, por excelencia-”. Lo primero que podemos observar es la intertextualidad que presenta con el concepto de libre mercado de la teoría neoliberal, que como abordamos en el apartado conceptual es aquel en el que el Estado ha reducido su participación e intervención al máximo. Lo segundo que llama la atención es la concepción que hay del acto de escribir como un derecho, y no solo como un derecho más entre los derechos, sino que como un derecho humano por excelencia. La Real Academia Española define “por excelencia” como una locución adverbial que “Denota que a una persona o cosa le conviene el nombre apelativo con que se

designa, por ser, entre todas las de su clase, la más importante, conocida o característica” (2). Consecuentemente, el derecho a escribir es uno de los principales derechos humanos que existen. ¿Qué pasa, entonces, cuando es negado, como claramente ocurrió en el contexto de represión de la dictadura? Rodrigo Lira nos explica (anti) poéticamente este panorama.

El poema parte con tres citas: dos de Enrique Lihn y otra de José Luis Rosasco. En una de las citas, Lihn narra a propósito de una ocasión en la que fue jurado de un concurso de poesía en la revista *La Bicicleta*: “*Algo prejuiciosamente me dispuse ante el paquete de envíos a escuchar los mismos discos (todavía se habla de voces poéticas) como si la poesía no fuera, antes que nada, escritura*” (Lira 116). Esta cita nos permite hacer una inferencia en relación a lo expuesto en el título del poema, la cual es: si escribir es un derecho por excelencia, y la poesía es, primero que todo, escritura, entonces escribir poesía también es un derecho por excelencia. De esta forma, se agudizan las implicancias de la crisis del arte poética. Si ya no se puede escribir poesía -por la censura, por la violencia-, el sujeto mismo padece, pues la escritura es algo innato, inherente a él. Por ende, la crisis del arte poética deriva en la crisis del sujeto, que ya tratamos en el análisis de “4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de *onces*”. Podríamos decir, a la inversa, que la crisis del sujeto también deriva en la crisis del arte poética, ya que si el derecho de escribir es intrínsecamente humano y el escritor desaparece, ¿quién lo va a ejercer?

“El mercado de las libres ocurrencias” parte con una fórmula que se repite con frecuencia a lo largo de todo el poema. La fórmula consiste en yuxtaponer palabras y grupos de palabras a términos como poesía, verso o poema, entre otros conceptos de esta familia. Por ejemplo, en la primera página, aparecen “poesía entablillada... poesía pomada... poesía escalopa... poesía milanese... poesía latosa... [y] poesía empolvada” (Lira 117). En la segunda página, se encuentran “poesía caramelo de miel y de menta con eucalipto... poesía malvada/ Sicopática y neurótica./ Alcohólica y/ ética... trasnochadora y bohemia... histérica” (Lira 118). Y así, este recurso se reitera. La función de esta técnica es caracterizar a la poesía, o, mejor dicho, a diferentes tipos de poesía del Chile de la época. Esto hace sentido si se considera que “[Lira] siempre ocupó sus poemas para mapear la escena literaria” (Careaga 89). La caracterización se hace alrededor de seis grandes grupos de palabras o campos

semánticos, como se muestra en la siguiente tabla⁴: 1) comidas, alimentos y productos alimenticios; 2) estados, personalidades, actitudes y cualidades psicológicas; 3) apariencia, aspecto, características físicas o vestimenta; 4) estilo y géneros poéticos o literarios; 5) poesía, poemas, etc, hecho(s) o hecha(s) de qué manera, de dónde y por quiénes; y 6) poesía, poemas, etc, hecho(s) o hecha(s) para qué y para quiénes.

Familia de palabras “poesía”					
Poesía, “podesida”, versos, poema(s), poemillos, poemario, panfletos, sonetos, canciones, soliloquio					
Campos semánticos					
Comidas, alimentos y productos alimenticios	Estados, personalidades, actitudes y cualidades psicológicas	Apariencia, aspecto, características físicas y vestimentas	Estilo y géneros poéticos o literarios	Hecho(s) o hecha(s) cómo, de dónde y por quiénes	Hecho(s) o hecha(s) para qué y para quiénes
- escalopa - de carne de pana de cebra - rayada - milanesa - latosa - duradera - empolvada - caramelo de - miel y de menta con eucalipto - herméticamente embotellada - ajada - con olor a pisco sagüer - sabor a petí- buché de paté	- malvada - sicopática - neurótica - alcohólica - etílica - trasnochadora - bohemia - histérica - frígida - refinada - lumpenesca - ruda - bruta - grosera - ilusionada - grandiloquentes - descocados - levantisca - liberesca	- lánguida - peluda - aindiada - barruntada en los barriales - terrosa - dura - filuda - tremebunda - silvestre - vomitiva - vomitada - untada de mugre - picada por el zancudo, las vinchucas y la araña - machucada	- entablillada - pomada - hecha música acústica o electrónica - nítida - esdrújula - popular - lujosa - sabia - cototuda - alambicada - fangosa - venenosa - adolescente con burbujas - decadente con olor a vieja bruja	- fruto de la flojera, la vagancia, la mala alimentación - soñada en pavorosas pesadillas - de adultos aficionados - intento impotente de poetiso inmaduro - balbuceada - mal trazada en el papel en blanco	- para guaguas - para la mujer soñada - adecuada para mushashos y lolos - pa’ tirar pa’ rriba - para aumentarle las canas a una anciana - para la gente con la mente

⁴ La transcripción conserva la graffía original de las palabras.

o de huevitos de pescado	<ul style="list-style-type: none"> - libertaria - puntuda - volada - recatada de encajes en las enaguas - tristes y acabados - desesperadas - temprano malevaje - terrible - solitario - sàgaz - curada - borracha 	<ul style="list-style-type: none"> - húmeda - mojada - zaparrastros a - peluda - bien lavada - a pata pelada - depilada - desodorizada - descalza - lustradita - bien peinada - reluzciente - iluminada - cojos - con anteojos para la luna y el sol - con olor prostibular - vencido - agotado temprano - hecho pedazos - con plumas para can can - de terno recién sacado de la tintorería - nívea - fané - descangayada - amarditada - redonda 	<ul style="list-style-type: none"> - desflecada de aroma crepuscular - de eyacular prematuro - sana - no escéptica - antiséptica - no-caótica ni mucho menos anárquica, ni foránea, ni satírica, ni católica, ni mucho menos soviética o mongólica, ni democ/... gógica - escandalizantes - en aire de tonada - infantiles - edulcorado - bien sonantes - patriótica 	<ul style="list-style-type: none"> - pensada con el pesho dehcubierto - con decoro - de poetisas rosadas - de adultos aficionados - susurrados 	<ul style="list-style-type: none"> bien lustrada - para vacas - para novillos y toros - para ovejas bien pensantes - para echar fuera las penas
--------------------------	--	---	---	---	--

Tabla 1: Campos semánticos de las palabras y grupos de palabras que modifican a los

términos de la familia “poesía” en el poema “El mercado de las libres ocurrencias” de Rodrigo Lira⁵.

Para entender mejor la idea de los campos semánticos, podemos recurrir al concepto de isotopía, que es introducido por primera vez por Greimas (Rastier 60). El concepto de isotopía “respondía a la necesidad de dar cuenta de la idea ‘todavía muy vaga, y, sin embargo, necesaria, de *totalidad de significación*, postulada en un mensaje” (Rastier 60). Una primera definición postula que para que se establezca una isotopía debe presentarse una redundancia de clasemas pertenecientes a una misma categoría clasemática (Rastier 61). En términos más simples, deben aparecer palabras que giren en torno a un mismo concepto, tema o idea, es decir, que tengan una relación en el plano de sus significados. Su recurrencia a lo largo del texto determinará una isotopía, que “no está definida por la redundancia de un mismo clasema, sino por la redundancia de clasemas que pertenecen a la misma categoría” (Rastier 61). Por ejemplo, el grupo “estados, personalidades, actitudes y cualidades psicológicas” que identificamos, no se constituye por la reiteración permanente de la palabra “malvada”, sino por la repetición de una serie de otras palabras que semánticamente pertenecen a la misma categoría que esta, como “sicopática”, “neurótica”, “alcohólica”, etc, y así, también, con los demás conjuntos. De esta manera, las isotopías “aseguran al discurso-enunciado su homogeneidad” (63) y contribuyen a mantener la progresión de un tema, aunque en “El mercado de las libres ocurrencias” producen una escena más bien diversa, plural y heterogénea.

En esta pluralidad de voces poéticas, sobresalen dos corrientes: la poesía inadecuada, indeseada, que se censura, y la poesía “higiénica”, proclive al golpe. Podemos observar esta dicotomía más de una vez a lo largo del poema. Por una parte, al principio del poema, donde se presenta a través de una metáfora; por otra parte, un poco más adelante, cuando el hablante empieza un diálogo y el registro se torna un poco más coloquial. En primer lugar, la metáfora es la de las variedades de dulces, que aparece en los siguientes versos:

⁵ Lejos de ser una categorización absoluta, esta es solo una propuesta. Las clasificaciones admiten modificaciones, ya que algunas palabras o grupos de palabras podrían calificar para dos o más categorías dependiendo del contexto de uso y la interpretación hecha en la lectura. También es complejo realizar una clasificación cerrada debido al lenguaje experimental y los demás recursos o técnicas poéticas de la neovanguardia chilena y la polisemia y las resignificaciones, recurrentes en la poesía de la dictadura de 1973.

En envoltorio de celofán
 la poesía caramelo de miel y de menta con eucalipto.
 El mal aliento sana, un áh litho la cruza, una ex-
 halación vahpohrohsah. Contiene vitamina.
 También en variedad *Tofee*
 -y otra con esencia fina
 de cerezas
 marrasquinas./
 (El calugón
 ha desaparecido de la circulación,
 la producción, distribución y consumo:
 ya no se produce,
 se hizo humo,
 enamórese de la Niebla para apadrinar al humo
 y ser el padre del brumo (del *smog*), sin embargo,
 ahora llegan “Kaloo Gom’s” de nuestra directa importación.)/. (Lira 118).

Existen tres variedades, que son los dulces más caros, elegantes y presentables (los caramelos de miel y de menta, envueltos en celofán, los Tofee y los dulces con esencia de cerezas marrasquinas), los dulces más populares (el calugón que ya no se produce) y los recién importados Kaloo Gom’s. Si asociamos cada uno de estos tipos de dulce a la poesía, el primer grupo correspondería a la poesía considerada adecuada, limpia, sana y poco escandalizante, autorizada para seguir circulando. El calugón correspondería a toda la poesía censurada, indeseada, “puntuda” y “malvada”, que en virtud de ello también sufrió un “apagón” igual que la producción artístico-cultural desde 1973. Por eso desapareció, por eso “se hizo humo” (o fue hecho humo) y por eso ya no se produce ni se distribuye ni queda nadie que lo consuma. Mientras que la nueva novedad, los Kaloo Gom’s, podrían ser la poesía extranjera traída selectivamente a Chile, como una forma de llenar el vacío que dejó el calugón, ya que se menciona que fue importado, o sea, que proviene del extranjero, y se introduce en el poema casi como una estrategia de marketing y con una voz publicitaria: “No quedan calugones, pero no se preocupe. Ya puede adquirir los nuevos Kaloo Gom’s en su quisco más cercano...”. Incluso, yendo más allá, los dulces importados podrían representar, además, los nuevos valores e ideales adquiridos por la influencia de Estados Unidos, como por ejemplo en el ámbito económico, la teoría y el programa neoliberal.

Esta relación se repite, como decíamos, varios versos más adelante. Hay un punto del poema en el que el o la hablante lírico abre una conversación, incorporando un registro más

coloquial e informal, con la siguiente pregunta: “-¿No ha visto pasar por ahí/ -a usted le digo, mire,/ pasar podesida *sana*... adecuada para mushashos y lolos...?/ sa però co co mo mo delito podético co modo...” (Lira 121). Continúa: “pa’ tirar pa’rriba, pa-/ triótica...? no escéptica: *antiséptica*. *No-caótica*,/ ni mucho menos anárquica, ni foránea, ...ni satírica.../ ¡ni católica tampoco! ¡Ni mucho menos soviética o mongólica ni/ democ/ ...gógica; cancióonn nacionna lista, con shilenihmo” (Lira 122). Esto da cuenta de la existencia de dos tipos de poesía: una deseada y otra indeseada, una adecuada y otra inadecuada. La poesía Toffee y la poesía calugón, la poesía antiséptica, no caótica, y la poesía escéptica, anárquica. Dos artes poéticas contrarias y distintas.

Pero, cabe preguntarse: ¿por qué existen estas dos (y más) corrientes poéticas? ¿Por qué la escena que describe Rodrigo Lira es tan variopinta? ¿Por qué está atiborrada de poesías de tantos diferentes adjetivos? El artículo “¿Para qué poesía en tiempos de desigualdad? Imaginación, memoria y política de la escritura en el contexto de la “cultura de mercado” en el Chile del Bicentenario” nos ofrece orientaciones útiles al respecto. En él, Sergio Mansilla plantea que:

La variedad de registros es sin duda signo de vitalidad creativa; pero cuando esta variedad acontece como suma de compartimientos cuya eficacia socioliteraria queda librada al éxito competitivo del poeta y su entorno — como en gran medida está ocurriendo en Chile— quiere decir que “algo huele mal en Dinamarca”: la poesía se ha vuelto más un campo de ofertas textuales que un genuino campo dialógico en el que las diversas escrituras tendrán que visibilizarse, con sus mutuas querellas y confluencias, en la centralidad cultural de la nación. (80-81).

En otras palabras, el campo de la literatura, y por consiguiente, el de la poesía, tampoco ha podido escapar de las lógicas de mercado. Hay una enorme competencia que se traduce en una alta cantidad de ofertas de esos pobres escritores y poetas que piden disculpas por las molestias y que intentan optar a esas limosnas que les da el público, como dice Lira en “Ars poétique”, y eso deriva en una pluralidad y heterogeneidad de voces poéticas que describe el poema. Por eso, como explica Mansilla en la cita, la poesía no es un campo dialógico sino un campo de ofertas, lo que la transforma, de hecho, en un “mercado de libres ocurrencias”. De ocurrencias escalopas, milanesas, psicopáticas, alcohólicas, histéricas, peludas, entablilladas, soñadas, balbuceadas, mal trazadas, para echar fuera las penas, para mujeres, para guaguas y un largo, largo etcétera.

Es así como la obra de Rodrigo Lira nuevamente adquiere un aura visionaria y transita a nuevas direcciones de la poesía. A través de su estética, levanta toda una propuesta poética, que plantea su propia imagen de la poesía y del poeta. Por eso, por ejemplo, reescribe a Huidobro para fundar su propia “ars poétique”, posicionándose frente a una bien definida tradición literaria. A continuación, seguimos con el análisis de los poemas abocándonos a las convicciones poéticas de Lira en el tercer y último capítulo del presente trabajo de seminario.

CAPÍTULO III
RUMBO A NUEVAS SENDAS POÉTICAS

« oh poetas! No cantéis
a las rosas, oh, dejadlas madurar y hacedlas
mermelada de mosqueta en el poema»

—Rodrigo Lira en *Ars poétique* (33).

«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»

—Rodrigo Lira en *El mercado de las libres
ocurrencias* (123).

En este capítulo, exploramos la propuesta poética que levanta Rodrigo Lira al denunciar la situación de la poesía en el contexto de la dictadura de 1973 y su programa económico. Para ello, nos auxiliamos de los conceptos de intertextualidad, de Gerard Genette, reescritura, trabajado por Biviana Hernández dentro de la misma obra de Lira, y poeta y poesía ingenua y sentimental, de Federico Schiller. La poesía de Rodrigo Lira establece un quiebre con la tradición literaria y poética chilena (los autores del canon) a través de recursos literarios como la reescritura y la parodia, dando claves de la función que deberían cumplir el poeta y la poesía en el adverso panorama de las letras del neoliberalismo. Así pues, cuando el hablante lírico o la hablante lírica culpan a la poesía, se lamentan y advierten de los peligros de la creación poética, Lira no desvaloriza la poesía como manifestación artístico-cultural sino que toma distancia solo de una parte de ella.

Sin embargo, antes de profundizar en esta idea, conviene repasar una noción que ya hemos mencionado mas no tratado -hasta ahora- en el trabajo de seminario: la de intertextualidad. La noción de intertextualidad es importante porque define en gran medida la obra de Rodrigo Lira y da el paso a la reescritura, trabajada por Biviana Hernández. No se entiende

la reescritura sin la intertextualidad y, muy probablemente, tampoco pueda entenderse la intertextualidad sin la reescritura. “Por mi parte, defino la intertextualidad... como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir... como la presencia efectiva de un texto en otro” (10), explica Genette, tomando como antecedente el estudio sobre la intertextualidad de Kristeva. “Su forma más explícita y literal [agrega] es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa)... el *plagio*... [y] *la alusión*” (Genette 10). La intertextualidad es útil para leer la poesía de Lira porque sus poemas están repletos de distintas voces y dialogan continuamente con diferentes textos. Tal como veíamos en el capítulo anterior y veremos con más detenimiento en el presente, “Ars poétique”, por ejemplo, cita (y reescribe) a Huidobro y a Lihn y “El mercado de las libres ocurrencias” parte con citas textuales de Enrique Lihn (nuevamente) y José Luis Rosasco.

Esta tendencia se repite a lo largo de todo el *Proyecto de obras completas* (con más referentes, desde luego). Un rápido vistazo a “El mercado de las libres ocurrencias” arroja variadas referencias -algunas más cultas, otras más populares-, procedentes de diferentes tradiciones textuales, como la poesía maldita -“Fror der mar -flor del,/ *fleur du, mal*” (Lira 119)-, el mundo clásico -“las Musas” (Lira 120), “Selene” (Lira 121)-, variadas voces del escenario literario chileno -la Mandrágora, Arteché, Jorge Teillier, Salvador Reyes, Sabella, Nicanor Parra, Gabriela Mistral y Neruda (Lira 121-123)-, la tradición del panfleto (Lira 124) y del soneto (Lira 125) y la tradición bíblica -“Magog” (Lira 126)-. Genette también identifica otros tipos de relaciones entre textos, como la paratextualidad (11), la metatextualidad (13), la architextualidad (13) y la hipertextualidad (14). Es pertinente referirnos, además, a esta última en la medida de que corresponde a “toda relación que une un texto B (al que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (14). Nos serviremos, pues, de las nociones de hipertexto e hipotexto para remitir al texto reescrito y al texto que se reescribió, respectivamente.

Ya podemos entrar, entonces, al tema de la reescritura. Siguiendo a Kristeva -al igual que Genette- y Maurel-Indart, Biviana Hernández señala que:

Desde las nociones estructuralista-narratológicas de *intertextualidad* e *hipertextualidad* [he aquí la conveniencia de revisar brevemente estos conceptos antes], el texto literario se ha definido como un ejercicio *dialógico* entre el entramado de voces propias y ajenas, individuales y colectivas, del universo de la cultura, como un corpus vivo de absorción y transformación de otros textos... en permanente renovación y actualización de sí mismo. (100).

El texto literario, por ende, se constituye como un espacio en el que confluyen, directa o indirectamente, una multitud de textos que dialogan entre sí. Por lo tanto, cuando alguien escribe, escribe a partir de sus reflexiones, convicciones y creencias, pero también a partir de todas las reflexiones, convicciones y creencias que ha leído u oído antes. Pero no solo eso. Biviana Hernández pone en relieve la relación dialógica de estas interconexiones textuales, es decir, que dialogan y entran en discusión y al entrar en discusión, las voces pueden renovarse y actualizarse, como bien indica la cita previa. Y esto es justamente lo que ocurre en la poesía de Rodrigo Lira, donde el hipertexto (sus poemas) confronta a su hipotexto (la tradición literaria-poética chilena), lo desecha y lo reinventa mediante el recurso de la reescritura. En este sentido, “las prácticas inter e hipertextuales de la reescritura han implicado una operación consciente y voluntaria de la diferencia y la discontinuidad que un texto establece con respecto a otro anterior” (Hernández 100). Es decir, el hipertexto (texto reescrito) marca un punto aparte, una ruptura, respecto a su hipotexto (texto que se reescribió).

En este contexto, de acuerdo a Sánchez, “la reescritura constituye un mecanismo autoconsciente de asimilación y transformación de un *texto-fuente* con fines estéticos y de crítica cultural” (citada en Hernández 100). Asimismo, constituye “un mecanismo que asimila el modelo bajo un proceso (de)constructivo del cual depende en su totalidad en un juego de repeticiones modificadas, variaciones, adecuaciones y equivalencias” (citada en Hernández 100), y de esta manera, según Kristeva, “por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico el autor vive en la historia, y la sociedad se escribe en el texto” (citada en Hernández 100). Por consiguiente, lejos de ser un mero ejercicio literario, la reescritura se perfila como una forma de reflexión y de construcción de conocimiento, como una lógica en la que el texto reescrito está sujeto, a su vez, a la posibilidad de ser comentado, negado, confirmado y/o reformulado, en una cadena

potencial y virtualmente infinita de hipertextos que se convierten en hipotextos y así sucesivamente.

En la literatura y la poesía chilena, se identifican varias propuestas de reescritura, pero no es hasta la neovanguardia de los 80 que se realiza como un proyecto autónomo, sistemático y radical, por ejemplo en las obras de Juan Luis Martínez y Raúl Zurita (Hernández 101). Como señalábamos en el apartado teórico-conceptual, la crítica coincide en clasificar a Rodrigo Lira en la neovanguardia chilena, por lo que también su trabajo puede considerarse una muestra acabada de reescritura. De hecho, Biviana Hernández analiza “Currículum vitae”, donde Lira reescribe y desestabiliza el género discursivo y el lenguaje administrativo-burocrático del -valga la redundancia- currículum vitae (Hernández 102). No obstante, en esta investigación nos centraremos en su poema “Ars poétique”, que reescribe el “Arte poética” de Vicente Huidobro, para complementar y cerrar el análisis hecho en el capítulo dos. Cabe preguntarse, entonces: ¿de qué modo “Ars poétique” se configura como hipertexto de su hipotexto (el poema de Huidobro)? A manera de primer acercamiento y ejercicio comparativo, a continuación se presentan los dos textos poéticos yuxtapuestos (el de Rodrigo Lira entre barras para facilitar diferenciarlos visualmente):

Arte poética

/Ars poétique/

Que el verso sea como una llave
 Que abra mil puertas.
 Una hoja cae; algo pasa volando;
 Cuando miren los ojos creado sea,
 Y el alma del oyente quede temblando.

/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/

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el cielo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Más no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.

/Estamos en el siglo de las neuras y las siglas
y las siglas
son los nervios, son los nervios
El vigor verdadero reside en el bolsillo
es la chequera
El músculo se vende en paquetes por Correos
la ambición
no descansa la poesía
está c
ol
g
an
do
en la dirección de Bibliotecas Archivos y Museos en Artí
culos de lujo, de primera necesidad, /

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;

/ oh poetas! No cantéis
a las rosas, oh, dejadlas madurar y hacedlas
mermelada de mosqueta en el poema/ (Lira 33).

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios. (Huidobro 13).

Como podemos observar, los dos poemas parten de una misma base o idea: la de definir un arte poética, es decir, establecer un “Conjunto de principios o de reglas que caracterizan un género literario o artístico, una escuela o a un autor” (Real Academia Española 8), que en este caso es de la manera de hacer poesía. Sin embargo, al mismo tiempo son radicalmente opuestos en sus propuestas. En primer lugar, “Arte poética” y “Ars poétique” presentan un tratamiento diferente de la forma en el poema. Vicente Huidobro se apega a las

convenciones tradicionales de la poesía (usa estrofas y la disposición lineal de verso tras verso), mientras que Rodrigo Lira empuja sus límites y la desdobra (no usa estrofas, el poema se presenta como un todo continuo -anteriormente lo separamos en partes para fines de la comparación- y juega con la espacialidad, como ocurre con la palabra “colgando”, tal cual vimos en el segundo capítulo del trabajo). En segundo lugar, comparten estructuras como “Que el verso sea como...”, “El músculo cuelga...” y “El vigor verdadero reside en...”, pero sus contenidos también tienen diferencias. Huidobro plantea una imagen elevada de la poesía con la idea del dios poeta, pero Lira la desacraliza y lleva todo a un escenario más banal, más cotidiano.

Si bien la poesía creacionista también juega con la forma -por ejemplo, en la técnica del caligrama-, la de Rodrigo Lira se encarga de ella en otro sentido. No para “inventar mundos nuevos, cuidando la palabra”, sino torciéndola, forzándola, en una búsqueda permanente del ritmo y de la espacialidad (la naturaleza primera de la poesía). Al respecto, en las *Notas para un seminario sobre Foucault* el poeta y lingüista Mario Montalbetti señala que “el valor de un poema/ no reside en lo que dice / sino en lo que le *hace*/ al lenguaje” (18). No es el qué: es el cómo. No es el “mundo nuevo”: es el proceso de creación anterior al “mundo nuevo”. Lira parece estar plenamente consciente de esto, ya que les hace el siguiente llamado a los poetas: “oh, poetas! No cantéis/ a las rosas, oh, dejadlas florecer y hacedlas mermelada de mosqueta en el poema” (33). Es decir, el poeta no debe decir, debe hacer, tal como sugiere Montalbetti. Hacer con el lenguaje. Pues “en una época en que todos ‘generan contenidos’/ lo primero que NO hay que generar son ‘contenidos’/ el poema debe, en cambio,/ hacerle algo al lenguaje, afectarlo,/ ... para que deje de ‘generar contenidos’” (Montalbetti 22). Generar contenidos. Generar, en definitiva -a propósito de la lectura del capítulo dos-, ocurrencias. De modo que podemos hacer una analogía: la de la “época en la que todos generan contenidos” como el “mercado de las libres ocurrencias”.

Desde esta perspectiva, la poesía se articula como una forma de resistencia. Por un lado, una forma de resistencia frente a la ingente generación de contenidos, de ocurrencias, por lo anteriormente dicho. Por el otro, una forma de resistencia frente a las lógicas competitivas y de mercado de la doctrina neoliberal. Esta última interpretación cobra más sentido si volvemos sobre el verso “Que el verso sea como una ganzúa” (Lira 33) de Rodrigo Lira, ya

que si la ganzúa es un objeto que permite forzar cerraduras para abrir puertas, vulnera la propiedad privada (uno de los símbolos del neoliberalismo). Cabe mencionar que Lira no reescribe los versos “El adjetivo, cuando no da vida, mata” (Huidobro 13) ni “El poeta es un pequeño Dios” (Huidobro 13) en “Ars poétique”, pero sí en “Ars poétique, deux”, donde escribe que “el adjetivo mata, Matta...!” (Lira 34) y que “los poetas... son unos pequeñísimos reptiles” (Lira 34).

Así, Lira se desvía y toma una nueva dirección respecto a un curso anterior. De acuerdo a Roberto Careaga, “[Lira] usó su poesía para apoyar sobre ella un rifle y disparar contra las vacas sagradas” (89). De esta manera, en “El mercado de las libres ocurrencias” escribe los versos del segundo epígrafe de este tercer capítulo: “y el mistral, un viento tibio, y la neruda (fabulosa bestia marina, pariente lejano de la ballena y las sirenas -u *ondinas*)...” (Lira 123). En ellos, alude a dos autores del canon nacional: Gabriela Mistral y Pablo Neruda. No obstante, es interesante notar que Rodrigo Lira los cambia de sexo (“el” mistral y “la” neruda), y posteriormente, hace una apreciación o valoración de sus obras. Dice que “son buenos a cualquier hora/ para inspirar a señoras/ casadas o separadas/ o bien solteras, y hasta viudas” (Lira 123). Parece dar a entender que su tiempo se ha terminado, que ya han caducado, que están “en desuso”. Por lo mismo, ahora solo sirven para ser leídos por señoras, que encuentran en ellos “el amor: perenne pena dulzona/ erotismos eternamente etéreos/ calmados o apasionados, amor/ variado: vendido o rematado o regalado” (Lira 123). Describe sus poemarios como planos y edulcorados (Lira 123), es decir, adornados, pero que no dicen nada, o mejor dicho -volviendo a Montalbetti-, que no *hacen* nada. Además, menciona que son “de adultos aficionados” (Lira 123), o sea, inexpertos, novatos. Adultos “de terno/ recién sacado de la tintorería,/ corbata/ y colorante autorizado” (Lira 123), como si estuvieran desconectados de la realidad. Son superficie, no fondo. Son dicción, no acción. Y ahora, la poesía debe estar en diálogo, transformar y producir cambios.

Sin embargo, no es que Lira desconozca sus aportes. Tomemos nuevamente los últimos versos de “Ars poétique”: “No cantéis/ a las rosas... hacedlas/ mermelada de mosqueta en el poema” (Lira 33). Algunos párrafos atrás decíamos al respecto que el hablante lírico o la hablante lírica hace un llamado a hacer, no a decir algo a través del acto de creación

poética. Es decir, no llama a olvidarse de la rosa, a hacerla a un lado y a esconderla donde nadie más pueda verla. Al contrario: llama a recogerla para hacer algo (la mermelada de mosqueta) *a partir* de ella. Por lo tanto, el hipotexto funciona como la materia prima de su hipertexto. El hipertexto no ignora su existencia: es consecuencia directa de él. Lo devora, se nutre y lo replantea. En consecuencia, Rodrigo Lira se aparta de lo que Federico Schiller llama poeta y poesía ingenua y se aproxima más a lo que este denomina poeta y poesía sentimental. En su ensayo *Poesía ingenua y poesía sentimental y de la gracia y de la dignidad*, Schiller hace una reflexión acerca de la relación del ser humano con la naturaleza, partiendo de la idea de que:

HAY en nuestra vida momentos en que dedicamos cierto amor y conmovido respeto a la naturaleza en las plantas, minerales, animales, paisajes, así como a la naturaleza humana en los niños, en las costumbres de la gente campesina y de los pueblos primitivos, no porque agrade a nuestros sentidos, ni tampoco porque satisfaga a nuestro entendimiento o gusto... sino por el mero hecho de ser naturaleza. (3).

Dicho de otra manera, tenemos un interés, una predisposición, una tendencia innata hacia los objetos que componen la naturaleza, entre otras cosas, porque “Son lo que nosotros fuimos; son lo que debemos volver a ser. Hemos sido naturaleza, como ellos, y nuestra cultura debe volvernos, por el camino de la razón y la libertad, a la naturaleza” (Schiller 5). Pero para que ese interés se configure como tal debe cumplir con dos condiciones: primero, que aquello que despierta amor y respeto sea o se considere naturaleza, y segundo, que dentro de él la naturaleza contraste con el arte y la supere (Schiller 4). De acuerdo a Schiller, esta fascinación no se busca sino que se produce en los momentos menos esperados, “cuando el aspecto de la simple naturaleza lo sorprende [al espíritu] en circunstancias y situaciones artificiales” (3). Es un hecho fortuito. La naturaleza, pues, “no radica en otra cosa que ser espontáneamente, en subsistir las cosas por sí mismas, en existir según leyes propias e invariables” (Schiller 4).

Sin embargo, cuando el ser humano la contempla no se deleita por la impresión que producen los objetos materiales o sensibles en él o en ella, sino por las ideas que tiene de los objetos que lo o la conmueven. Por lo tanto, “tal manera de complacencia en la naturaleza no es estética, sino moral; porque no es producida directamente por la contemplación, sino por intermedio de una idea” (Schiller 5). Federico Schiller extiende su

análisis al dominio del arte y la poesía y plantea que los poetas “o serán naturaleza o buscarán la naturaleza perdida. De donde resultan dos modos de poesía totalmente distintos” (Schiller 36): la poesía ingenua y la poesía sentimental. Así:

Todo poeta, si lo es de verdad, pertenecerá- según la condición de la época en que florezca o las circunstancias accidentales que hayan influido en su formación general y en su estado de ánimo transitorio- sea a los ingenuos, sea a los sentimentales. (Schiller 36).

El poeta ingenuo “sigue únicamente a la simple naturaleza y al sentimiento y se reduce sólo a la imitación de la realidad” (Schiller 49). El gesto es siempre el mismo y “aun la diversidad de las formas exteriores es incapaz de alterar la calidad de esa impresión estética” (Schiller 50). Schiller señala que “Ni siquiera la diferencia de lenguas y de épocas influye en esto para nada, pues justamente esa pura unidad de su origen y su efecto es característica de la poesía ingenua” (50). Distinto es el caso del poeta sentimental, que “medita en la impresión que le producen los objetos, y sólo en ese meditar se funda la emoción en que el poeta mismo se sume y en que nos sume a nosotros” (Schiller 50). Además, “tiene siempre que vérselas con dos representaciones y fuerzas en pugna, con la realidad como límite y con su idea como lo infinito” (Schiller 51). De forma similar, Rodrigo Lira y su poesía no reproducen la realidad sino que la transforman, como se demuestra en la palabra que tensionan y llevan más allá de sus límites. En este sentido, la “idea infinita” corresponde al arte poética que proponen y la “realidad límite”, a las fronteras del lenguaje, que rompen.

Por ende, el poeta sentimental tiene dos posibilidades: referirse a la realidad (a la realidad como límite) o al ideal (a la idea como lo infinito). Es decir, “surge... el problema de si el poeta prefiere insistir más bien en la realidad o en el ideal: de si prefiere representar la realidad como objeto de aversión o el ideal como objeto de simpatía” (Schiller 51). Si escoge la primera alternativa, hace poesía satírica, y si escoge la segunda, hace poesía elegíaca (Schiller 51). En este caso, Lira coincide con el perfil del poeta satírico, que “es aquel que toma como objeto el alejamiento de la naturaleza y el contraste de la realidad con el ideal” (Schiller 52). Se distancia, pues, del sentimiento puro, de la “perenne pena dulzona” que vislumbra en Mistral y Neruda, y se posiciona de forma crítica ante el contexto de la dictadura. Por este motivo, lleva a cabo su tarea seria y apasionadamente, por

lo que dentro de la clasificación que hace Federico Schiller de la poesía satírica, Rodrigo Lira se ubicaría en la sátira patética, que denuncia y posee una función punitiva (52).

En síntesis, Rodrigo Lira entrega claves del “deber ser” de la creación poética. Su propuesta presenta una fuerte vinculación con la realidad de la dictadura de 1973, en donde tanto la poesía como el poeta están en la parte baja de la nueva escala de valores impuesta por el golpe militar. Sin embargo, eso es por lo que deben tener una función activa, de denuncia y de resistencia, en concordancia con la noción de Schiller de poeta y poesía sentimental de índole satírica-patética. Genera una ruptura, de esta manera, con la tradición poética chilena y con la poesía ingenua, empleando los recursos de la intertextualidad y la hipertextualidad, que son las bases de la reescritura. Así, Lira reescribe a Huidobro, formulando una crítica y levantando una nueva propuesta, que responde a los tiempos turbulentos de un trauma nacional y a los mecanismos del neoliberalismo.

REFLEXIONES FINALES

Empezamos el presente trabajo de seminario estableciendo una analogía con la situación de la poesía en los tiempos de Platón. En ella, el filósofo griego le atribuía funciones bien definidas, lo que nos permitió introducir las siguientes preguntas: ¿Cuál es la importancia de la poesía dentro de la sociedad de hoy en día? ¿Qué rol o función cumple? ¿Son favorables o adversos para ella los contextos en los que se sitúa? Y, ¿qué posición tiene dentro de los actuales proyectos políticos? En definitiva, ¿cuál es el lugar del sujeto poético, la poesía y el poeta en la actualidad, fuertemente marcada por el neoliberalismo y su programa económico?

A lo largo de esta investigación, exploramos paulatinamente algunas de estas relaciones, analizando los poemas “4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de *onces*”, “El mercado de las libres ocurrencias”, “Ars poétique” y “Ars poétique, deux” de Rodrigo Lira, publicados de forma póstuma en 1984 en su *Proyecto de obras completas*, además de la *Topología (en video) del pobre Topo* de la Universidad de Chile. La hipótesis que nos condujo a través de los capítulos fue -recordando la idea esbozada en la introducción- que si se considera, como señala David Harvey, que “el primer experimento de formación de un Estado neoliberal se produjo en Chile tras el golpe de Pinochet el ‘11 de septiembre menor’ de 1973” (13), la obra de Rodrigo Lira puede ser leída no solo como una consecuencia del clima de horror compuesto por los crímenes objetivos y simbólicos de la dictadura (censura, violaciones de derechos humanos, etc) sino también como una reacción a la imposición del modelo neoliberal dentro del mismo período.

Si bien para reconocer más profundamente estas relaciones hace falta una investigación más acabada y detenida, como ya hemos sugerido, podemos considerar la hipótesis de investigación como cumplida. En efecto, los poemas estudiados demuestran que en la poesía de Rodrigo Lira existe un espacio que aborda la discusión de las condiciones de la poesía -el sujeto poético y el acto de creación poética- y del poeta en el contexto del neoliberalismo, impuesto en Chile con el apoyo de Estados Unidos mediante el golpe de estado de 1973. Este evento tuvo como consecuencias la construcción de un sujeto

específico y una revalorización del arte y la cultura -y por ende, la poesía- de acuerdo a los nuevos estándares e ideales del régimen que repercuten hasta nuestros días.

En el primer capítulo, notamos que “4 tres cientos sesenta y cincos y un 366 de *onces*” presenta un mundo casi apocalíptico, muy en línea de las distopías, pero que tiene varios vínculos con la realidad del período (quizá más de los que se podrían imaginar) y que hace algunas referencias -aunque escasas y que tienden a pasar inadvertidas- al programa económico de *El ladrillo* (*The Brick*) de la dictadura militar. En este poema, el hablante lírico o la hablante lírica aparece como un sujeto desestabilizado, desarticulado, que se encuentra desorientado y alienado por el “primer shock” producido por un evento indeterminado, pero que posee varios paralelismos con el golpe de estado, como el contexto de violencia y el “onces” del título, que sostiene una relación de intertextualidad con la fecha del 11 de septiembre de 1973. Por ello, el poema también da cuenta del “segundo shock” (el shock económico) del que habla Naomi Klein en su documental y libro homónimo, haciendo hincapié en aspectos como la desigualdad social, uno de los principales síntomas que padece el neoliberalismo. Asimismo, muestra el “tercer shock”, representado por la represión ejercida por los “robots” (agentes del Estado) que reforman al hablante luego de frustrar su intento de suicidarse -su única salida y escape- por medio de una terapia de choques eléctricos. La terapia borra la subjetividad del o de la sujeto y la construye de nuevo, lo inhibe y lo induce en un estado de distracción y de falsa felicidad, similar a los experimentos realizados por la CIA y Ewen Cameron, que se recogen en *La doctrina del shock*, como por ejemplo en el desafortunado caso de Gail Kastner (y la razón por la cual el trabajo de Naomi Klein fue útil y pertinente para leer e interpretar “4 tres cientos sesenta y cincos y un 366 de *onces*”).

En el segundo capítulo, advertimos que en “Ars poétique”, “Ars poétique, deux” y “El mercado de las libres ocurrencias” Rodrigo Lira da claves de las frágiles condiciones de la poesía en el período dictatorial. En este, la creación poética se encuentra en una situación compleja, y por consiguiente, el poeta y todos los elementos que la envuelven también están en una posición delicada. “Ars poétique” nos permitió, principalmente, observar que la dictadura militar reformuló los ideales, los valores y la estructura social a modo de un cambio de paradigma que relegó al arte y la cultura a la condición o categoría de objeto

prescindible. Pues, como satíricamente muestran los versos de Lira, ahora lo que importa es el bolsillo y la chequera, es decir, la producción artístico-cultural está subyugada por lo económico. La presentación de Rodrigo Lira en *¿Cuánto vale el show?* que se recoge en la *Topología (en video) del pobre Topo* fungió como una ventana al estado de “mediocrización del arte”, donde el arte sobrevive como espectáculo (esto es, como entretenimiento) y se mide menos por su aporte a la cultura y por su gesto que por la estimación de su valor económico. En otras palabras, también se inserta en las lógicas de mercado del neoliberalismo. El poeta, consecuentemente, es un sujeto acabado y que debe sobrevivir, como un reptil, y luchar para ganarse la vida, tal como insinúa el pie de página de “Ars poétique” y se continúa desarrollando en “Ars poétique, deux”, poema en el que el o la hablante se lamenta y confiesa que la escritura y la poesía acabaron con él o ella.

En este contexto, “El mercado de las libres ocurrencias” da cuenta del diverso y heterogéneo panorama de las letras y la poesía chilena. Como se desprende del análisis isotópico, el escenario artístico-cultural chileno de la época se caracteriza por una proliferación de poesía(s) de distintas orientaciones y características, como reflejan los adjetivos y estructuras que Rodrigo Lira antepone a las palabras del campo semántico “poesía” (poesía, poemas, versos, etc). De acuerdo a *¿Para qué poesía en tiempos de desigualdad?*, esta pluralidad de poéticas es resultante de las dinámicas competitivas que, en lugar de construir un espacio dialógico de textos, genera un denso campo de “ofertas textuales”. El mismo título del poema (“El mercado de las libres ocurrencias”) nos remite a este problema y además hace una denuncia de la censura en la medida de que sostiene que el derecho a escribir es humano, por excelencia, de modo que cuando se priva al ser humano de él, deriva tanto en una crisis del sujeto como en una crisis del arte de creación poética.

En el último capítulo, continuamos con el análisis de los poemas del segundo capítulo, a saber: “Ars poétique”, “Ars poétique, deux” y “El mercado de las libres ocurrencias”. Fue necesario introducir las nociones de intertextualidad e hipertextualidad, según las cuales los textos se construyen por la evocación continua de otros textos -contemporáneos o anteriores a ellos-, ya que la poesía de Rodrigo Lira se articula como un entramado de citas (directas e indirectas) y alusiones a otras fuentes. En este sentido, el hipertexto corresponde al texto

que realiza la referencia, como “Ars poétique” de Lira, y el hipotexto al texto que es referido, como el “Arte poética” de Huidobro. Además, estos conceptos son relevantes para hacer un acercamiento a la reescritura, trabajada por Biviana Hernández, según la cual el hipertexto no solo menciona una fuente previa, sino que también la pone en discusión e incluso la actualiza y la reformula. Por ejemplo, a pesar de las similitudes existentes entre “Ars poétique” y “Arte poética”, Rodrigo Lira y Vicente Huidobro son radicalmente diferentes en sus propuestas. Mediante estos recursos, la poesía de Lira se aparta de la tradición literaria y poética y entrega pistas sobre su concepción de la poesía, la importancia y la función de esta (y del poeta). De esta manera, plantea el “deber ser” de la creación poética, viéndola como un ejercicio que debe estar en constante discusión con la realidad y como un espacio de resistencia, donde el rol del poeta es el de un sujeto activo y crítico con lo que lo rodea. Por lo tanto, haciendo una relación con la reflexión acerca del ser humano, el arte y la naturaleza hecha por Federico Schiller, Lira se perfila como un poeta sentimental de sátira patética. En su caso, su proyecto se articula fundamentalmente desde la experimentación con el lenguaje -su forma y sus sentidos-, con una fuerte conexión con la propuesta de Montalbetti.

Para cerrar la presente investigación, podemos aventurar que las circunstancias adversas de la poesía y el poeta se mantienen -en mayor o menor grado, o de distintas maneras- hasta nuestros días. Desde luego, este trabajo no pretende resolver o agotar el problema, pero puede suponer un punto de partida para profundizar en el tema, ya sea en el resto de la obra de Rodrigo Lira o en los trabajos de otros exponentes de la poesía chilena e incluso de otros lugares del mundo, en el área de la poesía y la literatura o fuera de ellos. El análisis de los poemas de Rodrigo Lira podría no solo extrapolarse a otros campos artísticos y en relación al neoliberalismo, sino también a otros escenarios donde la literatura se encuentre en tensión, en contextos de crisis. Sin más que agregar, es esencial recordar que la producción artístico-cultural y la poesía, en particular, no puede desprenderse de su dimensión dialógica, que, al fin y al cabo, permite ir avanzando hacia nuevas visiones, hacia nuevas poéticas. Y es relevante tener presente, también, que su función crítica no puede entenderse fuera de las condiciones materiales de producción y circulación de los textos, ya que los contextos -especialmente los momentos históricos más delicados y adversos para la creación poética, como la dictadura instaurada el 11 de septiembre de 1973- determinan

fuertemente los modos de articulación de las producciones artístico-culturales, influyendo sobre las posibilidades de significación. Sin embargo, como se desprende de la noción de arte refractario, los espacios de prohibición son, a la vez, lugares potenciales de nuevas formas de comunicación de la experiencia, que revitalizan la creación poética y la elevan hacia nuevas direcciones y la conducen hacia la renovación.

Obras citadas

- Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*. Editado por el Ministerio del Interior y la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, La Nación, 2005.
- Canovas, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigan: Literatura chilena y experiencia autoritaria*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1986.
- Careaga, Roberto. *La poesía terminó conmigo. Vida de Rodrigo Lira* (1ª edición) . Editado por Leila Guerriero, Ediciones Universidad Diego Portales, 2017.
- Carrasco Muñoz, Iván. “Poesía chilena de la última década (1977-1987)”. *Revista Chilena de Literatura*, no. 33, pp. 31-46.
- Dinamarca, Hernán, director. *Topología (en video) del pobre Topo*. LOM Ediciones, 2000.
- Eltit, Diamela. “Las dos caras de la moneda”. *Nueva sociedad*, no. 150, 1997, pp. 40-45.
- Fuentes, Carola y Rafael Valdeavellano, directores. *Chicago Boys*. Consejo Nacional de Televisión, 2015.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto, Taurus, 1989.
- Harris Espinosa, Thomas. “Desarrollo de la poesía chilena: 1960 (1973) 1990”. *Mapocho. Revista de humanidades*, no. 51, 2002, pp. 41-73.
- Harvey, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Traducido por Ana Varela Mateos, Ediciones Akal, 2007.
- Hernández, Biviana. “La reescritura como ejercicio de estilización paródica en *Facsímil* de Alejandro Zambra y ‘Currículum vitae’ de Rodrigo Lira”. *Estudios filológicos*, no. 63, 2019, pp. 99-119.
- Huidobro, Vicente. *El espejo de agua y Ecuatorial* (1ª edición). Pequeño Dios Editores, 2011.

- Klein, Naomi. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Traducido por Isabel Fuentes García, Albino Santos Mosquera y Remedios Diéguez Diéguez, Rob Cole, 2019.
- Lira, Rodrigo. *Proyecto de obras completas* (2ª edición). Editado por Roberto Merino y Manuel Vicuña, Editorial Universitaria, 2003.
- Mansilla Torres, Sergio. “¿Para qué poesía en tiempos de desigualdad? Imaginación, memoria y política de la escritura en el contexto de la ‘cultura de mercado’ en el Chile del Bicentenario”. *Alpha*, no. 30, 2010, pp. 79-96.
- Montalbetti, Mario. *Notas para un seminario sobre Foucault*. Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Nómez, Naín. “Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988”. *Estudios filológicos*, no. 42, 2007, pp. 141-154.
- Platón. *República* (1ª edición, 2ª reimpresión). Traducido por Conrado Eggers Lan, Editorial Gredos, 1992.
- Rastier, Francois. “El desarrollo del concepto de isotopía”. Traducido por Cuauhtémoc Hernández R. Y Rafael A. Tuda, *Semiosis*, no. 12-13, 1984, pp. 59-87.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Asociación de Academias de la Lengua Española, 2019.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Schiller, Federico. *Poesía ingenua y poesía sentimental y de la gracia y de la dignidad*. Ediciones elaleph.com, 2000.
- Winterbottom, Michael y Mat Whitecross. *La doctrina del shock* (doblada). Renegade Pictures, 2009. Recuperado de www.youtube.com/watch?v=Nt44ivcC9rg