

**Anotaciones para una lectura de
Rodrigo Lira**
Lucio Viggiano*

Ar

6-24

Resumen

La obra de Rodrigo Lira está plagada de punteos vitales, señuelos que nos llevan a momentos particulares de su vida. El artículo pretende hacer un recorrido por sus obsesiones (la relación con la tradición poética chilena, la experimentación con el lenguaje o el tratamiento que se hace en sus textos de la figura del poeta) entendiendo que estas permiten un diálogo entre el sujeto lírico y el biográfico.

Abstract

The poetry of Rodrigo Lira is full of vital points, lures that take us to special moments in his life. This article pretends to take a tour along his obsessions (the relationship with the Chilean poetic tradition, experimental language or the treatment of the poet's figure in his texts), understanding that they enable a dialogue between the lyrical and the biographical subject.

* UNMdP. Correo electrónico: lucio.alessviggiano94@gmail.com.

Palabras clave

poesía chilena
Rodrigo Lira
biografía

Keywords

chilean poetry
Rodrigo Lira
biography

Fecha de recepción

2 de julio de 2020

Aceptado para su publicación

8 de abril de 2021

I.

En un podcast de Tele13 Radio de Chile¹ sobre la publicación de la biografía “La poesía terminó conmigo: vida de Rodrigo Lira” (2017) —la reciente y única biografía que existe del poeta chileno—, su autor Roberto Careaga cuenta las dificultades que atravesó al momento de escribir el libro. Entre ellas, que se encontró con material muy disperso y heterogéneo, caracterizado por la ausencia casi total de trabajos académicos, cuyo lugar ocupan los testimonios de amigos y algunos artículos periodísticos. Sin embargo, parece dar con una nota fundamental: la propia poesía de Lira estaría plagada de punteos vitales, una suerte de señuelos que nos llevan a momentos particulares de su vida, como pistas que nos invitan a rastrear en sus textos las piezas de un bio-puzzle desarmado.

Si tenemos en cuenta lo que menciona Careaga, podemos ir al encuentro de las dificultades que surgen de forma espontánea cuando leemos los textos de Lira: el escenario caótico, bufonesco, plebeyo y llevado *in extremis* a las últimas consecuencias. O las tensiones que muestra una escritura tan irónica, experimental, una “escrituración exasperada” (Lira, 2013: 81). Bajo esta anarquía de sentido plagada de referencias en la que se instala su poesía, se puede pensar tres posibles *obsesiones* que recorren sus textos y permiten generar un diálogo entre el sujeto lírico/poético y el sujeto biográfico. Puedo adelantarlas: en primer lugar, la *intertextualidad y el diálogo continuo de la obra de Lira con la tradición poética chilena* (Parra, Neruda, Lihn, Rojas, Zurita —entre otros— prorrumpen en sus textos en sus formas más risibles y paródicas); en segundo lugar, *la experimentación con el lenguaje* (los signos de puntuación, las estructuras del poema, los juegos fonéticos); y en última instancia, *el tratamiento de la figura del poeta* (una sombra que lo persiguió toda su vida y con la que mantuvo tensa relación²).

Roberto Merino (2003) señala que sustancialmente los poemas de Rodrigo Lira fueron escritos entre los años 1977 y 1981. Ese último año —el de su suicidio, a los 32 años y el mismo día de su cumpleaños— se habría preocupado por darles algo parecido a una edición definitiva: había reescrito, diseñado, fotocopiado y reunido esos textos en una carpeta que fue enviada al concurso anual de poesía de la Municipalidad de Santiago de Chile (2003: 6-7). Contextualmente se vivía una situación dramática: exilios, detenciones ilegales, torturas. El horror se repetía

¹ Mansuy, D. (anfitrión) (21 de noviembre 2018), La poesía terminó conmigo, [Episodio de Podcast], *Réplica*, Tele13 Radio Chile, [disponible en https://www.tele13radio.cl/app_t13radio/frontend/search/search_simple?texto=careaga].

² Así lo recuerda Lihn en el prólogo al *Proyecto de Obras Completas*, cuando en una de las caminatas por el trayecto entre el Departamento de Estudios Humanísticos y la estación de Toesca, Lira descartó el título de poeta para proclamarse solo como “un diestro manipulador del lenguaje con facilidades para aprender idiomas” (2003: 157).

ubicuo en países como Bolivia, Argentina, Brasil, Perú, Uruguay, Paraguay y Chile. Los regímenes políticos extremaban sus esfuerzos e imponían —en términos agambenianos— estados de excepción y de *nuda vida* a lo largo de toda Latinoamérica. En el caso particular de Chile, junto al “apagón cultural”, una nueva constitución establecida por Augusto Pinochet entraba en vigor en marzo de 1981. Por ese entonces, Enrique Lihn señaló que los poemas de Lira

deben releerse en relación a la situación vigente en que fueron escritos. La poesía de Lira deriva de la censura y es el argot de una promoción o de un grupo generacional, que en no poca medida prolonga el trabajo antipoético y otros, pero en un contexto socio-histórico y político que convalida la poesía del absurdo y ennegrece aún más el humor negro. (...) lo grotesco es el género que responde a un desquiciamiento del mundo del que no se sustrae el autor, y se caracteriza por la turbulenta mezcla o fusión de los órdenes o dominios de la realidad en un todo turbulento (Lihn, 2013: 164-165).

Indudablemente Lira transitó esas turbulencias. Psíquica y literariamente. Pero no solo él, sino todo el circuito *underground* de la cultura chilena. Mientras algunos se encontraban abatidos por la dictadura y otros en el exilio, se mostró desde la producción poética chilena un tratamiento del lenguaje oblicuo, amenazado por una censura latente. En el caso del “Poema —u oratorio— fluvial y reaccionario”, por ejemplo, se muestra un Lira claramente rupturista frente a los esquemas tradicionales del poema, que nos invita a leer algunas claves “evidentes” por fuera de la interpretación textual:

§1. Estés un Pohéma – uh Ohra Torio – Re’accionario. Es un tra b a j o sobre la sos Pecha que ahsaltó al Podéta – que aquí se saca la caréta – de que los «dados» estuvieran o estuviesen «cargados». ¡Cosa tremenda!, estés un DMente testo torpe ü de Liránte. Dicho testo – este mismito – denuncia a las ahuTory-dades quecsisten aún mentes con Taminádas por los viros de lo No-Re’ accionario ü tiene a bien sol & citar se tenga a bien Re’ accionar en con Secuéncia (Lira, 2013: 144).

Señalamiento quebrado, huidizo, de la situación cultural y política inmediata. No se trata, sin embargo, de pensar sesgadamente su obra como una “crónica de época”³, pero es claro que muchos de sus poemas ponen de relieve el malestar social que atravesaba Chile.

³ Lira usó esta fórmula para subtítular uno de sus polémicos poemas confrontativos, “78: panorama poético santiaguino”.

En este prisma de silencio y censura se desarrolló la publicación y circulación de la obra de Lira. A pesar de la publicación del *Proyecto de Obras Completas* que se lleva adelante en el año 84 —dos años después de su muerte— y que reunía buena parte de sus textos, prácticamente no figuró en el mercado editorial chileno de la segunda mitad de la década de los setenta y principios de los ochenta. De hecho, se dedicó principalmente a divulgar su trabajo de formas no convencionales: performances, fanzines, lecturas en vivo e intervenciones inesperadas. Sabemos que se encargaba personalmente de distribuir sus textos al círculo próximo de personas, fotocopiados. “Puede haber sido la pobreza del negocio editorial lo que en esos días llevó a Lira a pensar en las artes de la representación como un modo de divulgar sus poemas, que, por lo demás, dudaba en calificarlos así”, dice Merino (2003: 6). Lo cierto es que la recepción de su obra no solo se vio afectada por los conflictos personales que el poeta mantuvo con buena parte del círculo literario y poético chileno, sino además por su escasa publicación.

II.

Hay pocas fotos de Rodrigo Lira. En un *frame* de “Topología del pobre topo”⁴ se lo puede ver como alguien más alto que la estatura promedio, usaba una boina, unos lentes oscuros que le otorgaban un aspecto beatnik y unas patillas larguísimas. “Rara vez pasaba inadvertido: hablaba con desparpajo irónico que resultaba intimidante”. En las imágenes aparece casi siempre con un cigarrillo encendido. “No todo el tiempo era un tipo simpático. Había coqueteado con los hippies y marchado por la Unidad Popular, pero no creía en nada” (Careaga, 2017: 20). El rótulo de anarquista le sienta bien⁵ aunque nunca se haya declarado explícitamente. Es factible, sin embargo, pensar que durante esos particulares años en Santiago de Chile tuvo muchas oportunidades para decir “quién era”, muchos afectos que circularon en distintas facciones de izquierda (como el Movimiento de Acción Popular Unitaria —MAPU—). Lira rozó ese mundo pero se desencantó rápidamente.

Quizás el momento más significativo de su carrera fue haber ganado en 1979 el primer concurso literario de la revista *La Bicicleta*, una de las pocas publicaciones

⁴ Se trata de un documental dirigido por Hernán Dinamarca, homónimo del poema escrito por Rodrigo Lira. El *frame* al que hago referencia es una foto de Lira en la que está sosteniendo el libro “Happenings” de Oscar Masotta. No hay una referencia exacta del año en que fue tomada, pero sabemos que fue después del año 67 (año de publicación del texto de Masotta). Hernán Dinamarca (6 de mayo de 2020), *Rodrigo Lira: Topología del Pobre Topo*, [Video], YouTube, [disponible en https://www.youtube.com/watch?v=0xFAQPh2z38A&ab_cha].

⁵ Enrique Lihn lo describió como un poeta “anarcofrancotirador” (2013: 163).

culturales que circulaba en Chile. El jurado integrado por Enrique Lihn, Zurita y Luis Sánchez Latorre habían premiado su poema “4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de onces”, que presentó bajo el seudónimo de Cam & Case. Esto no fue suficiente motivo para que cesara el descreimiento acrecentado en torno a su figura como poeta. Lo resistía. Y sin embargo, estaba en todo momento indefectiblemente relacionado: “Esta ingrata labor —la poesía— está cada vez más cerca de transformarse para mí en el principal rasgo distintivo”, escribió en una carta abierta a Zurita (Careaga, 2017: 20). Y volverá sobre esto en “Testimonio de circunstancias”:

Porque lo que yo escribo, los textos como o casi como éste
no son poemas
a no ser que poema no se escriba sólo con /p/ de profundo
con /p/ de prístino, de puro, de plateado pétalo
a no ser que
poema
se escriba también con /p/ de puta
(Lira, 2013: 48).

Eso que escribe “no son poemas” (Lira, 2013: 48). Al igual que él, sus padres nunca aceptaron, o mejor, nunca entendieron que su hijo fuera escritor de poesía, que fuera reconocido por el canon de la poesía chilena. Tal es así que, durante el funeral de Rodrigo, los sorprendió la presencia de Nicanor Parra (que ya era un escritor de figuración pública), por lo que la madre de Lira se acercó a preguntarle qué hacía ahí. “Señora, su hijo era un muy buen poeta”, le respondió Parra. Y después exageró. O quizás simplemente dijo la verdad: “En este momento yo estoy trabajando con sus poemas en mis clases en la Universidad de Chile” (Careaga, 2017: 27).

Los papeles póstumos hicieron el tránsito de Parra a las manos de Enrique Lihn. Todo indicaría que fue él quien puso el nombre del que sería el primer libro de Lira: *Proyecto de Obras Completas*, textos que provienen, en su mayor parte, de *Cartapacio*⁶. El único texto que la familia pidió que no se incluyera en la publicación fue el “Currículum Vitae”: cualquier cosa que hiciera alarde a su locura enfurecía a su mamá. Sin embargo, ese texto surge de la necesidad de Rodrigo, a los 31 años, de conseguir un trabajo estable (específicamente buscaba ser parte del mundo de la publicidad como redactor creativo) y de liberarse de la tutela de sus padres que seguían siendo su único sostén económico.

⁶ Un poemario cuya edición manual realizó el autor a fines de la década del setenta, y que se repartió de manera informal dentro de su círculo de amistades.

El currículum es un documento innegablemente literario. Habla de la historia de sus padres, hasta llegar a su situación de soltería, repasando su variada carrera educacional y sus bajos psiquiátricos. “Todo escrito en un vaivén de dispersión y exactitud obsesiva que elimina toda posibilidad de que el currículum sea leído como un documento con objetivos prácticos: es un texto poético” (Careaga, 2017: 236).

I. DATOS PERSONALES

Nombre: Rodrigo Gabriel Lira Canguilhem.

Fecha de nacimiento: 26 de diciembre de 1949, 11:30 a.m.

Profesión: Escritor (ver antecedentes al respecto). Los ingresos indispensables provienen de la benevolencia de los padres.

Estado civil: Soltero, sin hijos

Nivel cultural: Elevado (ver currículum vitae).

Nivel social: Ambiguo, en tanto existen fuertes diferencias en el estrato en que se lo sitúe según los factores que se consideren (por ejemplo, vive en un departamento con piso de parquet, pero carece de televisor, equipo de sonido, juguera, lavarropas y movilización propia).

Notas:

Según fe de bautismo, Rodrigo Gabriel Juan Esteban.

Si se agrega que el nacimiento tuvo lugar en la Clínica Santa María (carta natal u horóscopo). Agrego esto porque en ciertos círculos se le asigna alguna importancia; por ejemplo, Ernesto Sábato, en su novela *Abaddón el exterminador*.

Lo de soltero es un problema.

El postulante vive solo.

(Lira, 2006: 22).

Luego, el texto continúa contando su paso por la Universidad Católica de Chile (psicología, filosofía y ciencias de la comunicación) y las diferentes internaciones psiquiátricas que lo terminan llevando a someterse a traumáticas sesiones de electroshock. Termina con un conteo de seis advertencias:

V. ADVERTENCIAS

- 1) El postulante no dispone de una personalidad agresiva.
- 2) El postulante, en general, no es todo el tiempo una persona dinámica.
- 3) El postulante no tiene televisión, ni teléfono, ni movilización propia.
- 4) Como se indicó, el postulante no tiene una facilidad sobresaliente para integrarse fluidamente a grupos de trabajo en equipo.
- 5) Aparte de algunos alumnos del Campus Macul, y una mayoría de escritores, el postulante tampoco mantiene un nivel digno de

consideración de relaciones sociales: *no* es una persona ‘bien relacionada’.

6) *El postulante, sin embargo, no es nada tonto.*
(Lira, 2006: 22)⁷.

Marcelo Rioseco señala que en el currículum se muestra “una suerte de radiografía poética, algo que surge a primera vista: una personal y literaria radiografía guiada por ese ventrilocuismo paródico que en Lira resulta de un carácter único” (2013: 113). La singular apropiación que hace Lira de un formato discursivo de naturaleza burocrática no deja de hablarnos de sus obsesiones: un sarcasmo total, una imagen del bufón (llevada en extremo hasta ser bufón de sí mismo) que no es más que una forma intelectual y compleja de desarmar un discurso. Adscripto a los rigores que impone una postulación de trabajo, Lira utiliza su información privada desencadenando la parodia autorreflexiva: “curioso mecanismo que mientras más rígido es, más la libertad le permite al hablante para autoparodiarse” (2013: 113). Pero esto es solo un nivel de lectura. Cuando sabemos que, para el momento en que escribe el currículum, Lira nunca había ganado un peso por cuenta propia y seguía siendo mantenido por sus padres en el departamento de la calle Grecia 907, el texto se vuelve aún más oscuro y desgarrador⁸.

III.

A fines de los años 90 Roberto Bolaño escribe un artículo titulado “Los perdidos”, que luego es incluido en su libro póstumo *Entre paréntesis* (2006). Allí señala que el pasaje del siglo XX al XXI en Latinoamérica tiene un nombre: “se me ocurre ahora que esta figura podría ser Rodrigo Lira” (2006: 46). Lo retrata como un poeta despierto en el horror:

A diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, no es un habitante involuntario de un sueño incomprensible, sino un habitante voluntario, alguien que tiene los ojos abiertos en medio de la pesadilla. (...) A veces uno está tentado a decir que fue el último poeta de Chile, uno de los últimos poetas de Latinoamérica (2006: 46).

⁷ El énfasis es nuestro.

⁸ Haberse mudado solo a ese departamento es un hecho significativo en la vida de Lira. Por un lado, representaba una ruptura con sus padres, pero también implicaba dedicarse de lleno al trabajo literario. “Grecia, 907, 1975” es uno de los poemas que no se incluyeron en el *Proyecto* pero sí en *Declaración jurada*, que fue editado en 2006 por la UDP. Un texto premonitorio y con claros trazos análogos al poema beat *Howl*, de Ginsberg, sobre todo en su inicio: “Derrepente/ no voy a aguantar más y emitiré un alarido/ un alarido largo de varias horas” (Lira, 2006: 28).

Andrés Morales en la *Antología poética de la generación de los Ochenta* sitúa a Rodrigo Lira como una de las figuras centrales de dicha generación y advierte inicialmente la dificultad nominativa⁹. Lira podría ser considerado, junto a figuras como Gonzalo Muñoz o Carlos Cociña, uno de los paladines de la poesía neovanguardista que “avanza en el territorio del experimentalismo y se funda en la reedición de los contenidos de las vanguardias tradicionales (...) bajo el formato de una postura rupturista donde también se encuentran contenidos testimoniales y contingentes” (Morales, 2010: 27). Sus textos parecen moverse dentro de una zona intersticial entre los propios avances experimentales de vanguardia y la tradición poética chilena, específicamente la antipoesía de Parra y la contrapoesía de Lihn.

Cuando nos referimos al aspecto experimental de los poemas de Lira, cabe destacar algunas de las relaciones con quien fue considerado el ápice de ese tipo de escritura, un contemporáneo suyo durante el contexto dictatorial chileno, el poeta Juan Luis Martínez. La principal diferencia con Lira es que Martínez articula su discurso más allá de lo puramente lingüístico, considerando notablemente, y en mayor medida, la objetualidad y materialidad del lenguaje. Mientras que Lira escribe poemas, los textos de Martínez se encuentran más desdibujados tanto en lo genérico como en la figura de autor que de ellos se desprende. Si en los ensayos poéticos de Lira el sujeto poético es más identificable, puesto en escena hasta la ridiculización, en los textos de Martínez existe una suerte de autoría tachada.

Prevalecen dos formas textuales en la escritura de Lira: una al nivel de sujeto y otra de la propia escritura. Partiendo del sujeto hay una permanente autorreferencia, como es el caso del poema “Topología del pobre topo”, donde a partir de un desdoblamiento de sí mismo, muestra su carácter más introspectivo: “Tienta el topo, intenta, trata, trata de-/ de pronto trónase al altanero” (Lira, 2013: 127). El solo hecho de mostrarse reflexivamente, como en un espejo poético, lo lleva a una mirada que estructuralmente podría pensarse como desde sí-para sí. Se vuelve exógeno en el propio ejercicio poético: “El topo es un pobre diablo/ de índole subterránea:/ si sube a la altura del suelo/ se apuna” (Lira, 2013: 129), es decir, se caracteriza a través de la negatividad, incluyendo morfológicamente sonidos semejantes.

Puede trazarse una correlación entre *La nueva novela* (1985), un trabajo de cancelación de la poesía tradicional, y los fanzines ilustrados que Lira repartía. Pero la obra de Martínez es aún más desterritorializada por cuanto construye, paradó-

⁹ Según Andrés Morales, dicha generación ha sido llamada indistintamente como “Generación de los ochenta, Generación de 1987, Generación N.N. o Generación de la Dictadura” (2010: 26).

ticamente, un libro-objeto donde integra el elemento gráfico y objetual como un elemento más del discurso lingüístico-literario¹⁰.

Lo cierto es que cuando nos acercamos a los poemas de Lira, como reconoce Milagros Abalos en el prólogo a la segunda edición del *Proyecto*, nos invade el hastío y la desestabilización en distintos niveles. Textos como “doQ.mentos del antayer Q.atro. gatos.s.” o “4 Tres cientos sesenta y cinco y un 366 de onces” resultan ya en su título agotadores, pareciera que “la tecla se quedaba pegada” como si se perdiera “en sus intensos e insistentes laberintos de mayúsculas, cursivas, paréntesis, comillas, notas, símbolos” (Abalos, 2013: 10). Todo en exceso.

La provocación a la forma tradicional del poema, juego vertiginoso y desequilibrado de su metodología, no solo se daba en el plano particular de la producción poética escrita. Implicaba también los riesgos de su puesta en escena: es así que un viernes de julio del 80 en un recital de la Escuela de Ingeniería de Chile organizado por la rama literaria ACU, Lira hizo una aparición inesperada, “escogiendo ese acto para inaugurar su historial de interrupciones públicas” (Careaga, 2017: 122). Mientras uno de los estudiantes y poetas estaba en el escenario leyendo, “subió un hombre disfrazado a la usanza de la China imperial” con un grupo de amigos que desplazaron violentamente todo a su paso: “Lira, usando un sombrero samurái que había sido de Violeta Parra, le quitó el micrófono y se lanzó al recitado del Epigrama Oliengtaleh” (Careaga, 2017: 122):

She pohtula que la acu puntula cula la enfelmedá
 la lokula, la neuloshi, la sholedá, el shufflimiengto
 y el dolol -ke a ehta al tula del paltido leshultan
 leshelah in chopol table, polke ni fu man do mali wana
 podlía lo uni vel shi talio de I kielta ek pelimental
 tlan ki li da y felishidá -de manela que tenel
 que integlashe lá pida mente a un tayel de cual quiel
 lama del alte o del quehachel al tihtico cultulal, o
 folmal uno kong loh komg pañeloh de culso o de luta
 (Lira, 2013: 111).

Solitario camino de estos poetas experimentales que se ubican junto a los trabajos de Huidobro del canto VII de *Altazor* y al De Rokha de *Los Gemidos*, ensayando sistemáticamente con las imposibilidades del lenguaje. “Rodrigo, si sigues por este camino vas a terminar como Pablo de Rokha”, le advirtió una vez Nicanor Parra

¹⁰ Otros puntos similares entre ambas obras —más allá de la experimentación con el lenguaje— son: la escasa publicación y circulación, la producción en un contexto de dictadura, la utilización de ilustraciones y collages en sus textos, el aspecto lúdico e interpe-lante, etc.

preconizando el peor de los futuros para el joven erudito. En 1989, Parra diría en una entrevista que tenía una “debilidad” por Rodrigo: “ha tenido la virtud de legitimar el método rokhiano”. El antipoeta veía en Rodrigo otro bufón en escena: Lira, al igual que él, “asumió la voz del comediante en medio de la tragedia general” (Careaga, 2017: 28).

Ahora bien, ¿es la escritura de Lira una literatura privada? Sabemos que está plagada de referencias a su vida y a su entorno, que es en parte una poesía testimonial, pero que no se agota allí. También sabemos que su obsesiva experimentación con el lenguaje y sus límites era un camino muy solitario en Chile, equiparable al trabajo de la *Oulipo* en Francia. En esta conjunción de elementos disímiles, su poética adquiere un carácter particular: cuando parece que el lenguaje es inagotable, surge paradójicamente la conciencia de su imposibilidad. Es una concepción desengañada, nacida del agotamiento y el hartazgo en el uso de la palabra, como podemos ver en el poema final del *Proyecto* “verano de 1979: comienzo de un nuevo block”:

En el límite del lenguaje
me canso.
Entonces, cualquier palabra
es un regreso, un más-acá
O tal vez
nada más que la cabriola,
La pirueta, el cohete o
El petardo: ruido
breve, todo
pasa.
¿Hay límites en el lenguaje?
O sólo falta qué decir: el
Sentido. ¿Y el sonido? ¿La ráfaga
De palabras, el estallido?
Ruido breve,
Todo pasa
(Lira, 2013: 152).

El “inasible equilibrio entre vómito y estilo que constituye para Lira la médula que articula un buen poema” (Abalos, 2013: 13), es plasmado aquí en “verano de 1979: comienzo de un nuevo block”, paradójicamente el último poema del *Proyecto*. En oposición al *horror vacui* que caracteriza los extensos y enrevesados textos de Lira, cargados de sentido hiperliterario, tenemos el poema final donde la palabra aparece como un “ruido breve”, “un regreso, un más-acá”, lo cual configura un contradictorio “comienzo de un nuevo block” que no hacía más que dinamitar su carrera (Lira, 2013: 152).

IV.

A la pregunta por las zonas en las cuales gravita su poesía podría responderse ante todo que su programa atenta contra la vanidad de las vacas sagradas, la solemnidad de la poesía “seria” que lo precede, en una continuidad de largo aliento de la empresa parriana. Escribe en un momento muy particular de la poesía chilena: Enrique Lihn publica *París, situación irregular* en 1977, el mismo año de aparición de *La nueva novela* de Juan Luis Martínez; dos años después Raúl Zurita hace público *Purgatorio* y Nicanor Parra, *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. En contraste con su producción escrita en la “relativa soledad de su departamento” (Merino, 2003: 6), sabemos que Lira está muy consciente de la densidad de la atmósfera poética del momento.

Hablamos de la *obsesión* de Lira por la intertextualidad, de su intención de generar una particular “guerra de palabritas versadas” (Lihn, 2013: 162) con la propia tradición poética de Chile y más precisamente con sus contemporáneos. Cuando escribe “78: panorama poético santiaguino”, entabla desde el inicio un polémico diálogo con Parra, utilizando el poema “La Montaña Rusa”, publicado en *Versos de salón*, como epígrafe: “Durante medio siglo/ la poesía fue/ El paraíso del tonto solemne/ Hasta que vine yo/ Y me instalé con mi montaña rusa. Suban, si les parece;/ Claro que yo no respondo si bajan/ Echando sangre por boca y narices”. Lira responde con negra ironía:

Y llegó
desde Chillán o
desde San Fabián de Alico
don Nicanor
y se instaló con su
montaña rusa; pero
hasta donde llegan
los datos del autor,
nadie ha sido atendido aún
por hemorragias nasales y/o
bucales en las postas o
policlínicos fiscales o
particulares por
haberse encaramado o
haberla intentado escalar
(Lira, 2013: 101).

La constante conversación con los poetas chilenos —guiños de un joven Lira, lector atento y receptivo de las producciones contemporáneas— es un territorio que funciona como una usina creadora de nuevos sentidos textuales: recurrencia

a la parodia, pero también insuficiencia y necesidad de quebrar los límites que la propia tradición impone. Otra montaña rusa, pero ya no la de Parra, una que cause “hemorragias nasales”.

Lira es un perfecto paródico. “En él, el humor negro de los surrealistas y del propio Parra, también es sometido a una exageración que lo emparenta con las manifestaciones más crudas de lo grotesco” (Vera, 1999: 14-15). Es de los pocos poetas que ha hecho de su obra una instancia de diálogo, como una crónica en detalle de los avatares literarios y de sus oscuras relaciones interpersonales. En un texto inédito, que meses antes de su muerte Lira consideró parte de un libro que se llamaría *Marginalia*, se registran lecturas de Parra (a quien cita en varios poemas) y se desarrolla el ataque paródico y antipoético contra el canon (Careaga, 2017: 88). En un primer momento irreverente habla de “culiarse a Marcel Proust y Cía.”, para asestar luego el golpe infalible contra Gabriela Mistral:

¡Oh, tú, premio novel, siete en castellano y en tu
Delantal de maestra, friso en el cerro de Santa Lucía,
Lucila, pasa dulz’acida, palta o pasta de higos del
Norte chico o higo seco (torda de, con nueces) (con
harina tostada) de qué modos y cuántos permaneces!

Tú, atado de huesos, que ibas a ser Reina cuando chica,
ciudadana del Reyno de Chile, anormal y rara
normalista, soñadora cantante y soneteante
¿Cuántas vueltas te has dado en el aire (una)
o en tu tumba (dos)?
(Lira, 2017: 89).

Rodrigo Lira se arroja con su “Fablante lírico (esa enciclopedia que precisa precisar todo) a establecer un diálogo poético entre risas, activado por el sistema de lecturas —lleno de coordenadas— del crítico literario-político-social que siempre fue” (Abalos, 2013: 11). De esto se trataba el carácter siempre incómodo, inesperado, que utilizaba como *modus operandi*, no solo en su producción escrita sino también a la hora de relacionarse socialmente. Recuerda Lihn que Lira era

alguien que ponía a prueba la capacidad para desestabilizar los códigos de comportamiento en la relación interpersonal. (...) Rodrigo no era de trato fácil, por lo tanto, retrasé el momento de entrar en contacto personal hasta con su nombre, que me costó memorizar. En 1979 incliné la balanza a su favor como miembro del jurado de un concurso: le dimos el primer premio por el texto que aquí se titula “4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de onces”. Se publicó en el nº 6 de la revista *La Bicicleta*, revista que organizó el

concurso, con una especie de fundamentación de nuestro criterio, que me pidieron. Esa simple nota no escapó, luego, a la lupa y el escalpelo, a la manía analítica del poeta, quien tuvo ocasión de comunicarme que mi punto de vista era correcto siempre y cuando se lo pusiera de cabeza (Lihn, 2013: 155-156).

Si volvemos a sus textos, nos damos cuenta de que estas obsesiones se trasladan a sus lecturas con escalpelo. Lira realiza un trabajo sobre la paráfrasis mediante la cual desmitifica la seriedad a la que la poesía tradicional chilena apelaba. Dos casos nítidos pueden leerse en los poemas “Ars Poétique” y “Ars Poétique, deux”, en los que parafrasea respectivamente, un texto de Huidobro y otro de Lihn.

Huidobro en su “Arte Poética” decía: “Que el verso sea como una llave/ Que abra mil puertas/ Una hoja cae; algo pasa volando;/ Cuanto miren los ojos creado sea/ Y el alma del oyente quede temblando” (Huidobro, 2011: 13). Lira parafrasea en su “Ars Poétique”: “Que el verso sea como una ganzúa / Para entrar a robar en la noche / al diccionario a la luz / De una linterna” (Lira, 2013: 26). La apropiación de Lira hace del poema un objeto metaliterario, transitivo: nos remite de un texto a otro para desarticularlo, haciendo que no podamos volver a leerlo de la misma manera.

Estos gestos irreverentes se repiten contra la poesía de Enrique Lihn, específicamente frente al poema “Porque escribí”: “Porque escribí no estuve en la casa del verdugo/ ni me dejé llevar por el amor a Dios (...) Pero escribí y muero por mi cuenta/ porque escribí porque escribí estoy vivo” (Lihn, 2018: 157). Lira, elevando la recursividad obsesiva a categoría estética (poemas que hablan de poemas, poemas que no hablan más que de sí mismos), escribe “Ars Poétique, Deux”: “porque escribo estoy así Por / Que escribí porque escribí `es / Toy vivo´, / la poesía / Terminó con / migo” (Lira, 2013: 27). Si seguimos lo que menciona Cristóbal Joannon sobre la recursividad como el deseo que tiene un texto de volverse lo más transparente posible para sí mismo, Rodrigo Lira “pulíó tanto el vidrio que lo terminó rayando” (2003: 68-69).

Utilizó la performance para producir su poética de la parodia, que solía aludir a personalidades de la literatura y la crítica chilena. A pesar de la imposibilidad de reproducir sus actos histriónicos en el papel, es posible identificar en sus poemas el escepticismo ante el discurso literario. Son textos a partir de otros textos. El juego metaliterario se hace explícito; y los textos parodiados, canónicos. Pero, al igual que la antipoesía, en este juego “anula [los textos parodiados] en la justa medida en que los utiliza con premeditación” (Riosco, 2007: 104).

Otro de los preferidos de Lira fue su antagonista generacional, Raúl Zurita. Sencillemente nunca creyó su discurso tan telúrico, tan lleno de gravedad: vimos que

Lira se encuentra en las antípodas. Lo cierto es que hubo una rápida canonización de Zurita en Chile después de la publicación de *Purgatorio* (1979) y los elogios que había recibido del crítico Ignacio Valente. Esto fue llevando a Zurita a un creciente alejamiento de la cultura *underground* y a un respectivo acercamiento a los centros de poder, lo que lo volvió flanco de innumerables críticas. Desde un sector desconfiado y marginal, Lira (que ya le había dedicado una carta abierta) reincidió en tratar la figura del autor, esta vez escribiendo “el superpoeta zurita”:

el superpoeta zurita se pasea
como un cristo bizantino por las calles de santiago
con el habla (mordiéndose la lengua)
casi perdida
erguido
el superpoeta es objeto, o tal vez víctima,
por dos veces
de sendos artículos en la dominical columna
del padre Valente, crítico literario
del diario el mercurio, periódico serio observe las aliteraciones que
giran
en torno a la r
no sólo es poeta, el superpoeta zurita
además, lo parece
se alucina se ilumina le observa el aura a la geografía de la faja
utopifica , como quien dice/ de alguna manera/
el superpoeta zurita
Se yergue a mayor altura que el cristo
de elqui de parra, el superpoeta zurita surita
(Lira, 2013: 140).

Lira escribió páginas y páginas con los procedimientos propios del habla, de la coloquialidad, que remiten a un pensamiento poético y vital intensamente desesperanzado, “siendo la desesperanza el reverso sensible del escepticismo puro y duro, de una inteligencia desbordaba. La parte sin colores de la experiencia” (Abalos, 2013: 11).

V.

No estoy seguro de que la agitación, el desorden, la desinhibición, presentes en los textos de Lira se deban a la “esquizofrenia hebefrénica” que le diagnosticaron en diciembre de 1971 en la Clínica Psiquiátrica Universitaria. Los comportamientos de Lira remiten a un momento particular de la cultura y la poesía chilena, que, en su caso, se juegan sobre el “mandato parriano”, iconoclasta y popular, que se

pregunta radicalmente por el estado de cosas estableciendo un diálogo erizado y aciago con su tiempo.

Pero, ¿dónde se encuentra la originalidad de Lira en ese inmenso corolario de influencias que significó la obra de Parra y Lihn para los poetas de la dictadura? A mi entender: en el exhibicionismo frecuente de su identidad, tanto poética como biográfica. Por un lado, las relaciones humanas que se pueden extraer de sus poemas nos dan la pauta para armar una nueva forma de diálogo en la que los poemas aparecen como estructuras comunicativas, y se persiste en generar una zona de coloquialidad que nos presenta un panorama, siempre subjetivo e inacabado, de la poesía chilena de esos años. Además, en ese exhibicionismo que anteriormente caracterizamos con la estructura de sí-para sí, los textos de Lira aparecen “contaminados” de sujeto, pero no de cualquier sujeto sino de uno en crisis.

Lo que ocurre es que Lira comprende que solo llevando al sujeto al límite se puede pasar a un tipo de práctica que se proyecte hacia lo colectivo. No se trata, entonces, de borrar el sujeto del discurso, de enmascararlo detrás de una pseudo-objetividad. Se trata, más bien, de disolverlo por saturación y, en esa apuesta, potenciar políticamente la subjetividad. Esta focalización en el sujeto que no solo parece reiterarse en sus textos, sino también en las diversas prácticas en las que Lira incursionó. Esto puede precisarse aún más: se trata, en todos los casos, de la construcción de una escena en la que un sujeto es sometido o se somete voluntariamente, a examen o autoexamen, y da cuenta de sí ante sí mismo o antes otro(s)¹¹.

Estas anotaciones, a la manera del analista en su libreta, fueron apareciendo en la medida en que los textos de Lira cristalizaban sus *obsesiones*, que son solo divisibles en el plano teórico (la intertextualidad con la tradición poética chilena, la experimentación con el lenguaje y el tratamiento de la figura el poeta), pero se encuentran articuladas en un estilo poético plagado de subentendidos, muchas veces incodificable.

¿Qué vuelve a Lira un *obseso*? Probablemente su insistencia hasta el hartazgo en la potencialidad del lenguaje, en la recuperación de sus desechos y su retórica, pero también en sus acciones de figuración pública¹², en su insistencia por moverse

¹¹ Para un análisis minucioso de lo que se pone en juego en este tipo de escenas, en las que un sujeto “da cuenta de sí” ante otro(s), o ante “sí mismo como otro” (según una expresión de Paul Ricoeur, 1996), desde una perspectiva que sigue, si bien críticamente, los desarrollos del Nietzsche de *La genealogía de la moral* (Nietzsche, 1971) y del último Foucault (Foucault, 1986; 2001), cfr. Judith Butler (2009).

¹² Entre sus apariciones públicas podemos mencionar: la vez que irrumpió ruidosamente con un grupo de amigos en el Encuentro Elementos para la Interpretación Histórica de

en los ámbitos de la cultura chilena de una manera agonal, interpelante, siempre a punto de explotar¹³.

El 26 de diciembre de 1981 —en su cumpleaños número 32—, su hermano Ignacio concurrió al departamento de la calle Grecia 907. Lo encontró sin vida: heridas punzantes en el cuello, en el rostro y en los brazos, que al parecer causaron su deceso por anemia aguda. Había dejado una extensa carta a sus padres y también una serie de “textos”:

Con respecto a mis textos y manuscritos, no sé si se podrá hacer algo. Durante mucho tiempo les tuve mucho cariño y les atribuí importancia. Ahora las cosas han cambiado, pero de todas maneras sentiría que se destruyeran así no más (Lira, 1984: 23).

Villiers de L’Isle-Adam decía que siempre había preferido el poema obrado al poema escrito. Es curioso, al otro día del hallazgo del cuerpo de Rodrigo Lira, el diario *La Tercera* de Chile publicaba una pequeña nota con el siguiente encabezado: UN POETA Y UN OBRERO SE QUITARON LA VIDA.

Bibliografía

Fuentes

Lira, Rodrigo (1984), *Proyecto de obras completas*, Santiago de Chile, Universidad de Valparaíso.

---- (2006), *Declaración jurada*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.

Chile 1920-1970, donde hizo entrega de un documento/collage a los presentes (entre ellos Nicanor Parra); su aparición en el registro filmado que estaba llevando adelante Mario Vargas Llosa sobre la situación cultural y política en dictadura en Chile: al lado del entrevistado Álvaro Godoy —que pertenecía a la redacción de *La Bicicleta*— aparecía su amigo Rodrigo Lira; el video realizado por Gacitúa de la lectura del “Poema —u Oratorio— Fluvial y Reaccionario” en la silla de mimbre de la casa de Lihn antes de su viaje a Estados Unidos; y quizás su aparición más conocida, en “¿Cuánto vale el show?”, programa televisivo chileno que, a partir de la presentación que brindaban los participantes, tasaba el valor del espectáculo. En aquella emisión Lira recitó un fragmento de *Otelo* de memoria por el cual recibió la magra suma de dos mil pesos.

¹³ Hay una conocida anécdota según la que, poco tiempo antes de su suicidio, habría escrito una serie de cartas para enviar a “las hijas de los poetas” (Parra, Lihn, Donoso, Edward), en su mayoría adolescentes menores, en las que les proponía casamiento.

----- (2013), *Proyecto de obras completas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.

Bibliografía referida

Abalos, Nora (2013), "Prólogo", en *Proyecto de obras completas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 9-13.

Bolaño, Roberto (2006), *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama.

Butler, Judith (2009), *Dar cuenta de sí mismo*, Buenos Aires, Amorrortu.

Careaga, Roberto (2017), *La poesía terminó conmigo. Vida de Rodrigo Lira*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.

Huidobro, Vicente (2011), *El espejo de agua y Ecuatorial*, Bogotá, Pequeño Dios Editores.

Joannon, Cristóbal (2003), "Un poeta hiperliterario, cómico y apaciguado", *Revista universitaria / Pontificia Universidad Católica de Chile*, n° 82, pp. 68-69.

Lihn, Enrique (2013), "Prólogo a la primera edición", en *Proyecto de obras completas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 155-171.

----- (2018), *Poesía reunida*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.

Merino, Roberto (2003), *Vértigo de la cantinela musitada [artículo] Roberto Merino*, Archivo de referencias críticas chilenas, Biblioteca Nacional Digital, pp. 6-7, [disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-248681.html>].

Morales, Andrés (2010), *Antología poética de la generación del ochenta*, Santiago de Chile, Mago Editores.

Rioseco, Marcelo (2007), "'La escrituración exasperada' de Rodrigo Lira", *HISPAMÉRICA*, n° 108, pp. 101-108, [disponible en https://www.academia.edu/5377216/_La_escritura_exasperada_de_Rodrigo_Lira].

----- (2013), *Maquinarias Deconstructivas. Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, [disponible en https://www.academia.edu/5379009/Maquinarias_Decons].

tructivas._Poes%C3%ADa_y_juego_en_Juan_Luis_Mart%C3%ADnez_Diego_Maqueira_y_Rodrigo_Lira_Cuarto_Propio_2013_].

Vera, Alonso (1999), "Rodrigo Lira o el cansancio del lenguaje", *Entrevista*, n° 64, [disponible en <http://www.letras.mysite.com/lira0210.htm>].