



ESCUELA DE EDUCACIÓN EN
HUMANIDADES Y CIENCIAS
Pedagogía en Castellano

ESCUELA DE EDUCACIÓN EN CASTELLANO

EL MAPA POÉTICO DE RODRIGO LIRA

**SEMINARIO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE
PROFESOR DE EDUCACIÓN MEDIA EN CASTELLANO**

ESTUDIANTES: MARIBEL CORREA BARRAZA

MARÍA RAQUEL DURÁN SALGADO

SEBASTIÁN FUENTES FEBRÉ

DIEGO LEÓN FUENTEALBA

CATALINA MALDONADO MARDONES

B. NICOLÁS TORRES MOLINA

PROFESOR GUÍA: DOCTOR JORGE RICARDO FERRADA ALARCÓN

ENERO, 2016

Índice

Resumen	8
Primera parte	9
Capítulo I	10
1.0. Introducción	10
1.1. Antecedentes y fundamentación	10
1.2. Objeto de estudio y problema a investigar	18
1.3. Delimitación y caracterización del corpus	19
1.4. Relevancia de la investigación	21
1.4.1. Ámbito de estudios literarios	21
1.4.2. Ámbito pedagógico	21
1.5. Hipótesis	23
1.6. Objetivos de Seminario	23
1.6.1. Objetivo general	23
1.6.2. Objetivos específicos	23
Capítulo II	24
2.0. Marco Teórico	24
2.1. Marco teórico general: rizoma	24
2.1.1. Principios seleccionados	26
2.2. Marco teórico conceptual	29
2.2.1. Espacio poético	29
2.2.2. Ironía	32
2.2.3. Parodia	34
2.2.4. Intertextualidad	36
2.2.5. Juego Fonético	38
2.2.6. Uso del lenguaje cotidiano	40
2.2.7. La gráfica del poema	41
Capítulo III	43
3.0. Metodología	43
3.1. Investigación propuesta	46
3.2. Operacionalización metodológica	47

Segunda parte	49
Capítulo IV	50
4.0. Análisis de las obras	50
4.1. Documentos del Antayer Q.atro gatos	52
4.1.1. Análisis de Documentos del Antayer Q.atro gatos	68
4.2. '78: panorama poético santiaguino	79
4.2.1. Análisis de '78: Panorama poético santiaguino	88
4.3. Ars poétique	92
4.3.1 Análisis de Ars poétique	98
4.4. Ars poétique, deux	96
4.4.1. Análisis de Ars poétique, deux	97
4.5. Chirigotera	101
4.5.1 Análisis de Chirigotera	103
4.6. Sermón de los hombrecitos magenta	109
4.6.1 Análisis de Sermón de los hombrecitos magenta	108
5.0. Análisis por región	111
5.1. Mundo popular urbano	112
5.2. La poesía	115
5.3. Panorama generacional de los poetas	116
5.4. El sistema económico y socio cultural dominante	117
5.5. El poeta	119
5.6. Desafío al lector	120
Capítulo VI	123
6.0. Conclusiones	123
Tercera parte	129
Capítulo VII	130
7.0. Propuesta pedagógica	130
7.0.1. Introducción	130
7.0.2. Determinación y justificación de la unidad temática	133
7.1. Planificación de la unidad	136
7.2. Módulo del estudiante	154
7.3. Módulo del profesor	200

Capítulo VIII	210
8.0. Bibliografía	210
8.1. General	210
8.1.1. Libros	210
8.2. Documentos	212
8.2.1. Artículos	212
8.2.2. Textos periodísticos en línea	214
8.2.3. Tesis	214
8.2.4. Diccionarios	215

Agradecimientos

Agradezco primeramente a Dios, quien es mi sustento, fortaleza y me ha dado la sabiduría, entendimiento y fe para superar cada una de las pruebas que se han puesto en mi camino. También quiero agradecerle a mi padre que ha sido mi ejemplo de constancia, sacrificio y quien de manera absoluta siempre me ha manifestado su apoyo y amor. A mi madre quiero agradecer por su cariño, cuidados y por la paciencia infinita que me ha manifestado de manera incondicional. Agradezco además a mi hermana y cuñado quienes con su contención, apoyo y cariño se volvieron fundamentales durante el último periodo. A mi familia y amigos les agradezco por su paciencia, su apoyo y por darme palabras de aliento cuando más lo necesité, en especial a Valentina Grez, quien me manifestó su amistad y hermandad en todo momento. También quiero agradecer de manera especial a una persona que me acompañó en gran parte de este proceso, quien me contuvo, enseñó, alegró y manifestó su amor, amistad y confianza de manera completa en el tiempo que compartimos. Agradezco a mi grupo de tesis, por su compromiso, compañerismo y responsabilidad durante este proceso, confío en que cada uno logrará ser un excelente profesional, porque no solo enseñarán desde lo que saben, sino que también desde lo que son. Finalmente agradezco a todos aquellos que fueron partícipes de este proceso de mi formación.

Maribel Correa

Quiero agradecer a las personas que me enseñaron a ser quien soy, a mi familia por su constante preocupación y cariño, en especial, a mi madre por todo el esfuerzo, amor, preocupación y apoyo incondicional en cada momento de mi vida, así como también, a mi padre, que si bien no cuento con él físicamente, sé que siempre he estado bajo su amparo y ha sido quién me ha dado la fuerza necesaria para no decaer.

De esta misma forma, quiero agradecer a quien ha estado acompañándome en este largo trayecto, a ti Miguel, por creer en mí y demostrarme que era capaz de culminar esta etapa.

Finalmente, a mi queridísimo grupo de tesis, por su amistad incondicional y por dar lo mejor de sí en la elaboración de este Seminario.

María Raquel Durán Salgado

Quisiera agradecer a todos aquellos que me han ayudado en este camino, que a ratos parecía tan largo, pero que terminó siendo solo un momento. En especial, quisiera dedicarle este trabajo y estos cinco años de estudio a toda mi familia y amigos, particularmente a mis hermanos Rodrigo y Germaín, a mi abuela Nylda (Güitala) y en especial a mis padres Germaín Fuentes y Pamela Febré, gracias a ustedes soy todo lo que soy. De esta misma forma quiero agradecer a mi novia Nicole (Ratona) Velásquez por la paciencia y apoyo en todo momento, muchas veces fuiste un claro de luz en mi oscuridad. Por otro lado, quisiera destacar el trabajo de todos mis compañeros de Tesis (Mono, Mari, Maribel, Cata y Nico) quienes dieron lo mejor de sí, en la confección de nuestro pasaporte al futuro. Por último, no quiero olvidar a Ramón, mi gato, quien me acompañó incondicionalmente en las largas noches de estudio.

Sebastián Fuentes

Antes de comenzar a agradecer, quiero hacer mención a esas personas que ya no me acompañan de manera física en este mundo y que desde arriba me dieron el empujón necesario para poder terminar esta larga travesía. Quiero agradecer a mi madre María Eugenia y a mi padre Andrés, por los constantes desafíos y por exigirme siempre más, además de ser ustedes dos el motivo por el cual escogí ser profesor. Agradecer a mi hermano mayor Jorge, quien fue un apoyo en todo momento junto a su familia. También quiero agradecer a mi hermano de vida Jorge Torres, por contenerme cuando no tenía fuerza y ayudarme cuando lo necesité. Agradecer a esas mujeres que me acompañaron en algún momento y hoy no lo hacen. Agradecer a los profesores que creyeron en mí, en especial a profesora Marisa Guzmán Munita, quien vio en mí un potencial que desconocía. Agradecer a los alumnos y apoderados del primero medio D del Instituto Nacional, por todo el cariño entregado y por la confianza depositada en mi persona para la formación de sus hijos. Finalmente quiero agradecer a mi grupo de tesis, primero por confiar en mí para formar parte de este proceso, segundo por llamarme la atención cuando estuve débil y tercero por esas eternas horas de trabajo donde a veces el cansancio parecía ganar, pero el trabajo en equipo triunfó y hoy podemos recoger nuestro producto.

Diego León Fuentealba

[Inserte agradecimientos aquí] [inserte palabras emotivas e ideas profundas] [gracias Mariana, Luis y Gerson] [inserte emoción] [expresé una sonrisa con palabras...si es que puede]

Gracias maestro Ferrada, gracias totales.

Catalina de la Luz Maldonado Mardones

Primero quiero agradecer a mi “representonto”; mi padre, por enseñarme que las manos partidas son símbolo de esfuerzo, por no dejarme caer nunca y apoyarme en todo. A mi madre por su preocupación diaria e incondicional afecto (si mamá, falte a clases varias veces en este periodo). A mis hermanas, que preguntándome todos los días como me fue sacaban una sonrisa de mi rostro. Gracias a ti también por estar en la mayor parte de este camino, que si bien terminó de otra manera, el viaje fue hermoso. Gracias a mi excelentísimo grupo de tesis, que más que compañeros fuimos un pequeño cardumen, por el esfuerzo y la constancia, y también por apoyarme cuando estuve en malos momentos, tanto personales como académicos. Gracias A.P. por los retos, por instarme a que la flojera no me la ganara y hablar tanta imbecilidad junta para hacerme reír y no decaer. Y por último, gracias a mis vecinos del frente, que con su música a todo volumen lograron mantenerme despierto en largas noches de estudio.

Nicolás Torres

Resumen

El presente Seminario aborda el espacio poético del escritor chileno Rodrigo Lira Canguilhem, en una selección de textos perteneciente a la obra *Proyecto de obras completas* (2003). Los poemas que se analizarán son “Ars poétique”; “Ars poétique, deux”; “Documentos del anteayer Q.atro gatos”; “Sermón de los hombrecitos magenta”; “78 panorama poético o “los jóvenes tienen la palabra”” y “Chirigotera: manera de liquidar dos pájaros – iluminar el “apagón cultural” y disminuir la tasa de cesantía – con una sola ráfaga”.

La investigación se estructura sobre la base del estudio y análisis de las estrategias utilizadas por Lira, configurándose estas en su sello estilístico presente en las construcciones textuales de su espacio poético.

La tesis que se defiende, plantea que la poesía de Rodrigo Lira se construye de manera rizomática, dando forma al carácter particular de espacio poético del autor, quien se expresa a través de distintos rasgos escriturales como la ironía, parodia, intertextualidad, la utilización de una distribución gráfica no tradicional y el uso del lenguaje popular, todos elementos que forman parte de la literatura chilena neovanguardista.

El método a utilizar se basa en la teoría del rizoma, tratada por Gilles Deleuze y Felix Guattari en la obra *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*; en específico, el primer y segundo principio, identificados como de conexión y heterogeneidad, respectivamente.

La investigación persigue proponer los lineamientos del espacio poético liriano, que no pretende ser estática e impositiva, sino propositiva, ya que se nutre de infinitos vínculos y ópticas actualizables en el tiempo.

Primera parte

Capítulo I

1.0. Introducción

1.1. Antecedentes y fundamentación

El presente Seminario de investigación se enfoca en el estudio de una selección de poemas escritos por Rodrigo Lira, poeta valorado por su estilo inquietante y paródico, dueño de una expresión que le permitió experimentar con el lenguaje (Solís, 1995), configurándose como un metapoeta, alejado de las formas tradicionales de escritura.

El (meta) poeta no editó volúmenes completos con sus textos, sino que su producción fue realizada en fotocopias, escritos a máquina, panfletos o poemas-objeto (Polanco, 2004). Bianchi explica la proliferación de los soportes escriturales referidos:

La masificación de la fotocopia, por ejemplo, abarata costos y permite que circulen escasos ejemplares inéditos que no necesitan cumplir todos los requisitos del volumen editado en una imprenta y con un sello editorial clásico, lo que en su momento, permitió escabullir la censura (1990: 53).

Es necesario recordar que Lira vivió en el período de dictadura chilena, en donde la industria editorial sufrió un gran cambio dada la censura en posibles publicaciones. Por lo mismo, se trabajó con textos ya conocidos, sin arriesgarse a entregar espacio a nuevos autores, incluso, se privilegió la narrativa por sobre la poesía, al ser la primera más rentable (Bianchi, 1990).

Luego de su muerte, Enrique Lihn, Eduardo Llanos y Alejandro Pérez, realizaron el trabajo de recopilación y rescate de la obra liriana, obteniendo un libro titulado *Proyecto de obras completas* en 1984, reeditado por editorial Universitaria el año 2003.

Respecto a sus estrategias de escritura, Teresa Calderón indica que “en su caso, la ironía se manifiesta en aquel lanzarse en picada contra toda poesía o escritura con rasgos de poética” (en Polanco, 2004:29), parodiando y creando sarcasmos referidos al proyecto de Vicente Huidobro, las ideas de Enrique Lihn y la obra de Raúl Zurita.

Mario Contreras, en su columna del diario Austral de Valdivia, indica que [la poesía de Lira es] “absolutamente cotidiana. Absolutamente, por lo tanto, transitoria. Sin embargo, en estos

tiempos, hasta lo transitorio, cuando se escribe con la sangre, resulta mejor que las rebuscadas musiquillas que algunos intentan aún hacer tragarnos” (Contreras, 1985:2). Contreras da cuenta de una valorización incipiente del poeta en su propio tiempo, rescatando el estilo y ruptura con el pasado poético.

Para comprender la importancia y riqueza de la propuesta liriana, es necesario un breve recuento de la poesía chilena y los principales prosistas. Para lo anterior, se presenta un resumen general de las generaciones literarias cercanas a la que perteneció Rodrigo Lira. No obstante, antes de indicar las generaciones, es importante enunciar los pilares de la poesía nacional, algunos de los cuales se transforman en referentes citados de Lira.

En 1945, Gabriela Mistral (1889-1957) se transforma en la primera chilena en obtener el Premio Nobel de Literatura. Vicente Huidobro (1893-1948) resalta por su estética creacionista, posteriormente, Pablo de Rokha (1894-1968) se impone con sus polémicos textos de carácter contestatario. En 1971, Pablo Neruda (1904-1973) es laureado con el Nobel que, junto a los tres poetas nombrados anteriormente, generan un fortalecimiento de la poesía chilena en términos de valoración internacional. En el último tiempo, el escritor Gonzalo Rojas, ha obtenido los premios Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (1992), Nacional de Literatura de Chile (1992) y Cervantes (2003), erigiéndose como uno de los nuevos bastiones de la literatura nacional.

Las generaciones cercanas a Rodrigo Lira, se logran visualizar a través del trabajo de Soledad Bianchi, en su texto *Poesía Chilena* (1990). La autora precisa que, pese a que utiliza un criterio generacional, considera que debe comprenderse como una clasificación dúctil, que no encasille a los escritores y escritoras y que tenga como objetivo “ordenar el amplio panorama de la historia literaria [...]” (1990: 39).

Según la autora, en la generación del 50, se encuentran Miguel Arteche (1926), David Rosenmann Taub (1927), Alberto Rubio (1928), Enrique Lihn (1929), Efraín Barquero (1931), Pedro Lastra (1931), Armando Uribe (1933), Hernán Valdés (1934), Luis Bocaz (1934), Jorge Teillier (1935).

Como generación del 60, se puede considerar en poesía a Óscar Hahn (1938), Omar Lara (1942), Jaime Quezada (1942), Waldo Rojas (1944), Naín Nómez (1944), Gonzalo Millán

(1947), Hernán Castellano Girón (1937), Floridor Pérez (1937), Hernán Lavín Cerda (1939), Federico Schopf (1940), Enrique Valdés (1942), Manuel Silva Acevedo (1942). Entre los que cultivaron la prosa están Poli Délano (1936), Mauricio Wácquez (1939), Antonio Skármeta (1940), Ariel Dorfman (1943), entre otros.

Los 70 tienen a los poetas Claudio Bertoni (1946), Javier Campos (1947), Gustavo Mujica (1948), Miguel Vicuña (1948), Cecilia Vicuña (1948), Rodrigo Lira (1949) [también considerado como poeta de los 80], Carlos Cociña (1950), Carlos Alberto Trujillo (1950), Raúl Zurita (1951), Leonora Vicuña (1952), Mauricio Redolés (1953), Roberto Bolaño (1953), Antonio Gil (1954), Erick Polhammer (1954), Jorge Montealegre (1954), Armando Rubio (1955), Bruno Montané (1957), José María Memet (1957), Antonio Arévalo (1958), Mauricio Electorat (1960), Cristián Warnken (1961), Bárbara Délano (1961).

Si bien es útil la perspectiva generacional siempre puede ser discutible, ya que se cataloga como generación a un ciclo de escritores nacidos en un mismo año (o adyacentes). Tal como ha sucedido con la generación del ochenta, que siguiendo el esquema de Cedomil Goic, es una generación que reúne a los poetas nacidos entre 1950 y 1964. Sin embargo, existen diversas antologías que incluyen a autores que no han nacido durante estos años, por ejemplo, Juan Luis Martínez nacido en 1942, Carmen Berenguer nacida en 1946 y Rodrigo Lira quien nace en 1949, pero puede considerarse dentro de este grupo generacional, dado que se encuentra a un año de sus colegas y, además, su obra fue difundida precisamente en la década de los ochenta. En estos casos, se evidencia el dilema entre la fecha de publicación de las obras y las fechas de nacimiento de los autores.

En relación a este problema generacional, Morales (2010) señala lo siguiente:

Este asunto puede conducir inmediatamente a dos métodos para apreciar la cohesión y producción de este grupo. El primero tendría relación con las fechas de nacimiento y el segundo con las obras de un período. Si se aplica el segundo criterio es muy probable que tengan que incluirse a autores de muy dispares procedencias (de otras generaciones) y obras de corte menor o fuera de las características de la promoción. Si, por el contrario, se utiliza el primer método, será más fácil delimitar el *corpus* de poetas que es posible identificar entre los del '87. (2010:7)

Esta generación, de la cual fue parte Lira, comienza a desarrollarse en el año 1973, -cabe destacar que este grupo de poetas ha tenido diversos nombres (Generación N.N, post golpe, del 73, marginal, entre otras) y se debe a la fuerte contingencia política de esos años- bajo el contexto de actividades literarias marginales al sistema, organizadas por agrupaciones como la ACU (Agrupación Cultural Universitaria), SECh (Sociedad de Escritores de Chile), UEJ (Unión de Escritores Jóvenes), y cabe agregar el Instituto de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile.

La razón por la que algunas universidades (en especial la Universidad de Chile) comienzan a adentrarse en el campo de la cultura y las artes, se debe a que hasta el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973), no existe un Ministerio que se especialice en estos ámbitos, sino más bien emergen facultades que funcionan como centros de estudio dedicados a la actividad cultural. En relación a este punto, Bianchi (1995) citando a Catalán, Guilisasti y Munizaga (1987), expone:

[...] dentro del contexto de las transformaciones que ocurren en el país [desde 1920], el campo de la alta cultura será beneficiado directamente por la actividad estatal, al menos en dos sentidos fundamentales: primero, en orden a desarrollar la organicidad de su producción interior de las universidades; y segundo, en orden a proyectar esa producción sobre el conjunto de la sociedad a través de las llamadas políticas de extensión implementadas por esas mismas universidades. (Bianchi, 1995:238)

Bajo este contexto, comienzan a desarrollarse en la década de los sesenta diversas agrupaciones de poetas que se encontraban realizando, precisamente, sus estudios superiores en instituciones universitarias que los apoyan en este sentido y le otorgan un alero.

Estos poetas forman parte de la conocida promoción de los sesenta y se agrupan en una serie de colectivos, entre los que se distinguen: *Trilce*, grupo que fue creado en la Universidad Austral por Omar Lara, Juan Irarrázabal y Carlos Muñoz en 1964. El nombre de este colectivo se debe a la obra del poeta peruano César Vallejo. *Arúspice*, formado en la Universidad de Concepción y fue dirigido por Jaime Quezada y Silverio Muñoz en 1965. En este mismo año, un grupo de arquitectos y artistas de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Universidad Católica de Valparaíso, plantean la idea de una visión poética de América. Siguiendo esta

perspectiva, Alberto Cruz, Godofredo Iommi y Fabio Cruz, junto a otros siete artistas e intelectuales europeos, emprendieron una travesía por el continente, con el fin de buscar un sentido o destino para esta tierra. Este viaje dejó una serie de documentos y reflexiones, los cuales fueron editados y dieron a lugar en 1967, al primer poema de Amereida, texto que se convirtió en el más reconocido al exterior de la Escuela. El título de esta obra se debe a la unión de los términos *América* y *Eneida*, epopeya latina escrita por Virgilio en el siglo I a. C.

Por otro lado, en 1967 se gesta el grupo *Tribu No*, el cual lo componían seis estudiantes de distintas carreras de la Universidad de Chile: Marcelo Charlín (Arquitectura), Coca Roccatagliata (Arte), Francisco Rivera (Ingeniería), Claudio Bertoni, Sonia Jara (Inglés) y, por último, Cecilia Vicuña (Pedagogía en Artes plásticas). El término *tribu* nace por los fuertes lazos que compartían los integrantes del grupo y, el vocablo *no*, hace referencia al rechazo rotundo que sentían ante las prohibiciones y negativas que imperaban en la sociedad de la época.

Finalmente, *Tebaida*, que fue el único grupo literario que existió en el norte del país, específicamente en Arica, y su fundadora fue Alicia Galaz en 1968. Estas agrupaciones se reunían y efectuaban encuentros nacionales e intergeneracionales de poetas y realizaban publicaciones bajo el respaldo de las respectivas universidades.

Jaime Quezada (1973), menciona lo siguiente en relación a la formación de estos grupos universitarios:

Singulariza a la poesía chilena nueva el girar alrededor de grupos, esencialmente a niveles universitarios. Esto no quiere decir que se trata de una poesía universitaria. Más bien ha sido la Universidad chilena que la estimula y ofrece posibilidades de difusión y labor creadora. (1973:8).

Los grupos literarios universitarios continúan en la década de los ochenta, compartiendo el contorno generacional de los sesenta, pero con la aparición de nuevas voces, se retoman elementos que fueron olvidados de la tradición poética chilena, para formar así una poesía en un espacio literario extremadamente cambiado. Tal como señala Bianchi (1990): “La literatura chilena es, ahora, una literatura quebrada.” (1990:12)

En este territorio quebrado, se reformula la poesía y aparecen elementos que buscan retratar lo que pasaba durante los años de dictadura. Por medio de la ironía, el humor, lo sublime, lo ridículo y la parodia, se pretendía evidenciar lo sucedido en el país durante este período y, a su vez, es una forma de reaccionar ante el silencio represivo que ejerció la dictadura ante la expresión literaria.

Tal como se dio en las generaciones anteriores, existieron en esta época diversas agrupaciones que se desarrollaron en diversas ubicaciones geográficas del país, por ejemplo: en Santiago, la Unión de Escritores Jóvenes (UEJ); la revista *La Bicicleta*, -en el primer concurso organizado por esta revista, Rodrigo Lira en 1979 con su poema 4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de onces, obtuvo el primer lugar-; asimismo, aparecen las revistas *El 100topiés*, *La Castaña*, *Huelén* y *La gota pura*. En Concepción surgen las revistas *Envés* y *Posdata*. En Chiloé parecen los grupos literarios *Aumen* y *Archipiélago*. Por último, en Punta Arenas, la revista *Momentos*.

Como se ha evidenciado en estas páginas, y atendiendo a la gran diversidad que presenta nuestro país, es difícil entregar un panorama acabado de los escritores, colectivos y revistas, pero sí es necesario valorar, que varios de los colectivos antes mencionados, surgen desde provincias, evidenciando así una creciente descentralización, hecho que es poco frecuente en las manifestaciones culturales chilenas.

Ahora bien, Rodrigo Lira perteneció a la tendencia neovanguardista que Bianchi describe en palabras generales:

[El neovanguardismo presenta una] profunda reflexión sobre el lenguaje y un vuelco sobre la poesía misma: la mezcla de géneros y el explícito e incorporado interés por otras artes; el quiebre del sujeto único y la rotura de una sintaxis corriente [...] además de un énfasis en la autosuficiencia del texto (1990: 59)

Carrasco (1989) indica que esta tendencia tuvo un carácter renovador de la poética imperante, proponiendo una escritura anti tradicionalista, crítica y experimental, agregando a lo expuesto por Bianchi, el manejo de elementos no verbales gráficos y objetales en el texto presentado en papel.

Rodrigo Lira Canguilhem, produjo distintos tipos de textos, entre ellos poemas, la mayoría los cuales recopiló y editó Enrique Lihn, Eduardo Llanos y Alejandro Pérez. Durante su trayectoria de poeta, Lira fue merecedor de un solo premio otorgado por revista *La Bicicleta* en 1980. A simple vista, dentro de la recopilación hecha por Lihn, Llanos y Pérez en *Proyecto de Obras Completas* (1984) se puede encontrar el breve, pero nutrido trabajo del poeta. Entonces, ¿por qué estudiarlo?, ¿cómo se puede rastrear el impacto de su escritura?, ¿por qué es recopilado y prologado, luego de una carrera artística disimulada?, ¿qué hay de especial en la poesía de Lira?

Quien se haya adentrado en el laberinto de su poética, podría dar respuesta a estas interrogantes, aludiendo a la profundidad y a la genialidad de sus poemas, ya que Lira es considerado por críticos como Lihn, por ejemplo, en su prólogo al *Proyecto de obras completas* (1984), también Merino (1988) y Rubio (2005), quienes lo sitúan como un poeta excepcional, un gran manipulador del lenguaje, de la ironía, y con un vasto universo referencial, propuesto al interior de sus poemas.

Lihn, en sus comentarios publicados en la revista *La Bicicleta* número 6, indica:

Rodrigo Lira -primer premio del concurso- autor de varios envíos de una gran elocuencia negativa, fue, según creo, el descubrimiento del concurso. Su originalidad reside en un modo particular de insertarse en una minitradición viva de la lengua chilensis, consagrada a acotar, en la realidad, situaciones intolerables, sin limitarse a inventariarlas, copiarlas o denotarlas (1980: 25).

Lihn resalta el hecho de que Lira fue un descubrimiento, un personaje que irrumpe y sorprende con su originalidad y estilo. El poeta presenta una mirada desde lo cotidiano, haciendo suya la realidad presente.

Merino (1988) por una parte, destaca la forma en que Lira, sin considerar la solemnidad de ciertos asuntos públicos, logra destapar de manera jocosa y humorística, aquello que no es manifestado abiertamente. De manera astuta, logra no solo identificar, sino también burlar y develar produciendo un goce estético singular debido a los mecanismos estilísticos que ocupa.

Rubio (2005), valora el poder que tiene Lira para manipular el lenguaje, manifestando que es un poeta capaz de trabajar tanto las palabras al interior de su poesía que logra deformarla,

también destaca la forma en que es capaz de apropiarse no solo de lo escritural, sino también del medio que sustenta sus poemas, siendo capaz, incluso, de manipular de manera única la gráfica del poema y su distribución en la página.

Pese a la escasa crítica que existe en torno a Rodrigo Lira, Lihn, Merino y Rubio pudieron mostrar que es posible dar cuenta de que gran parte de ella se apoya en aspectos biográficos, vinculados a los rasgos de su singular personalidad y condición mental, motivos que caracterizan su obra. Sin embargo, leer los poemas de Lira desde esta perspectiva, significa restar valor poético a su obra. Si bien, y tal como lo indica, Lihn en el prólogo de la primera edición de *Proyectos de obras completas*, en estos poemas es difícil distinguir la voz poética de la voz del mismo autor, se vuelve necesario el estudio de su obra, despojándola de aquellas dimensiones que la vinculen con su autor, para así adentrarse en un análisis que permita observarla de forma transparente, lejos de ideas preconcebidas y los fantasmas del reflejo de la figura de Lira, que a ratos opaca a su propia obra.

Hablar de Lira es hablar de un poeta que trata de describir o, más aún, interpretar el mundo que lo rodea en plena dictadura chilena. Esto le entrega un valor extra a su poesía, ya que al ser escrita en el borde de la censura, plantea un punto de vista no sujeto a las ataduras del establishment y que, por lo tanto, se entrama exacerbadamente codificada, a fin de poder decir aquello que no se debe expresar. Además, esta escritura se presenta muy nutrida de intertextualidades e ironías que captan y desafían constantemente al lector.

Cabe agregar, en último término, que la obra de Lira no solo se enfoca en descomponer y reconstruir el panorama a nivel social, político y económico, sino que además tiene una función marcadamente metapoética, por cuanto propone una visión y una postura ante el panorama poético chileno. Y es aquí donde se detiene la mirada de la presente investigación, este es la propuesta poética de Lira, quien enuncia, subterfugiadamente, las características de su poética.

1.2. Objeto de estudio y problema a investigar

El objeto de estudio se articula en torno al análisis de poemas que presentan rasgos significativos de un arte poética de Rodrigo Lira, delineándola a través de los análisis de las relaciones entre sus distintas estrategias de escritura, presentes en *Proyecto de obras completas*, (segunda edición, 2003).

Los textos lirianos son apreciables, no solo en el aspecto escritural, sino también en la reconstrucción de la interpretación del sujeto dentro un contexto histórico complejo: el Chile dictatorial. En palabras de Bianchi:

La literatura chilena es, ahora, una literatura quebrada y, entonces, mañana, deberemos unir la literatura del exilio, la literatura clandestina y la literatura que aparece públicamente en Chile e integrarla en una, para que sepamos qué y cómo fue la literatura chilena que se produjo durante el autoritarismo (1990:12).

La autora reflexiona en torno al ejercicio de reconstruir el pasado, para comprender la literatura en tiempos de dictadura. La poesía de Lira, dialoga con sus referentes contextuales, dando como resultado textos cargados de relaciones con su época, valiosas en sí mismas, y también como recursos para comprender al sujeto de su tiempo.

Sobre la base de lo anterior, surgen los siguientes cuestionamientos, ¿qué mecanismos utiliza Rodrigo Lira en el proceso de significación de sus poemas?, ¿cómo se relacionan estos con sus referentes culturales? y ¿de qué manera los mecanismos utilizados se relacionan y delimitan su espacio poético?

La voz poética en los textos lirianos, se expresa mediante la ironía, revelando contradicciones propias del contexto en el que se enmarcó. Utiliza también la estrategia escritural de la parodia en tanto imita algún texto o situación, con un tono burlesco, interpelando lo referido.

Además, opera mediante una gran red de referencias intertextuales las cuales nutren de conexiones sus textos líricos, relaciones que van desde la referencia a obras clásicas, la religión, los medios de comunicación masiva, entre otros.

Lira se apropia del lenguaje cotidiano, presentando fenómenos dialectales propios de los usos populares urbanos, por ejemplo, metaplasmos como la prótesis o fenómenos fonológicos como la lateralización.

Ahora bien, Lira se sirve del juego fonético para codificar sus escritos de manera que el lector deba seguir su ritmo y manera de presentar los significantes. Sobre lo anterior, se apropia del espacio de escritura (la hoja en blanco) rompiendo la forma de estructurar los conjuntos de versos ordenados, proponiendo la utilización libre del soporte, generando efectos visuales que permiten nutrir de significado atípico a cada palabra intervenida.

El rastreo de las estrategias escriturales y sus relaciones, entregan los lineamientos para identificar los referentes culturales lirianos, que se conforman como grandes espacios de significado; estos son: el mundo popular urbano, la poesía, el panorama generacional de los poetas, el sistema económico y socio cultural, el poeta y, finalmente, el desafío al lector.

La preocupación central de este Seminario aborda, precisamente, ese conjunto de estrategias y sus múltiples interconexiones, que ponen en tensión la obra de Rodrigo Lira y los referentes culturales, desde donde construye el texto y su propuesta poética.

1.3. Delimitación y caracterización del corpus

La presente investigación se basa en el análisis de seis poemas extraídos del libro *Proyecto de obras completas* (2003) de Rodrigo Lira. La selección del cuerpo de trabajo, se fundó en que los poemas refirieran a la escena poética chilena, o bien a la poesía misma, es decir, que contengan elementos metapoéticos, ya que una de las finalidades de la presente investigación es delimitar el espacio poético en el que se desarrolla Lira.

Luego, debían contener marcas textuales que apoyen o sirvan de insumo para defender el punto propuesto por la presente tesis; de esta forma, se seleccionaron poemas que contuvieran en sí un alto grado de referencialidad intertextual y que se configuren desde conexiones múltiples.

Finalmente, se consideró que los poemas fueran representativos de su obra, con presencia de elementos tales como el humor, la ironía o la estética del poeta, entre otros.

Los poemas seleccionados que constituyen el *corpus* son: “Ars poétique”; “Ars poétique, deux”; “Documentos del anteyer Q.atro gatos”; “Sermón de los hombrecitos magentas”; “78 panorama poético o “los jóvenes tienen la palabra”” y “Chirigotera: manera de liquidar dos pájaros – iluminar el “apagón cultural” y disminuir la tasa de cesantía – con una sola ráfaga”. Se entrega un breve resumen de las obras seleccionadas que, posteriormente, serán estudiadas con detención.

En palabras simples, Ars poétique propone una suerte de manifiesto mediante un sinnúmero de gran cantidad de conexiones intertextuales con autores como Vicente Huidobro y Nicanor Parra. Asimismo, entrega nuevo significado a significantes utilizados por anteriores a él. Al mismo tiempo, lanza una crítica social y la idea de que la poesía no debe ser monumentalizada.

“Ars poétique, deux” plantea relaciones intertextuales con Huidobro y Matta. También, enuncia que la poesía es una fuerza desestructuradora del hablante y gráficamente maneja de manera no tradicional la distribución espacial de las palabras.

“Documentos del anteyer Q.atro gatos.s”, se divide en seis escritos, cada uno con temas distintos referentes a la poesía. Entre ellos, se encuentran reflexiones sobre la palabra, el poeta, los círculos de arte poético, el receptor o lector, entre otros.

“Sermón de los hombrecitos magentas”, refiere principalmente al lector. Igualmente, habla sobre Raúl Zurita y su poesía.

“78 panorama poético o “los jóvenes tienen la palabra”” se realza el uso de la intertextualidad, citando a Nicanor Parra y su montaña rusa y critica a los poetas tradicionales. Además de otros aspectos que serán abordados posteriormente.

“Chirigotera: manera de liquidar dos pájaros – iluminar el “apagón cultural” y disminuir la tasa de cesantía – con una sola ráfaga”, es un poema crítico de la labor del poeta, manifestando que todos pueden llegar a serlo.

En los análisis trabajados, se presentarán en profundidad las estrategias poéticas empleadas por Lira, enriqueciendo el estudio respecto a sus formas de escritura y cómo estas se entrelazan para entregar la significación al texto.

1.4. Relevancia de la investigación

1.4.1. Ámbito de estudios literarios

La obra de Rodrigo Lira ha sido abordada, mayoritariamente, desde la crítica e investigación periodística, desde donde se acentúa el relato en los derroteros de su existencia, su condición psicológica, anécdotas y la relación que estableció con sus familiares y pares. Inclusive, en la actualidad, Óscar Contardo rescata al poeta en un libro compilado por Leila Guerriero titulado *Los malditos* (2011), en donde se investiga sobre las trágicas vidas de distintos y distintas poetas. Contardo aborda una investigación que se basa en la recolección de entrevistas y declaraciones respecto al autor, creando un retrato de Lira, narrando su vida.

Además, en el ámbito disciplinar, es necesario elaborar una propuesta de los lineamientos y características fundamentales del espacio poético de Rodrigo Lira, porque las técnicas y potenciales significados emanados de su poesía han sido analizados de modo seccionado y limitados a su contexto literario; aún no se estudia mediante una estrategia de conexiones múltiples, que dé cuenta de los vínculos y líneas de sentido de su poesía, que permita rastrear (o mapear) los constituyentes de la obra, respetando las relaciones entre técnica poética y referentes culturales.

En este sentido, se implementa en este trabajo una metodología que recoge la teoría del rizoma, tema que será desarrollado y explicado en el Marco teórico, en donde se plantearán los principios que se utilizarán para mapear los textos de Lira.

1.4.2. Ámbito pedagógico

El presente trabajo de investigación, es relevante en el enriquecimiento de la literatura estudiada en el programa de formación general de Lengua Castellana y Comunicación,

correspondiente a Cuarto año medio, específicamente, la unidad dos, en donde se propone el tema de la literatura como fin en sí misma, que incluye:

Proliferación de manifiestos y discursos acerca de la literatura en el interior de los textos literarios: artes poéticas, segmentos metanarrativos y metadramáticos;

Intertextualidad: cita o remisión implícita o explícita a otros textos –literarios o no, verbales o no– de la cultura; (MINEDUC, 2004: 72)

Las estrategias de escritura y el espacio poético de Rodrigo Lira, son un aporte significativo en la comprensión de los elementos que configuraron un arte poética, propia del período neovanguardista chileno. Además, la obra de Lira acusa una fusión entre textos literarios y no literarios, dando como resultado una construcción poética particular que utiliza múltiples técnicas en la creación de un mensaje, emitido en un contexto dictatorial censorador.

Los objetivos fundamentales del currículum, refieren:

Analizar e interpretar obras literarias contemporáneas, identificando en ellas algunos rasgos distintivos de la literatura de nuestra época.

Comprender, analizar e interpretar críticamente las imágenes del mundo y del ser humano contemporáneo que se manifiestan en las obras leídas.

Apreciar el valor de estas como medio de expresión, conocimiento y comprensión de la realidad actual (MINEDUC, 2004:13).

La obra de Rodrigo Lira actualiza el estudio canónico de autores contemporáneos, abriendo el espectro y entregando espacio a la poesía neovanguardista, enmarcada en un contexto dictatorial, represivo y censorador. Los textos del autor están nutridos de relaciones intertextuales que dan cuenta de un hablante afectado por su tiempo, abriendo la interpretación de su obra en relación a su contexto.

A nivel de Enseñanza Media, es posible proponer a los estudiantes que establezcan líneas de sentido mediante la interrelación entre textos, relacionando autores, hechos históricos y

técnicas que permitan iniciar un análisis rizomático mediante la intertextualidad, esta última como adaptación metodológica a la propuesta de Deleuze y Guattari.

1.5. Hipótesis

La hipótesis que se defiende propone que la poesía de Rodrigo Lira construye, rizomáticamente, un espacio poético que tensiona el texto y sus referentes culturales, constituyendo el carácter particular de su espacio poético, expresada mediante distintos rasgos escriturales como ironía, parodia, intertextualidad, utilización de una distribución gráfica no tradicional y el uso del lenguaje popular urbano.

1.6. Objetivos de Seminario

1.6.1. Objetivo general

Elaborar una propuesta que explique el espacio poético habitado por el hablante en la poesía de Lira, mediante el estudio de una selección de poemas provenientes del *Proyecto de Obras Completas* (2003), con el fin de revalorizar el quehacer poético del escritor y acercarlo a las aulas educativas.

1.6.2.1. Objetivos específicos

- Describir el contexto poético en el que se desarrolló la obra de Rodrigo Lira, en busca de revelar posibles conexiones intra y extratextuales en sus poemas.
- Determinar las estrategias rizomáticas de composición presentes en selección de poemas de la obra *Proyecto de obras completas* (2003), para proponer una matriz de análisis rizomático.
- Analizar el espacio poético en que habita la voz del hablante, identificando e interconectando las diferentes líneas de sentido presentes en la selección de poemas.
- Elaborar una propuesta didáctica que tenga como base los ejes de la presente investigación.

Capítulo II

2.0. Marco Teórico

2.1. Marco teórico general: rizoma

Dada la problematización sobre el objeto de estudio, se han tomado elementos teóricos propuestos por la teoría propuesta por Gilles Deleuze y Felix Guattari (1997), explicada en la obra *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Los autores plantean la idea del rizoma que, en palabras generales puede comprenderse como una lógica investigativa, propuesta metodológica y/o una forma de análisis que tiene como ideas fundamentales: relacionar, unir, mapear las conexiones y rupturas existentes en un texto, distanciándose de la lógica racional, binaria y unidireccional que explican los fenómenos.

Los autores indican: “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto de orden.” (Deleuze y Guattari, 1997: 13) En otras palabras, la teoría del rizoma busca explicar una forma de comprensión, que se entiende desde la multiplicidad de conexiones entre los elementos textuales y extratextuales, en vistas de una interpretación que rastrea los significados, en todas las direcciones posibles.

La teoría tiene seis principios estructurantes, de los cuales el primero y segundo son los seleccionados para sentar las bases de esta investigación propuesta. Estos corresponden a los principios de conexión y heterogeneidad, respectivamente. Ambos refieren a la capacidad que posee el pensamiento y obra rizomática para establecer vasos comunicantes entre distintos planos que se sobre articulan en un objeto.

La tradición en la que se encuentra esta teoría es el postestructuralismo, enfocada en estudiar las relaciones entre poder, realidad, lenguaje, historia y sujeto, dejando atrás las estructuras sistémicas que dejaban en segundo plano a este último y su relación con el mundo. Se aprecia la discontinuidad, los acontecimientos y la diferencia, dando pie a la multiplicidad en la mirada del investigador (Herner, 2009).

Respecto a la multiplicidad, Deleuze y Guattari indican:

Lo múltiple *hay que hacerlo*, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone [...] (1997: 12).

La filosofía que agrupa la tendencia postestructuralista, se nutre de distintas disciplinas, como la lingüística, la sociología, la geografía, entre otras, dando forma a los estudios culturales, marco en donde se ubica la teoría del rizoma (Herner, 2009).

Entre la producción intelectual de Gilles Deleuze, se encuentra instalada la interrogante respecto al significado de pensar y cómo este se ha construido en la mente (Lucero, parafraseando a Rajchman, 2003). Es así como se rescata un interés previo, abriendo camino a la nueva teoría, que inicia proponiendo una reflexión en torno al libro.

Deleuze y Guattari identifican tres tipos de libro: el sistema raicilla o raíz fasciculada, el libro raíz y el rizoma. A partir de estos términos botánicos, exponen que en los dos primeros tipos de libro, siempre habrá un centro estructurante, mientras que en el tercer tipo, el libro rizoma expresa mapas de la realidad; es múltiple, ya que cambia a medida que aumentan sus conexiones. Siguiendo a Jaime Rodríguez (1999), este tipo de libro se encuentra constituido por: “[...] mesetas (fragmentos) autónomas comunicado por micro fisuras. Es decir, que cada fragmento debería poder leerse por cualquier sitio y ponerse en relación con cualquier otro” (1999: 157).

Rodríguez, acorde a las ideas de Deleuze y Guattari, plantea que el libro rizoma cumpliría seis condiciones:

- Conecta cualquier punto con otro cualquiera.
- Cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de su misma naturaleza (no es necesaria una unidad coherente, sino que más bien promociona la heterogeneidad).
- Pone en juego regímenes de signos muy distintos; no está hecho de unidades, sino de dimensiones, no tiene principio ni fin; es múltiple.
- Establece rupturas significantes.

- Es cartográfico: está hecho de líneas de fuga, es decir no filiales, como en una arborescencia.
- Contrariamente a los parámetros miméticos, el rizoma está relacionado con el mapa que debe ser producido, siempre desmontable, conectable, alterable [...]. (1999:157).

Siguiendo a estos autores, un rizoma no tiene principio ni fin, está hecho de mesetas que no están al inicio ni al término, sino que se encuentran al medio. Asimismo, está compuesto por líneas que tienen estratificaciones, segmentaridades y dimensiones. Un rizoma es múltiple, debido a que se define por fuera, es decir, por un plan de contingencia compuesto por líneas abstractas, líneas de fuga que permiten fragmentar estratos, romper raíces y realizar nuevas uniones que se conectan unas a otras, generando una ruptura donde se re estratifican, se reconstruyen, realizando de esta forma, un rizoma en algo sin fin.

Por su parte, una meseta es una multiplicidad conectable con otra a través de tallos subterráneos, que buscan extender el rizoma. Esta es una de las razones por la cual la obra de Lira no se puede interpretar de manera fraccionada, sin buscar las relaciones entre las partes de que constituyen sus textos, puesto que se encuentra compuesta por mesetas que se entrecruzan con multiplicidades, intertextos, que se encuentran a lo largo de su escritura. Esto último no quiere decir que la obra deba leerse en un orden específico, ya que precisamente por la composición de mesetas que tiene, puede entrarse a un posible sentido desde cualquier punto. He ahí el valor que cobra el rizoma, puesto que se pueden hacer conexiones desde cualquier otro punto, sin que compartan rasgos específicos y cerrados.

2.1.1. Principios seleccionados

Según Miriam Lucero, la teoría de Deleuze y Guattari, se aleja de la estructura unidireccional, de carácter genealógica, con diversas implicancias:

En primer lugar, será un procedimiento fuertemente pragmático, más inventivo que crítico y en consecuencia, más cercano a las perspectivas estéticas. En segundo lugar, implicaría una ontología de encuentros o *agenciamientos* de multiplicidades [...] Finalmente, implicaría un modo de pensar el método ajeno a la mirada tradicional que lo considera en términos de modelo, camino o procedimiento y sería en tal sentido un anti método, que apela a la producción y a la experimentación (2003: 17)

La propuesta teórica del rizoma plantea seis principios: el 1 y 2, son de conexión y heterogeneidad; el 3, de multiplicidad; el 4 de ruptura asignificante; y, el 5 y 6 de cartografía y de calcamonía. En el Seminario, se considerarán los dos primeros, explicados a continuación.

Los principios de conexión y heterogeneidad indican que “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo” (1997:13). Es necesario pensar una interpretación y análisis mediante una serie de relaciones multidireccionales, sin orden ni punto de partida. El rizoma puede establecer conexiones entre el poder, arte, ciencias, luchas sociales, entre otros. Considera todos los niveles posibles, en tanto se abren las posibilidades de conexión de las ideas propuestas. En relación a esto, se configura el concepto de agenciamiento:

Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones. En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas. (1997: 14)

El principio 3 indica que la idea de unidad debe reemplazarse por el de multiplicidad, que revela una red arborescente no un conjunto cerrado de relaciones entre las ideas, objetos, realidades, entre otros: “cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes.” (Deleuze y Guattari, 1997:13-14)

El número 4 es la ruptura asignificante. Este postulado indica que pueden existir cortes o interrupciones en los rizomas, en cualquier parte o nivel, pero siempre debe comprenderse que estas interrupciones estarán en relación con las líneas de sentido existentes con anterioridad. Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre comienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras.” (1997: 15). Al modo de un tallo en un tronco, siempre tendrá relación con este, pese a ser un nuevo camino para el desarrollo del árbol.

Los principios 5 y 6 corresponden a cartografía y calcamonía, en donde Deleuze y Guattari explican:

[...] un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda. Un eje genético es como una unidad pivotal objetiva a partir de la cual se organizan estadios sucesivos; una estructura profunda es como una serie cuya base se puede descomponer en constituyentes inmediatos, mientras que la unidad del producto está en otra dimensión, transformacional y subjetiva. ” (17)

El rizoma se encuentra alejado del orden que propone estructuras, en donde existe un centro o foco desde el cual se desprenden las ideas de manera jerárquica. Según los Deleuze y Guattari, lo fundamental es describir un estado de hecho, las relaciones intersubjetivas o la exploración de un inconsciente (1997), mediante un mapa que no limita, sino que facilita la construcción de lo estudiado, ayudando a representar sus conexiones.

La selección de los principios 1 y 2 de fundamenta en que ambos logran operacionalizar un análisis metodológico, entregan lineamientos concretos sobre cómo emprender un análisis rizomático. No así como los principios 3, 4, 5 y 6, que explican asuntos de contenido y filosofía de la teoría. Por ejemplo, se explica la multiplicidad, las rupturas asignificantes, la cartografía y calcomanía, temas que tienen como base las relaciones de conexión y heterogeneidad, nutriendo de contenido y consideraciones para aplicar los primeros dos principios.

No obstante esta consideración, se recoge el concepto de mapa, en la medida que la teoría del rizoma permite rastrear las líneas de sentido y establecer conexiones múltiples que crean una estructura arbórea no predeterminada, que se construye a partir del estudio rupturas asignificantes. Lo anterior, a través del seguimiento de las estrategias del escritor, como artífice de su propio entramado textual.

Como en un rizoma no existe principio ni fin, la obra de Rodrigo Lira puede conseguir diversas interpretaciones, puesto que siempre se encontrarán nuevos puntos de vista y conexiones. En razón de esto último, en esta investigación, se expondrán solo una de las tantas conexiones o interpretaciones que pueden realizarse de la escritura de este poeta, esta es la relación entre sus textos y referentes culturales, en vistas de la constitución de un espacio poético propio.

2.2. Marco teórico conceptual

2.2.1. Espacio poético

Gaston Bachelard es uno de los importantes pensadores de Francia. El autor en 1957 publica la obra *La poética del espacio*, donde profundiza en la fenomenología de la imagen. En relación a esto último, menciona lo siguiente:

Sólo la fenomenología - es decir, la consideración del surgir de la imagen en una conciencia individual- puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen. (1957:9)

De esta cita, se puede desprender que el estudio del fenómeno de la imagen poética se enlaza con la imaginación y surge en la conciencia del sujeto. Por consiguiente, la imagen es antes que el pensamiento y es un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad (Bachelard, 2000). Por consiguiente, en este caso, quedan totalmente de lado las investigaciones psicoanalistas y psicológicas, que no pueden determinar qué es lo poético, y tampoco existe una preparación de una imagen poética. Por lo mismo, la imagen poética es variable, no necesita un saber en específico, puesto que es parte de la creatividad y de la imaginación pura.

Bachelard también menciona que la imagen poética pone en movimiento toda la actividad lingüística y, por ende, se sitúa en el origen del ser hablante. Considerando esto último, Blanchot (2002) parafraseando a Mallarmé (1895), hace la distinción entre la palabra bruta y la palabra esencial, con el propósito de buscar expresar el lenguaje tal como lo descubrió, que fue por el “[...] solo acto de escribir” (Blanchot, 2002:32). Como resultado de esta búsqueda, encuentra la misma palabra para definir a estos dos conceptos: silencio. Esta palabra conduce a un tercer término que es la palabra poética: “ya no es palabra de una sola persona: en ella nadie habla y lo que habla no es nadie, pero parece que la palabra sola se habla. El lenguaje adquiere entonces toda su importancia; se convierte en lo esencial.” (2002:34).

A partir de este término, es posible concluir que las palabras tienen un fin en sí mismas y, de esta manera, la poesía se conforma como un gran universo de palabras, donde el poeta crea un

objeto de lenguaje en el cual confluye la figura, el sonido, la movilidad rítmica, en un espacio unificado y soberanamente autónomo (Blanchot, 2002).

Por otra parte, Bachelard, en relación con la poética del espacio, propone la idea de *casa*, entendida como aquel espacio natal y existencial donde los sujetos pueden tener instancias de ensimismamiento, intimidad y reflexión. Es en este espacio íntimo en donde los sujetos logran crear imágenes, a partir de sus experiencias, y la reflexión que realicen de estas, es lo que les permite cultivar su imaginación:

Pues así como la semilla no puede crecer sin agua ni sol, tampoco se puede hacer filosofía, teoría, crítica o, de hecho, vivir, sin comprometerse uno mismo con las imágenes que la vida ofrece; sin una exploración “subjetiva” que permita el desarrollo de las propiedades “objetivas” de lo que se investiga. (Solares, 2009: 111).

Bachelard, además, distingue dos estados de la imaginación, la reproductora y la imaginación creadora. La primera será entendida como aquella imaginación que se vincula a lo establecido, previamente dado de manera concreta y cerrada, mientras que la imaginación creadora toma las imágenes que el mundo le entrega, siendo capaz de enriquecerlas y resignificarlas, de modo que se modifica lo real. Considerando esto, Bachelard plantea: “la imaginación no es otra cosa que el sujeto transportado dentro de las cosas. Las imágenes llevan entonces la marca del sujeto”. (Bachelard, 2000: 13).

Al considerar lo anterior, se puede explicar que la voz que enuncia dentro de un poema, se configura como una presencia, que puede ser individual, así como múltiple, se esconde, se transforma y disfraz. Pero, más allá de cualquier situación en la que se encuentra el enunciante, este es una presencia y habita dentro de algún lugar en el poema. Este lugar en el que habita y se desplaza la voz poética es lo que se llama espacio poético, el cual Moure describe como:

Lo neutro es el lugar de todas las posibilidades del sentido que no le pertenece a ninguna. Es el lugar del desplazamiento perpetuo del sentido. Es un espacio de circulación y de resonancia: ningún significado particular, preciso o determinado puede establecerse allí. Por eso es un lugar siempre exterior al pensamiento, al signo y al

sujeto. En ese espacio se posiciona el "yo" de la enunciación literaria. Entonces el discurso literario es un habla separada, radicalmente *distinta* de la enunciación comunicativa, reflexiva, científica, social. (Moure, 2013: s.p.)

De esta forma, el espacio poético se configura como un territorio inestable, en donde se mueve la voz poética, alejándose de toda veracidad y quebrando el nexo entre significado y significante, generando un constante proceso de significación. Por otro lado, Bachelard afirma:

Designar, como lo hacen con todo derecho los psicólogos, el espacio vivido como un espacio afectivo no llega, sin embargo, a la raíz de los sueños de la espacialidad. El poeta va más a fondo descubriendo con el espacio poético un espacio que no nos encierra en una afectividad. Sea cual fuere la afectividad que colorea un espacio, sea triste o pesada, en cuanto está expresada, expresada poéticamente, la tristeza se modera, la pesantez se aligera. El espacio poético ya expresado, adquiere valores de expansión. (Bachelard 2000:177)

Es así como, el espacio poético es un lugar en donde no existen las máximas, las definiciones, la emocionalidad o las ideas. Sin embargo, es un lugar desde el cual la presencia enunciante es capaz de transmitir y generar procesos de significación en el lector, tal como lo explica Moure:

Hay algo más -sospechamos- bajo esa superficie homogénea. Los lectores sabemos que algo acecha, velado, entre los pliegues de las afirmaciones y las negaciones que parecen configurar el universo. Aquello que no puede ser negado ni afirmado, porque no forma parte de las verdades de la lengua, aquello que no es ni verdadero ni falso: la ambivalencia del significado poético (Kristeva, 1968) parece ser, más que su defecto, su especificidad. (Moure, 2013: s.p.)

El signo poético se abre y cierra dentro de esta ambivalencia, en este lugar del no lugar. Para Bachelard, este signo poético, es posible de apreciar en tanto funciona dentro de una transubjetividad y en tanto esta imagen poética no es determinable desde las subjetividades, es que este signo se vuelve variable; de esta forma, este proceso de significación es efímero y al nivel de la imagen poética, la dualidad del sujeto y del objeto es irisada, espejeante, continuamente activa en sus inversiones (Bachelard, 2000).

2.2.2. Ironía

La ironía es una noción que a través del tiempo ha sido conceptualizada de diferentes formas, según la cosmovisión, el imaginario y la disciplina que trate de definirla, lo que la convierte en una palabra equívoca y en constante evolución.

Para iniciar al estudio de la ironía, es necesario conocer su significado clásico. Se puede decir que los diálogos presocráticos la consideran como una estrategia para ofender o denostar a alguien. Posteriormente, en Sócrates, fue considerada como un mecanismo para interrogar y desenmascarar a los sofistas. Por otro lado, según Saavedra, Platón la consideró como un tipo de crítica vulgar y maliciosa. Luego, para Aristóteles la ironía se define como *decir algo, pero que signifique lo contrario* en tono de burla. Siguiendo la línea temporal, Quintiliano aborda el término ironía como una forma en la que escritores y hablantes encubren significados ocultos. Es por esto que Saavedra considera que “tanto Quintiliano como Aristóteles y Cicerón marcaron la pauta para posteriores tratados de retórica de la ironía, por lo tanto influyen en su uso literario y su tratamiento” (Saavedra, 2012: 13).

Posteriormente, y tal como lo afirma Octavio Paz, “para Hegel la ironía consiste en insertar la subjetividad en el orden de la objetividad; se puede añadir que se trata de una subjetividad crítica” (Paz, 1956: 85).

Vale decir, que desde un punto de vista hegeliano, la ironía consistiría en la interposición de la subjetividad ante la realidad, a lo que agrega que “es un implícito juicio sobre la realidad y sus valores, una suerte de suspensión provisional, que los hace oscilar entre el ser y el no ser” (Paz, 1956: 85); en definitiva, la ambigüación de la realidad, a través del juicio implícito y crítico de quien ironiza y que agrega humor. En este mismo sentido, Paz asegura que la fusión entre humor y la crítica es la gran invención del espíritu moderno que se encauza a través de la ironía. Siguiendo con este punto, es que el autor da cuenta de que uno de los problemas a los que se ve enfrentado el hombre, tiene que ver con la separación que existe entre el objeto y el nombre. Si desde un punto de vista hegeliano el problema se centraba en la disrupción que provoca la subjetividad en el ser, ahora la discusión se traslada al vacío que existe entre el ser y la nominación de este, que a su vez también es producto de la subjetividad.

De esta manera, Paz da cuenta de la gran diferencia existente entre la analogía y la ironía, por cuanto este afirma que la analogía se configura como un nexo entre la palabra y la realidad; podríamos decir que esta se manifiesta en términos correlacionales, trata de acercar el mundo real al ideal; en cambio, la ironía funciona en sentido contrario, acentuando la separación que existe entre estas dos dimensiones “en el sentido de Schlegel: amor por la contradicción que es cada uno de nosotros y conciencia de esa contradicción” (Paz, 1984:67). La ironía devela de forma implícita la separación entre el mundo real y el imaginario, por cuanto quien ironiza está encubiertamente dando a entender o desnudando el vacío que existe, y esa contradicción es totalmente intencionada.

Desde un punto de vista pragmático, es posible dar cuenta de que al momento en que uno de los participantes del acto comunicativo emite un enunciado en tono irónico, este se significa a través de elementos contextuales; en esta línea:

[Brooks] considera el contexto como un factor determinante en la ironía, pues el fenómeno irónico se manifiesta dentro de un conjunto textual que incluye elementos extralingüísticos que permiten su interpretación. La ironía no se localiza en una palabra, en una cláusula o en una oración, sino más bien en la relación entre las palabras, las palabras y las oraciones o las oraciones en un contexto situacional. (Brooks en Saavedra, 2012: 15)

Para que la ironía cobre sentido y sea ironía en sí, es necesario contar con elementos extratextuales que le darían sentido al enunciado, a su vez que esos supuestos contextuales sean conocidos por los participantes de la acción comunicativa para que esta cobre sentido.

En otras palabras, para que la ironía funcione, es necesario que los hablantes compartan cierto conocimiento sobre aquello de lo que se está ironizando, para que así puedan comprender la contradicción. Es requisito saber el estado del objeto aludido, con el objetivo de dar cuenta de lo que no es. Por ejemplo, si un sujeto dice: “cuánto has trabajado hoy”, a otro sujeto, esta afirmación funciona como ironía solo si ambos hablantes saben cuánto ha trabajado el interlocutor. Siguiendo la misma perspectiva pragmática, Hutcheon señala que la ironía consiste en una sentencia evaluativa, casi siempre peyorativa (Hutcheon, 1981: 176); en concordancia con lo dicho, es posible entender pragmáticamente la ironía como un juicio

valorativo, emitido, implícitamente por uno de los participantes de la acción comunicativa, apoyándose en los elementos extratextuales para darle sentido a su enunciado.

2.2.3. Parodia

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, la parodia es posible definirla como una imitación burlesca (DRAE, s.v. parodia, 2014), de esta forma, al ser determinada como imitación se separa de la idea de ironía, en cuanto la ironía se manifiesta como una contradicción, en cambio la parodia es posible identificarla como una analogía, un acercamiento entre el significante y el significado, pero este acercamiento es de manera burlesca, por lo que en términos hegelianos existe en este acercamiento la intervención de la subjetividad de quien parodia. Según Hutcheon:

La parodia no es un tropo como la ironía: se define normalmente no como fenómeno intratextual, sino como modalidad del canon de la intertextualidad (...) un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado a un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo (1981: 177).

De esta manera, la parodia podría ser entendida como un mecanismo de referencialidad, mediante el cual se inserta una referencia de un texto antiguo a uno nuevo, lo que al igual que en la ironía, requiere que el lector conozca el texto parodiado, para provocar el efecto burlesco buscado por el texto parodiante, de lo contrario, no se generará el proceso de significación buscado por quien parodia.

Ahora bien, no hay que confundir la parodia con el pastiche. Mientras la primera buscaba desviarse de la norma (por ejemplo, mediante la burla), que reafirmaba a través de su imitación, la segunda técnica se opone, utilizando fragmentos de distintas obras para crear algo nuevo, no necesariamente cargado de humor ni exageración.

Originalmente, el concepto proviene de la pintura, en donde se comprendía una obra con esa característica como el conjunto de fragmentos provenientes de otras, en donde se imitaba el estilo, dando como resultado una creación cercana al plagio. Ahora bien, “desde fines del siglo

XIX, se entiende generalmente por *pastiche* una imitación cariñosamente guasona de un modelo literario, plástico, musical, etc.” (Soriatu, 1998:869).

Según Fredric Jameson en su obra *El posmodernismo. La lógica del capitalismo tardío* (1984), el pastiche se enmarca dentro de un contexto postmoderno, en donde ya no se enaltece el estilo, pilar fundamental en el quehacer artístico moderno. El fenómeno está relacionado con el descentramiento del sujeto que dio paso a una nueva estética (En Murcia, 2009: 224).

Según las ideas de Jameson, el pastiche:

[...] se ha de caracterizar entonces, no por abrir nuevas sendas estilísticamente innovadoras, sino por volver la mirada hacia <<las voces almacenadas en el museo imaginario de la cultura global>> y practicar una especie de <<canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado>> (2009: 224-225)

En el Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos, se indica que “el pastiche posmoderno es así también diálogo con el pasado y, por lo tanto, memoria (este elemento se ha convertido en espacio de resistencia en sociedades como la latinoamericana)” (Szurmuk & Mckee Irwin, 2009: 232).

Finalmente, se erige como una técnica compositiva que rescata elementos de distintos orígenes, apropiándose de estilos ajenos y, muchas veces, anteriores al tiempo de creación de la obra literaria, con el fin de combinarlos para presentar una obra diferente.

2.2.4. Intertextualidad

La intertextualidad, en sentido amplio, es una interconexión de textos y significaciones. La primera en emplear este término fue la teórica búlgaro-francesa Julia Kristeva. Esta noción aparece en la obra titulada *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela* (1967), obra que se elabora a partir de dos libros realizados por Bajtín, enfocándose principalmente en uno de ellos, el cual aborda los problemas de la poética de Dostoievski.

Por su parte, Desiderio Navarro (1997) realiza un análisis sobre la intertextualidad, y parafraseando a Kristeva, señala lo siguiente a partir del término en cuestión:

[...] todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble (Navarro, 1997:3).

De esta cita, puede desprenderse la idea de que un texto puede llegar a ser un collage, rememorando una serie de temas, expresiones, rasgos característicos de los géneros, lenguas, épocas, etc. En definitiva, al nuevo texto entran otros textos, ya sea como citas, copias, notas al pie de página, recuerdos, entre otros elementos.

Los formalistas rusos, en este ámbito, plantearon el fenómeno de las influencias. Esta escuela, al buscar generar una teoría literaria con autonomía, formuló de manera implícita, la teoría del intertexto. Eihherbaum señala que “el formalismo descubrió que la obra literaria no es percibida como un hecho aislado: la obra es sentida en relación con otras obras y no en sí misma.” (2008:37).

El autor que más desarrolla esta idea es Tinianov (1927), afirmando sobre esta noción lo siguiente: “el estudio de la evolución literaria sólo es posible si la consideramos como una serie, como un sistema puesto en correlación con otras series o sistemas y condicionado por ellos.” (2008:101).

Martínez (2001), señala que Bajtín fue el primero formuló una teoría sobre el intertexto, a pesar que aún no se empleaba dicho término En función de esto último, expone lo siguiente:

En cada nuevo estilo se encuentra un cierto elemento de lo que se denomina reacción al estilo literario precedente; representa por consiguiente una polémica interior, una anti estilización disimulada del estilo ajeno y con frecuencia acompañada de la franca parodia. El artista de la prosa evoluciona dentro de un mundo lleno de palabras ajenas a través de las cuales busca su camino. (2001:165).

En relación a cómo se veía la escritura intertextual, Martínez, parafraseando a Todorov, hace alusión a lo siguiente:

[...] la historia clásica había tratado con cierta dosis de sospechas al tipo de escritura intertextual; la única forma autorizada para ellos era aquella que ridiculizaba y rebajaba las propiedades del discurso precedente, la parodia y si ocurría algo más de la simple parodia, estos historiadores tradicionales hablaban del plagio. (2001:67).

En definitiva, se logra erradicar el moralismo literario que existía sobre el plagio, para centrarse en la transformación que experimenta un texto en otro, donde se entremezclan una diversidad de matices.

Por último, Barthes (1988), al hablar sobre el intertexto en su análisis textual, sostiene:

El texto no es un producto cerrado, acabado, sino como una producción en trance de realizarse, expandida sobre otros textos, otros códigos – es lo intertextual-, articulados en esa forma sobre la sociedad, la historia, no de acuerdo con caminos determinados sino citacionales [...] lo fundamental del texto no reside en una estructura cerrada, interna, contabilizable, sino en la desembocadura del texto sobre otros textos, otros códigos, otros signos: lo intertextual es lo que constituye el texto. (Barthes, en Martínez, 2001:82)

Desde esta perspectiva, el texto se transforma en un tejido, un entramado, y a partir de la propuesta de Barthes, es posible hacer la conexión con el concepto de rizoma planteado por Deleuze, donde no existe un centro determinado, sino que una red de conexiones, que en conjunto aportan significaciones plurales.

2.2.5. Juego Fonético

Al estudiar el origen de la poesía fonética, se debe retroceder a manifestaciones previas al siglo XX, tales como las deformaciones léxicas, los juegos silábicos o aquellas creaciones con una marcada presencia de aliteraciones; sin embargo, el concepto como tal, más bien está ligado al futurismo ruso y el dadaísmo, donde principalmente se buscaba darle un nuevo enfoque a las palabras, a través de una renovación del lenguaje poético, lo que se conoció como “palabras en libertad”. Con este nuevo enfoque, pretendían renovar la imagen del poeta clásico, estático y romántico, pudiendo así construir una nueva visión de este, convirtiéndose en un sujeto dinámico, tanto en la creación como en la manifestación del poema, ya que hacía participar todos los aspectos que componen este tipo de manifestaciones, pues abarcaba sus elementos semánticos, la gráficos y fonéticos.

“La poesía no es prosa venusta, sino un lenguaje que el poeta ha tenido que inventar para expresar lo que de otra manera no habría podido expresar” (Cohen, 1977: 158). Considerando la cita anterior manifestada por Cohen en su libro *Estructura del lenguaje poético*, el poeta tiene libertad para crear, valiéndose de los mecanismos estéticos que necesite para expresar aquello que, en palabras simples, perdería valor o, simplemente, no serviría para expresar con certeza lo que el hablante lírico desea transmitir

Para comprender mejor la idea de juego fonético, es preciso definir lo que se entiende por poesía fonética, comprendiendo que este tipo de manifestación lírica busca explorar el espacio sonoro del lenguaje, por lo que amplía y explota el universo fónico a través de la utilización de expresiones y articulaciones verbales. La poesía fonética oscila entre la dimensión literaria y la acústica, o como diría María Giovine (2012) en su artículo “Poesía sonora: el sonido como sentido poético”:

Este tipo de poesía fluctúa entre la música y la literatura, entre el habla y el canto, entre el ruido semántico y el sentido poético. Su objetivo principal consiste en explorar la oralidad desde todas las trincheras posibles, lo que permite filiarla con las manifestaciones más antiguas de la literatura (Giovine, 2012:3).

Cabe mencionar que la poesía fonética no utiliza las palabras de manera denotativa, o como un simple medio para transmitir sonoridades superfluas, por lo que resulta necesario leer este tipo de poesía de manera completa y en contexto, ya que de esta forma será posible desprender de ella los aspectos semánticos y la intención que subyace con su vinculación fonética. Uno de los recursos que se utiliza con frecuencia en la poesía sonora se conoce como jítánjafora y permite elevar este tipo de creaciones, en cuanto a su nivel semántico, debido a que permite comprender el conjunto de palabras de manera completa y no aisladas, ya que esta figura de dicción corresponde a aquellos “juegos fónicos reiterativos, desprovistos de valor semántico, pero que dentro del contexto en el que se hallan resultan cargadas de connotaciones y sugerencias, debidas a sus valores acústicos y a sus insólitas armonías” (Platas, 2000: 411).

En este sentido, es posible identificar la forma en que los sonidos verbales dotan de sentido a las palabras expuestas en los poemas fonéticos. La sonoridad que se produce en este tipo de manifestaciones se relaciona internamente con su significado, sin embargo en muchas ocasiones este tipo de vínculo no es evidenciable en primera instancia; en cuanto a esto, es posible ejemplificarlo con el poema “Altazor” de Vicente Huidobro, ya que este poema se encuentra cargado de palabras aparentemente inconexas, pero que al ser leídas en conjunto permiten, a partir de los aspectos sonoros y visuales, desprender significados complejos y variados.

En este tipo de poesía es posible identificar elementos esenciales de la música, como el sonido, la intensidad, el ritmo, la entonación, etcétera, elementos que debido al carácter experimental de este tipo de poesía, dan una armonía completa al poema.

Entre los aspectos fonéticos presentes en este tipo de creaciones, se encuentra el constante uso de la aliteración, figura literaria que consiste en la repetición constante de un fonema al interior del poema. Esto nos permite identificar otro aspecto del juego fonético, que se produce mediante la constante utilización de palabras que pertenecen a un mismo grupo de sonidos.

El juego fonético, en este sentido, es interesante, ya que constituye el cascarón que contiene al poema. La manera en la que suenan las palabras en el estrato fonético de la obra, se vincula profundamente con el sentido final que busca transmitir el hablante, pues de manera aislada

muchas veces son de difícil comprensión, pero al analizar el poema de manera general y vincularlo con el contexto, es posible dotar de sentido aquello que pareciera algo tan superfluo como lo son los sonidos.

2.2.6. Uso del lenguaje cotidiano

El lenguaje y la comunicación, a través del tiempo, han sufrido una evolución constante, llegando a lo que actualmente es el sistema de comunicación humana. El uso del lenguaje se puede practicar tanto en el plano oral como en el escrito; ambos permiten al ser humano transmitir un mensaje por medio de un código, que varía según el lugar donde este se emita. Otra característica del lenguaje son las variaciones en el habla y escritura, ya que este puede ser simétrico y asimétrico, dependiendo del grado de confianza y situación comunicativa existente.

Para hablar de lenguaje cotidiano, corresponde hacer un análisis etimológico de las dos palabras que componen el concepto. *Cotidiano*, acorde al DRAE, proviene del latín “quatidianus” que significa “diario”. *Lenguaje* corresponde al sistema de comunicación o conjunto de sonidos articulados con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente. En palabras más acotadas, *lenguaje cotidiano* se define como el sistema de comunicación utilizado en la vida diaria.

Alexandra Álvarez (2008) relaciona lenguaje cotidiano, poesía y mensaje de la siguiente manera:

Si la poeticidad está en el mundo, en la referencia, ella nos llega solamente a través del mensaje. El mundo en sí no es, necesariamente, poético: lo es visto por el hombre a través del lenguaje cotidiano, a partir de la función poética, hacedora de texturas y constructora de textos (Álvarez, 2008: 20).

Si se quiere hacer referencia a la prosodia, la autora (2008) propone la importancia de las conversaciones cotidianas y el valor semántico que estas les añaden al lenguaje poético, donde

el poeta toma enunciados o frases de fácil comprensión para el receptor, con el fin de otorgarle un grado de espontaneidad a su obra

Otro punto importante sobre el lenguaje cotidiano en la poesía es cómo esta ingresa en ella; la autora de *Poética del habla cotidiana* (2008) plantea lo siguiente:

Podríamos añadir que, en el lenguaje cotidiano, “pronunciar un discurso” es situarse en un género retórico. Entre las acepciones que señala la Academia, especialmente interesante resulta la acepción ‘transcurso de tiempo’, que nos lleva a la idea de fluir, de proceso, de algo que está en marcha, de la sucesión de enunciados (Álvarez, 2008: 132)

De la cita anterior, se puede extraer la idea de *transcurso de tiempo*, ya que el poeta utiliza el lenguaje de lo cotidiano en la poesía para crear una relación simétrica entre lector y escritor, asumiendo que el autor conoce el lenguaje que está utilizando, afianzando aún más la relación entre ambos. Esta misma idea la plantea Hugo Montes (1970) en su libro *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*:

Por el contrario, recoge muchas de sus preferencias. Entre ellas, el utilizamiento del lenguaje cotidiano, la desmitificación del mundo y del yo poético, el deseo de comunicación inmediata, la tentativa de transformarse en un cronista de la existencia contemporánea, en suma la desacralización del que-hacer poético (1970: 19).

Para finalizar, el lenguaje de lo cotidiano permite a la poesía acercarse al receptor/lector, entregándole enunciados que son de su conocimiento y del manejo del receptor. El lenguaje de lo cotidiano en la poesía evoca el diario vivir de cada lector y rompe los esquemas de los antiguos movimientos poéticos.

2.2.7. La gráfica del poema

La disposición gráfica corresponde a una técnica de escritura de poemas a la cual pertenecen el acróstico y el caligrama. Ambos ayudan a expresar, de una manera diferente, los pensamientos, ideas y sentimientos del autor que los utiliza. Lira no emplea ninguno de los

dos para modificar sus poemas, pero sí recoge la idea de manejar el espacio que ocupa la escritura en la página.

En el *lenguaje gráfico*, se identifica el uso de elementos no verbales como herramientas que mueven el texto, que lo modifican, con la intención de *agitar* la comprensión de lectura. A su vez, esta técnica presenta un lenguaje personal, y a veces codificado, de las intenciones que tiene el escritor cuando manifiesta lo que desea; se visualiza un mensaje y se transmite con posibilidades ilimitadas de interpretación (o limitadas), pero en un universo amplio de conexiones¹.

Además de lo mencionado con anterioridad, el lenguaje gráfico de los poemas genera la visibilidad de las imágenes representativas del escrito, pues pone en el horizonte las intenciones, objetivos y diseños experimentales de los autores que la ocupan; también se preocupa de realizar una renovación del lenguaje de la poesía al ingresar a este mundo nuevas formas de ver los poemas, ya no solo se modifica la forma del escrito, sino que la página cambia para convertirse junto al libro en un macro poema, una creación multiforme².

De esta forma, un libro o un poema, generado a través de esta técnica (o que la utilice como recurso), queda a entera disposición de la unidad, el sentido y el ritmo que le dé el poeta, pues depende de la forma y la construcción que este le otorgue, el hecho de que se transforme en un texto objeto³.

¹ El uso de elementos no verbales también se presenta en la poesía visual y concreta, en tanto el autor quiere que el lector conozca ciertos rasgos de su escritura (o los reconozca). Como dice Ximena Jordán en su artículo *Literatura sin lectura: más de poesía visual* (2014), en algunos poemas visuales, las intervenciones del autor están exhibidas como alteraciones que buscan crear un nuevo significado, una variación en la forma del escrito que hace imaginar al lector el movimiento del cual su creador lo dotó a través del juego de posicionamiento en el texto u hoja.

² En cuanto a la conexión que se puede realizar entre el lenguaje gráfico del poema que se trata en estos párrafos y las creaciones poéticas cubistas, Guillermo de Torre dice lo siguiente respecto del poema cubista: "...el poema sigue en su desarrollo las ondulaciones del libre circuito mental: trayectoria sinuosidad, yuxtaposición de sensaciones y visiones, enlazadas solamente por analogía de imágenes: simultaneidad de planos o hilo de subconscientes antenas." (De Torre, 1925: 128); que claramente lleva conexión en cuanto a las herramientas utilizadas en la gráfica de un poema, como lo son (nombrando algunas) la "simultaneidad de planos" y "la yuxtaposición de sensaciones y visiones", reflejados claramente en la disposición que el autor pretenda darle dentro del texto.

³ Indudable es el cambio de la gráfica del poema con la vanguardia, pues pasa de ser una obra recta y uniforme, para dar paso a la multiformidad y multiplicidad de planos de lectura e interpretación, preocupándose de lo que quiere decir el poeta y las críticas con las que está marcado, además de mostrar el interés del mismo por la sociedad y el mundo.

Capítulo III

3.0. Metodología

El espacio poético no tiene límites ni certezas, en este se establecen interconexiones que se configuran como referencialidades en constante construcción, destrucción y reconstrucción. Siguiendo a Moure; “Es un lugar de desplazamiento perpetuo del sentido, es un espacio de circulación y de resonancia: ningún significado particular, preciso o determinado puede establecerse allí.” (s.p. 2013). Considerando lo expuesto, el análisis rizomático se presenta como una opción metodológica óptima para la construcción continua de interconexiones del espacio poético de Rodrigo Lira.

Las características de la obra de Rodrigo Lira, llaman a un análisis lejos de la lógica intertextual que persigue unir relaciones entre significantes, en busca de enriquecer el significado de un enunciado, interpretándolo linealmente, mediante la unión de uno o más puntos de referencia construyendo un mosaico de citas.

Ahora bien, las producciones artísticas pueden presentar diferentes conexiones entre referentes, ya sea obras literarias, símbolos de los medios de comunicación, códigos lingüísticos disciplinarios, de uso cotidiano, entre otros, los que se proponen como un entramado de referencias que constituyen la obra como un todo en constante construcción.

Sobre lo anterior, se consideró atinente utilizar la propuesta metodológica que comprende los textos como una multiplicidad de enlaces que dan como resultado una obra que no funciona sin ellos.

Según Deleuze y Guattari:

Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo (1997: 10)

Los autores se desprenden de la dicotomía saussureana de significado y significante, como relación necesaria para encontrar sentido, indican que “Escribir no tiene nada que ver con

significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes” (11). Cuestionan sobre la base del funcionamiento de un texto, ya sea en términos de estrategias escriturales o conexiones con otras obras, abriéndose a la heterogeneidad.

La disrupción entre significado y significante se expresa a través de la heterogeneidad, propia del proceso de agenciamiento. En palabras simples, “Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones. En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas. ” (Deleuze y Guattari, 1997: 14). Entonces, un agenciamiento es la relación de funcionamiento cooperativo entre elementos heterogéneos que comparten un territorio y proyectan una línea futura.

Estos elementos comparten una territorialidad inicial, la cual a partir del devenir, se desterritorializan hacia otros elementos. De esta forma, los agenciamientos tienden a la multiplicidad y las segmentaridades; lo importante no es el sentido del poema, sino con qué otros agenciamientos está conectado. Es posible entenderlos como interconexiones variadas a partir de un campo común inicial, que en este caso es la poesía misma, desde la cual se desprenden las estrategias utilizadas por el hablante para realizar conexiones arbóreas.

En síntesis, los *agenciamientos o líneas de sentido*, tienen por función el hallazgo de puntos comunes entre referentes y voces poéticas en un poema. Estas voces presentes en un texto poético, muestran distintas ópticas temáticas en el espacio lírico y entregan la información necesaria para construir un mapa, que permita clasificar los temas presentes en la selección de poemas de la obra de Lira.

De acuerdo con lo anterior, desde una perspectiva rizomática, los libros no son considerados como una unidad de sentido, sino como una heterogeneidad, de esta forma:

Un libro es una multiplicidad. Pero todavía no sabemos muy bien que significa lo múltiple cuando cesa de ser atribuido, es decir, cuando es elevado al estado de sustantivo. Un agenciamiento maquínico está orientado hacia un cuerpo sin órganos que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras, de atribuirse los sujetos a los que tan sólo deja un nombre como huella de una intensidad (Deleuze y Guattari, 1997: 1)

Es decir, el libro se puede plantear como un cuerpo sin órganos, en el que fluyen partículas asignificantes. Es así que este fluir es constante, un continuo proceso de asignificación y de descodificación. Este mecanismo funciona mediante la territorialización, desterritorialización y reterritorialización de las líneas de sentido en los textos.

De esta forma, se puede entender el proceso de territorialización como las relaciones que se establecen, entre el texto y sus referentes, son las líneas de sentido que se articulan dentro del cuerpo sin órganos y que conforman un agenciamiento. Sin embargo, este proceso de conexión e interconexión, es finito, y termina a través del proceso de desterritorialización, comprendido como el movimiento de fuga de sentido, en el cual se destruye el agenciamiento y se resignifican la líneas de sentido, así “la desterritorialización puede ser considerada un movimiento por el cual se abandona el territorio, una operación de líneas de fuga, y por ello es una reterritorialización y un movimiento de construcción del territorio” (Herner, 2009: 168). En otras palabras, el segundo movimiento de reterritorialización, puede ser entendido como la reconfiguración del agenciamiento, es la reestructuración de las líneas de sentido, es decir, es la construcción de un nuevo territorio.

Ahora bien, es necesario indicar que este proceso es un constante movimiento, es decir, que los textos están insertos en un esquema circular de construcción, destrucción y reconstrucción de sentidos infinito, es por esto que el texto no tiene un significado, sino que un agenciamiento efímero y en constante cambio.

A nivel metodológico, es posible aplicar esta teoría mediante la lectura e interpretación del texto territorializando las líneas de sentido, para luego destruir este espacio y, reconstruyendo otro espacio, mediante desterritorialización y reterritorialización de los agenciamientos, reinterpretando el texto, lo que entrega una nueva línea de sentido, la cual a su vez se destruye y reconstruye, en un movimiento cíclico. Para efectos de esta investigación, se estudiará la huella dejada por el movimiento continuo del texto, a través de seis territorios, lo que no significa que las líneas de sentido se restrinjan a estos territorios, ni que se detenga el movimiento del texto, sino que se analiza la obra en un momento determinado.

3.1. Investigación propuesta

Con el fin de sistematizar el análisis de los poemas que formaron parte del *corpus*, a partir de la lectura crítica, se establecieron categorías según las cuales se examinó la selección de obras mencionadas con anterioridad. Esto permitió generar una herramienta que delimitó la forma y las perspectivas según las cuales se desarrolló el análisis, de esta manera, se generó un mecanismo mediante el cual se pudo corroborar la hipótesis propuesta.

En ese contexto, para generar redes de conexiones y multiplicidades, se delimitaron seis “regiones” de análisis a partir de los poemas seleccionados: el mundo popular, la poesía, el panorama generacional de los poetas, el sistema sociocultural y económico, el estatus del poeta y el desafío al lector. Cada una responde a los siguientes temas:

1. Mundo popular urbano: ciudad, lenguaje coloquial, canciones, espacio físico, entre otros.
2. La poesía: responde a las preguntas, ¿qué es la poesía?, ¿cuáles son sus fines?
3. Panorama generacional de los poetas: alude a otros poetas, críticas a otros poetas; referencias positivas y negativas.
4. El sistema económico y social-cultural dominante: alusión al proyecto modernizador dictatorial y sus consecuencias en el ámbito económico (material), social (individualismo, fragmentación del sujeto) y cultural (medios de comunicación, cultura del dinero).
5. El poeta: refiere a los cuestionamientos sobre ¿qué es el poeta?, ¿qué función cumple?, ¿en qué estado se encuentra?, ¿quién es poeta?; alusión al poeta en dictadura.
6. Desafío al lector: en cuanto a complejidad en la expresión de referencias y lenguaje.

Las categorías se establecieron en correspondencia al fin último de la investigación, que consistió en mapear, en términos rizomáticos, parte de la obra de Rodrigo Lira, para así descifrar el espacio poético en el que se mueve y sus referentes culturales.

De esta forma, la primera categoría de análisis a utilizar es el concepto de ironía, ya que Lira utiliza este recurso retórico, en gran parte de su obra, valiéndose del conocimiento del lector para entregar un doble sentido a sus poemas. La segunda, corresponde a la idea de

intertextualidad; si bien Lira cita constantemente al contexto, también refiere constantemente a otros textos, de esta manera se establecen conexiones con un gran número de otras obras que son parte fundamental del proceso de significación. Como tercera idea, se presenta el uso del lenguaje cotidiano dentro de la obra, en tanto el autor utiliza expresiones que son propias de situaciones comunicativas informales y que hacen referencia a los estratos más populares. Por último, para dar forma al análisis de los poemas seleccionados, se propone el aspecto metapoético de la obra de Lira, en tanto alude a la poesía misma y la literatura en sí en varios de sus escritos.

Las categorías establecidas para el análisis responden a una estrategia rizomática, porque persiguen dilucidar las diferentes dimensiones o estratos en las que los poemas de Lira se tensionan, ya sea con el contexto, con otros textos, con el mundo de lo popular o bien con el escenario poético en el que se desarrolla.

De esta forma, el análisis no pretende descifrar el significado de las obras seleccionadas, sino que establecer el universo referencial dentro de estas y, de esta forma, poder mapear la obra de Lira y establecer el espacio poético en el que se inscribe su escritura.

3.2. Operacionalización metodológica

Para abordar el análisis del *corpus* y su interpretación, se plantearon dos fases. La primera, corresponde a la decodificación de los poemas, en donde se identificaron las estrategias escriturales recurrentes. Entre las estrategias se encuentran la ironía, parodia, intertextualidad, juego fonético, uso del lenguaje cotidiano y la gráfica del poema, las cuales serán el foco inicial desde donde se buscarán las líneas de sentido. En otras palabras, se explicará el uso de las estrategias (las que ordenarán el análisis), en función de su referencia a líneas de sentido.

Como segunda fase, se realizó una lectura atenta a las relaciones que establecían las líneas de sentido, con el objetivo de rastrear sus macro referentes o regiones y mapear el espacio poético en el cual se encontraba Lira. Entre estas, se encuentra el mundo popular urbano que engloba todo lo relacionado con la ciudad, el lenguaje coloquial, la referencia a canciones, lugares,

entre otros referentes. Luego, se encuentra la poesía, región que incluye a todas las respuestas o propuestas a las preguntas ¿qué es la poesía? y ¿cuáles son sus fines?

Además, se encuentra la región del panorama generacional de los poetas, que integra todas las referencias y críticas hacia otros poetas. También, se consideró como macro referente al contexto o sistema económico y sociocultural dominante, que incluye al proyecto modernizador dictatorial y sus efectos.

La región del poeta, incluye las respuestas a las preguntas sobre ¿qué es el poeta?, ¿qué función cumple?, ¿en qué estado se encuentra?, ¿quién es poeta?; también alude al poeta en dictadura.

Finalmente, se consideró la región de desafío al lector, debido a que muchas líneas de sentido llevaban a identificar gran complejidad de expresión en referencias y uso del lenguaje.

Segunda parte

Capítulo IV

4.0. Análisis de las obras

Para hablar de la obra poética de Rodrigo Lira, es necesario hacer una revisión de su producción, a fin de descifrar el entramado semántico que se encuentra en sus versos. Para ello, hay que entender que la poesía de Lira responde al contexto, en tanto se muestra llena de simbolismos, donde existe una clara separación entre el significante y el significado, debido a que el régimen militar se adueñó de los espacios culturales, los medios y de la verdad misma. Según Folch:

El comienzo de la dictadura significa la imposición de un vacío: el de los espacios de discusión tradicionales; como también la inexistencia de una crítica literaria abierta y plural en revistas y periódicos. Se produce así un ambiente que potencia la dispersión de las propuestas poéticas y el inicio de nuevas maneras de concebir la poesía ante una vida social precaria. (2007:s.p.)

El régimen propuso una única verdad hegemónica y encarcelaron, asesinaron o exiliaron a quienes la contravinieron, por lo que la poética que se manifestaba en contra del sistema, generalmente está escrita en clave, parafraseada y sobre codificada.

Tal como lo dice Naín Nómez, al referirse a poetas como Zurita, Diego Maquieira, Eugenia Brito y Rodrigo Lira, entre otros autores:

En todos ellos se produce la búsqueda de nuevos significantes y espacios de escritura, la elaboración de elementos gráficos que dialogan con el texto escrito, la despersonalización del sujeto o la entrada en escena de sujetos fragmentados, escindidos o múltiples, la autorreflexibilidad y la interacción arte-vida, que expresan una vuelta de tuerca hacia las vanguardias en otro momento de la espiral del movimiento literario. (Nómez, 2008:s.p.)

Es por esto que la interpretación de los versos de Lira, así como los de muchos de estos poetas representan un constante desafío a quien los lee, porque el sentido final de estos poemas generalmente está cubierto de juegos de todo tipo, ya sea gráficos, fonéticos, semánticos, entre otros.

A continuación, se presentarán cada poema seleccionado, editado de manera tal que respete la diagramación y el uso de la hoja. Por lo mismo, en ocasiones se tuvo que disminuir el tamaño de fuente de las letras.

Además, cada verso se encuentra numerado, para facilitar el citaje, por lo mismo, el texto está pensado para que el lector se ubique mediante la referencia al título del poema y pueda buscar el número correspondiente al verso referenciado.

4.1. doQ.mentos del
antayer Q.atro
gatos.
s.

GATO, *peligro*
de muerte, perversión
de la siempreviva, gato bajando
por lo áspero, gato de bruces
por lo pedregoso en
ángulo recto, sangrientas
las úngulas, gato gramófono
en el remolino de lo áfono, gato en picada
de bombardero, gato payaso
sin alambre en lo estruendoso
del Trópico, arcángel
negro y torrencial de los egipcios, gato
sin parar, gato más gato
correvedile por los peñascos, gato luz
gato obsidiana, gato mariposa.
gato para caer
guardabajo, peligro.

Gonzalo Rojas.

Gato negro a la vista, en
***andrés bello*, revista de literatura**
y arte, Providencia, Santiago de
Chile, N° 17- septiembre de 1979 y en

zona franca
revista de literatura III época
N° 18, mayo/agosto de 1980, p. 11,
El Marqués, Caracas, Venezuela

uno: EL PARA QUÉ
del
antayer Q.atro
gatos
s

Gato , peligro/ de muerte
, perversión/ de la siempreviva

1 primero: para
2 prodigar
3 poesía pura
4 profunda, prodigiosa
5 portentosamente
6 profética, para poder proseguir
7 pendiente –o ‘cuesta’
8 arriba.
9 Paréntesis: (la palabra ‘cuesta’ está
10 arriba de la palabra
11 ‘arriba’: está antes: se lee de
12 arriba hacia
13 abajo,
14 y, arribando arriba,
15 ¡la Q.mbre!
16 ¡la Q.lmine Q.spide!, la otra
17 orilla – bella rivera,
18 vera rivera- del Río este

19 en el que nunca nos podemos
20 ahogar más que una vez, del Río que va
21 a dar
22 a la Mort, a la mar
23 moribunda, con-
24 taminada de petróleo residuos industriales y
25 otros agentes generalmente biotánámicos tanátoideos. Bueno,:
26 se cierra paréntesis:)
27 Poesía
28 pública y pélvica, para
29 acabar, para
30 pervertir palomitas, predecimos:
31 prevenimos: y todo esto, en
32 profusión.

dos: EL PARA QUIÉNES
del
antayer. Q.atro
gatos
s

, gato bajando/ por lo áspero
, gato de bruces/ por lo pedregoso...

33 primero: sólo para Q.erdos: no para
34 Q.alquiera.

35 Por último: podrán participar provisionalmente
36 pobres poetas peripatéticos (1)
37 pálidos, perdidísimos, periscópicos,
38 pulsando pérfidamente, pérfidos ,
39 pensamientos puntiagudos,
40 padeciendo puntillosamente pseudoamorosas pasiones- proceso
41 perversamente psicosomatizante-,
42 pidiendo plata prestada,
43 pronunciando parte por parte palabrejas paridas por puntudas, pro-
44 tuberantes pirámides, por profundas prisiones piranésicas, (2)
45 produciendo pasos perdidos, patinando por problemas patafísi-
46 cos (3) para puntualizarlos parapsicológicamente punto por
47 punto.

48 Poetas peripatéticos para pedaliar, porfiadamente por
49 prohibidas pendientes pedregosas, pringados por pretender penetrar
50 polvorientos pergaminos palimpsésticos perforados por pobrespolillas
51 para pinchar puntitos – presuntamente, ‘parametros’ por polvorientas
52 pringosas pizarras, por paredes, por papeles,
53 produciendo pornoliteratura (4) palabra por palabra, proctolálicamente (5)
54 publicando pequeñas porquerías, payasadas palabrescas, poemillas para
55 poder.

- 56 -algún día-
- 57 por París pasearse
- 58 -a mediodía- o
- 59 por puro j o d e r o
- 60 para
- 61 por ejemplo, en medio del Paseo Ahumada
- 62 coronado de laureles
- 63 ser, y después
- 64 estar
- 65 en el recuerdo, así quedar al
- 66 pasar a mejor vida y así
- 67 a) animitas b) busto de mármol c) cofradía
- 68 d) detractores e) estatua f) fuente, como Rubén Darío y
- 69 f) friso
- 70 por último, en una pared del Santa Lucía, tener o por pura y simple
- 71 conducta compulsiva

tres:

ALGUNAS PAUTAS REGULADORAS
DEL FUNCIONAMIENTO DEL

antayer Q.atro
gatos
s

... gato gramófono/ en el remolino de lo
áfono
, gato en picada/ de bombardeo

”

72 1’ Prohibirás pretender participar
73 en las actividades del
74 atayer Q.uatro
75 gatos
76 s
77 s a periodistas & publicistas,
78 poetastros papanatas,
79 pedófilos, perfumadísimos – pachulíolientes –,
80 pederastoídeos, patituertos
81 y/o patanes, a quienes los
82 Q.atro
83 gatos recomiendan
84 reC.tan y aC°nsejan, inC.
85 a tomar baños freq.entes en la punta del C.rrro.

”

86 2” Las poetisas (*petisas* o K. ballas- *caballas*: ya crecidas)
87 quedan también excluidas
88 explícita e inapelablemente de la parti-
89 cipación en o la afiliación al
90 antayer Q.atro
91 gatos, que son gat/o/s con ‘o’
92 y con gat/a/s con ‘a’ sin embargo, a las Q.chas Q.erdas
93 & K.riñosas les será permitido ronronear suavemente.

”

94 3”” Las participantes
95 en la Idea – platónica- de mitológica musa
96 serán dignamente homenajeadas
97 por los afiliados a. o int.grant.s de o participantes en
98 antayer el
99 Q.atro
100 gatos y los Q.atro
101 gatos
102 todos.

”

103 4’,,’ No D.B. confundirC. a los afiliados a o inT.granT.s de o
104 Participantes en el antayer Q.atro
105 gatos, ni mucho menos a los
106 meros simpatizantes con los Q.atro
107 los gatos mismos, que son tres:
108 el Gato con Botas y el gato Fritz (F. *the cat*).
109 (ahí hay gato encerrado).

110 *Obviedad o aclaración:*

111 No C. Q.enta entre los Q.atro
112 gatos al gato de Cheshire,
113 de quien quedó solo la sonrisa, Sire,
114 nia nin guno de los gatos engentrattos en
115 los estudios de la Walt Disney Productions, incorporated,
116 maltratados por el ‘super ratón’ – dibujo animado
117 s
118 a quien Dios confunda-
119 o a Tom, correlato felino de la laucha Jerry, nia
120 los participantes gatunos del ‘Show’ de *Bugs Bunny*

cuatro:’ MANIFIESTO
 : manifiesto del antayer Q.atro

gatos

s

, gato payaso/ sin alambre
en lo estruendoso/ del trópico

121 antayer Q.atro
122 gatos
123 se declara & mani-fiesta en
124 este **MANIFIESTO, MANSA** misiva
125 **MAGNO** mensaje,
126 condicionado e incluso
127 aún determinado por
128 y con comitando y en con- el E.C° sistema
129 nivencia con de la
130 C°rdillera Q.bierta.
131 por el brumo, y con la Cordura Q.erdá
132 id est, Q.bierta y por el humo de los C°goyos de K.ñamo
133 y donde hay humo hay Luz
134 Ay!, Luz Lúcida Lucida Lucientes Luces
135 Oh!, luces de Luna o de Sol
136 de filamento o gas neón incandescentes
137 de brasa o de fuego- material o pro-
138 meteico-: los pobres poetas peripatéticos
139 os interceptan,
140 -fenómeno que, contrastando
141 con la Luz a la Q.al los
142 pobres p.p. pp no interceptan,
143 pero acerca de la Q.al intentan
144 dar testimonio, origina la sombrita
145 de los poetas, por la cual se van,
146 maUllando en C°ro, los Q.atro
147 gatos, despacito
148 por las piedras, resbalando las palabras por las Bellas Letras
149 (y el olor de las gatas)

cinco **PARÁMETROS DE UN CONTEXTO**

-determinación del ámbito

el antayer

Q.atro

gatos

s-

, arcángel/ negro y torrencial de los egipcios,

gato sin parar

150 antayer

151 Q.atro

152 gatos

153 s

154 ^c/stituye y ^c/forma

155 una Bolsa de Gatos, enmarK.da en un sisT.ma eC^onómiC^o social

156 de Merk.do & libre ^c/Q.rrenCIA

157 (¡qué oQ.rrencias tan obsQ.ras!)

158 los Q.atro

159 gatos

160 s

161 son especies de la especie de las que iba a

162 buscar donde unas tales

163 Indias un señor C^oolón, valoradas, hipot.K,bles y reajustables

164 de aQ.erdo con la K.tidad de re za en las tasas de K.

165 al

166 baja o

167 fe o los enK.jes de

168 las enaguas y las C^otizaciones C^oRespondientes. Los

169 Q.atro

170 gatos

171 s son K.pos y K.paC.s: ni el Q.qlux clan ni

172 el Q.Co son K.paC.s de K.strar a los

173 Q.atro Q.atro

174 gatos gatos

175 s. s son la Quinta C^olumna del

176 T.mplo y el E.G. de la Quinta

177 rueda. La Quinta pata de Q.alquiera de

178 los Q.atro

179 gatos

180 s es el Quinto Poder (poD.r),

181 Qye SirV. -entre otras C^osas-, para saK.r las

182 K.stañas del Fuego. Las
 183 K.stañas, una vez saK.das del fuego –qué madas-, arrojadas C/
 184 una (1) Honda hecha C/ tiras de la K.mara de la Quinta Rueda,
 185 y
 186 una (1) ramita con forma de Y, son tan tiradas con honda como
 187 los Q.escos de las Brevas para hacer las K.er las P.ras que les
 188 creC.n. a los O.lmos
 189 de modo que no os pasen micro por liebre
 190 ni liebre por gato ¿cachays la hondura de la hondita esta
 191 de los Q.atro
 192 gatos, escQ.chasteys? ¿Captays quan d'fícil,
 193 qué loQ.era
 194 re'sulta (o 'significa')
 195 in-tentar C/tarles Q.entos, obsQ.recerlos, obs-
 196 taQ.lizarlos, ataK.rlos o saK.rles K.K. del Q.lo
 197 a los Q.atro
 198 gatos
 199 s()? ¿O quedasteis °/ mucho
 200 Q.ello?

 201 () ellos Kgan so litos

seis:

tataréS.

,gato y más gato/
correvedile por
los peñascos/ gato luz
gato obsidiana

202 este taraba-
203 lenguas:
204 Ni cuatro gatos
205 hacen un tigre
206 ni el trigo se traga los trigales.
207 En todo caso,
208 se triscará, si
209 se come ahí mismo
210 -en todo caso,
211 Se tala, primero, y luego de un tiempo
212 se trilla-: y la timidez
213 a veces se triza con unos tragos y la tristeza
214 se tritura tirando pa' arriba, y el temor y el frío
215 se van tiritando. ¿Premura pintada o primavera a-
216 pestada? ¿Pretextos de
217 lenguas largas o blanco de lenguas barbas? ¿Puercos
218 pruritos o pluralidades
219 puras? ¿Trémulo temblor tremante o terremoto
220 tremebundo? ¿Cráter o canica, caricia
221 de can o abrazo de oso,
222 tierno tríceps o curvo corvo?
223 ¿El cuervo,

Notas lexicológicas

llamadas de *dos*:
el para quiénes del antayer Q.atro
gatos

- 273 (1) **peripatéticos**: en griego, *paseantes* –o *peatones*–,
274 (2) **piranésicas**: relativas a Giambattista Piranesi[&], arquitecto y
275 grabador italiano. Célebres son sus *Carceri*
276 (cárceles), aguafuertes:
- 277 *‘han continuado, durante centurias,*
278 *pareciendo completamente apropiados y modernos...*
279 *como expresión de oscuras verdades psicológicas...*
280 *son también asombrosamente originales...Es una*
281 *fantasía sin precedentes, que Piranesi fue el*
282 *primero en describir en términos pictóricos...*
283 *Todas las planchas de la serie son variaciones*
284 *evidentes de un solo símbolo, que se refiere a*
285 *cosas existentes en las profundidades físicas y*
286 *metafísicas del alma, y del cuerpo humano, a*
287 *acedia y confusión, a pesadilla u angst, a incom-*
288 *pensión y pánico’ (Aldous Huxley;*
289 *& Temas y variaciones).*
290 **(1720-1778)**
- 291 (3) **patafísicos**: Para ¿aclarar? este término, utilizado en el texto
292 como adjetivo, remitimos al lector a la siguiente
293 cita: La patafísica es la ciencia de lo que es proyectado sobre la
294 metafísica, sea dentro o más allá de las limitaciones de ésta,
295 alejándose de la metafísica tanto como ésta lo hace de la física
296 - bien que no de la misma manera. Por ejemplo: mientras que un
297 epifenómeno es, normalmente, accidental, la patafísica tratará
298 de las leyes que rigen la excepción, y explicará el universo co-
299 mo complementario a ella; o más modestamente, describirá un Uni-
300 verso que puede – y, quizás debiera – ser considerado en lugar
301 del tradicional, ya que las leyes – se supone – fueron descubiertas en el
302 universo tradicional, son también correlaciones de
303 excepciones, bien que más frecuentes – pero, en cualquier caso,
304 accidentales -, que, reducidas al *status* de excepciones inexcep-
305 cionales, ya no poseen ni siquiera la virtud de la originalidad.

306 **Definición:** “La patafísica es la ciencia de las soluciones ima-
307 ginarias que, simbólicamente, atribuye las propie-
308 dades de los objetos – descritos por su virtualidad –
309 a sus alineamientos” . Alfred, Jarry (1873 - 1907)
310 Gestos y opiniones del doctor
311 Faustroll, patafísico.

312 (4) **pornoliteratura:** La voz ‘pornografía’, utilizada para designar
313 generalmente cierto tipo de impresos en que
314 predomina el material visual por sobre el verbal, deriva sin embar-
315 go del griego ‘grafein’, escribir (y de ‘ pornos’, prostituta.)
316 el autor prefirió ‘pornoliteratura’ del latín *littera*, letra.
317 (y no ‘litera’).

318 (5) **proctolálíamente:** Del griego ‘proctos’, término anatómico para
319 la región ano-rectal, y de los ‘lalos’, lengua, y,
320 por extensión, *habla*.

4.1.1. Análisis de los momentos del

antayer Q.atro

gatos.

s.

El poema se estructura mediante la división en siete partes, tituladas con el objetivo o asunto de cada escrito: para qué, para quiénes, pautas reguladoras, manifiesto, contexto, comparaciones y las acciones de los objetivos de los Q.atro gatos. En cada sección se tocan distintos temas, pero en busca de mostrar una visión global, se mencionaron los que articulan líneas de sentido.

Cada una de las partes tienen versos de epígrafe, que recomponen el poema “Gato negro a la vista” (1979) de Gonzalo Rojas, texto que, en un inicio, se cita completo y luego se divide por fracciones, presentadas en las secciones del poema de Lira. Existe una unidad del poema y la fragmentación que le sucede, es un ejercicio deconstructivo de la obra de Rojas, que da pie a las enunciaciones líricas, en una suerte de montaje de signos poéticos.

El título de la sección uno, indica que se comenzará a explicar el “PARA QUÉ” del “Antayer del Q.atro gatos”. Se puede interpretar que el hablante desea comenzar explicando los fundamentos de un grupo, tendencia o propuesta poética. Según Adelmo Yori (2013), Lira propone un (an) taller o anti taller de poesía, que presenta sus características fundamentales en el Documento.

Se inicia con un juego fonético con el fonema oclusivo /p/, que aporta velocidad y ritmo a los versos (8-14). Estos introducen el tema de cómo crear poesía “profunda, prodigiosa”. En estos versos, el hablante se desdobra y expresa una nueva voz en un largo paréntesis que entrega indicaciones al lector sobre cómo leer los términos cuesta y arriba (16-21), creando una relación estrecha entre la palabra “arriba” y su utilidad en el poema:

Paréntesis: (la palabra ‘cuesta’ está

arriba de la palabra

‘arriba’: está antes: se lee de

arriba hacia

abajo,
y, arribando arriba,(9-14)⁴

En otras palabras, el vocablo “arriba” se divide en dos dimensiones, la palabra y la acción que denota, siendo fuente de un juego fonético y gráfico en los versos, que obliga al lector a volver en el texto para seguir la instrucción de cómo leer los términos “cuesta y arriba”, en busca de seguirle la pista de la voz poética. Además, la frase “cuesta arriba” se utiliza para identificar algo “difícil”, expresión propia del lenguaje coloquial.

Ahora bien, en el siguiente fragmento, llegar a la “Q.spide” se asocia al río (que simboliza a la vida) en donde “nunca nos podemos/ ahogar más que una vez”:

y, arribando arriba,
¡la Q.mbre!
¡la Q.lmine Q.spide!, la otra
orilla – bella rivera,
vera rivera- del Río este
en el que nunca nos podemos
ahogar más que una vez, del Río que va
a dar
a la Mort, a la mar (14-22)

El verso “vera rivera- del Río este/en el que nunca nos podemos/ahogar más que una vez” está vinculado intertextualmente con una referencia paródica a Heráclito, en el Crátilo de Platón:

SÓC.- Me parece ver a Heráclito diciendo cosas sabias y añejas, simplemente de los tiempos de Rea y Cronos; [...] En algún sitio dice Heráclito «todo se mueve y nada

⁴Los versos citados de esta forma (mostrando su distribución gráfica original) corresponden en su totalidad a la edición 2013 de *Proyecto de obras completas*.

permanece» y, comparando los seres con la corriente de un río, añade: «no podrías sumergirte dos veces en el mismo río». (Platón, s.f.: 41)

La voz poética de Lira simboliza la vida con el río, al igual que Heráclito. La diferencia radica en que el primero expresa un pensamiento más fatalista, en cuanto plantea que se puede sucumbir ante el río, y el filósofo, enfoca la reflexión en que el mundo cambia, incluso cuando nuestros ojos no pueden verlo. El símbolo del río expresa la totalidad, ya sea de la vida o del cambio.

Luego, cuando indica que el río va a dar “a la Mort, a la mar” hace referencia a Jorge Manrique con su poema “Coplas por la muerte de su padre”, cuando enuncia “Nuestras vidas son los ríos/que van a dar a la mar/que es el morir” (Manrique, s.f.). Ambos utilizan el tópico de la vida como río como *vita flumen*, que compara la existencia del hombre con el fluir de un río.

La voz poética comienza a describir con un lenguaje técnico las malas condiciones ecológicas en las que se encuentra el mar (el río va a dar al mar) (22-33). Relacionan así el pensamiento sobre la muerte con el auge de la contaminación emanada desde las industrias.

Al final de la primera sección del Documentos, se indica que la poesía debe nacer desde lo fundamental del ser humano, en busca de pervertir e impactar a las mentes inocentes, como las “palomitas”:

Poesía

pública y pélvica, para

acabar, para

pervertir palomitas, predecimos:

prevenimos: y todo esto, en

profusión. (27-32)

Existe una representación de la poesía con lo sexual, específicamente lo masculino, que penetra e irrumpe lo inocente, incólume y puro. Nace desde el instinto más básico, que busca

acabar o llegar al orgasmo, para modificar el estado de los otros, como víctimas de la perversión poética.

El número dos del Q.atro gatos plantea “PARA QUIÉNES”, está dirigido el proyecto que propone, hasta el momento. Al igual que en la primera parte, la voz se expresa mediante un juego fonético con el fonema oclusivo /p/, que entrega una sonoridad entrecortada, debido a que es sordo y bilabial, lo que obliga a cortar la emisión de aire al articular el sonido, discontinuando la vibración entre cada vocablo.

Lo anterior es la forma en que se expresa el fondo. Este persigue caracterizar a los poetas que responden a la propuesta del Q.atro gatos. La voz comienza con una referencia intertextual a Hermann Hesse y su cartel de entrada al teatro mágico, en la que se indicaba que estaba dirigida a “-Solo para locos-” (2002: 92) en el libro *El lobo estepario* (primera edición, 1927), invitando a participar a los cuerdos (33-34) que respondan a los atributos que menciona con el juego fonético, características que van desde lo material “poetas pobres peripatéticos”, emocional “padeciendo puntillosamente pseudoamorosas pasiones” y los que refieren a su actuar (43-55).

Posteriormente, según la interpretación de Adelmo Yori (2013), se presenta una ironía que solo puede comprenderse con datos fuera del texto, tales como el resquemor de parte Rodrigo Lira hacia Raúl Zurita. La propuesta de Yori, se puede validar en la lectura del poema “El superpoeta Zurita” en donde Lira lo presenta de la siguiente manera:

el superpoeta zurita se pasea

como un cristo bizantino por las calles de santiago

con el habla (mordiéndose la lengua)

casi perdida

ergido (Lira, 2003: 142)

Se nota una exageración al enunciar a Raúl Zurita como un superpoeta, que se encuentra en un nivel más elevado, encarnado en un cristo que baja de su divinidad para caminar por las calles de Santiago. El poeta, además, tenía un aspecto físico que hacía recordar los rasgos más

significativos de la imagen de los vitrales del Cristo bizantino, como la barba larga y su figura alargada. Zurita, se retrata como una persona que calla más para aparentar un habla perdida, que para guardar silencio, realmente.

Considerando lo expuesto y apoyando la interpretación de Yori, la ironía hacia Zurita se expresa en los siguientes versos del Q.atro gatos:

publicando pequeñas porquerías, payasadas palabrescas, poemillas para
poder.

-algún día-

por París pasearse

-a mediodía- o

por puro j o d e r o

para

por ejemplo, en medio del Paseo Ahumada

coronado de laureles

ser, y después

estar

en el recuerdo, así quedar al

pasar a mejor vida y así

a) animitas b) busto de mármol c) cofradía

d) detractores e) estatua f) fuente, como Rubén Darío y

f) friso (54-69)

Primero, la voz ridiculiza la creación del poeta, minimizando sus posibles textos, llamándolos “porquerías” y “palabrescas”. Después, ironiza en torno a su deseo de éxito, expresado en

paseos por París o en ser coronado de laureles, como hacían los griegos para premiar a un poeta. Además, se burla del deseo de la posteridad, a través de una de las maneras propuestas: animita, busto, cofradía, detractores, estatua, fuente o friso.

La sección tres tiene su eje en “ALGUNAS PAUTAS REGULADORAS DEL FUNCIONAMIENTO” del Antayer Q.atro gatos. Desde el título hasta el inicio de los versos, se utiliza un estilo escritural propio de los documentos legales.

El texto, en su totalidad, gira en torno a la poesía, a través de la delimitación del terreno literario-laboral, estableciéndose prohibiciones de participación de ciertos individuos. Entre ellos, los periodistas, publicistas, poetastros (los “padres” falsos de la poesía), entre otros mencionados entre los versos 77 y 81.

Unido a lo anterior, la voz particulariza la negación de participación a ciertas mujeres, identificadas como “poetisas (*petisas* o K. ballas – *caballas*: ya crecidas)”, en cambio entrega una cuota de integración a las “Q.chas cuerdas/& K.riñosas”, en un papel de musas inspiradoras. Por un lado, excluye a las poetisas y abre las puertas a las mujeres que inspiran.

El lector debe conocer las bases fundantes del idealismo platónico y la relación de los artistas griegos con las musas, para comprender que el estatus de las participantes “ga/a/s con ‘a’” en el Q.atro gatos, será como seres alabados y divinizados, que inspiran a los poetas.

La voz se sirve de la referencia al Gato con botas, Fritz, Cheshire y Tom, personajes ficticios de las caricaturas para niños, símbolos de la cultura de masas. De la misma manera, en los versos finales de la sección tres (110-120), se realiza una crítica a través de la imagen simbólica del “super ratón”, que se erige como un dictador de la *Walt Disney Productions*, quien priva de libertad al resto de sus compañeros animados. De la misma manera, se proyecta al ratón (Mickey Mouse) como un símbolo del imperialismo cultural estadounidense, que subyuga a las nuevas generaciones, sometiéndolas a la televisión como medio de diversión.

La sección cuatro se presenta como un manifiesto que, en palabras generales, explica las condicionantes de la enunciación del “MAGNO mensaje” del Antayer. Para referirlas, utiliza una distribución gráfica que distribuye palabras y versos en distinto orden en el papel, convirtiendo los espacios en blanco en silencios, cortes en la lectura (134-135) o en

herramientas para seguir intercaladamente las palabras (127-130), desafiando la comprensión de lector, quien debe entender esta estrategia para descifrar el mensaje.

En la sección cinco, se plantea una sobre codificación del mensaje, mediante el uso de símbolos que, fonéticamente, completan las palabras intervenidas. Tal es el caso de “Indias un señor C°olón, valoradas, hipot.K,bles y reajustables”, en donde la C° que es el símbolo de grados Celsius, debe leerse como el sonido “co”y la K, como “ca”, para completar el código y descifrar el mensaje.

Dentro del texto, la voz lírica menciona y muestra un contexto socio-económico (150-172), donde expone el sistema económico de libre mercado (neo liberal) puesto en marcha durante el régimen de dictadura militar chilena. Ejemplo de ello:

°stituye y °forma

una Bolsa de Gatos, enmarK.da en un sisT.ma eC°nómiC° social

de Merk.do & libre °Q.rrenCIA

(¡qué oQ.rrencias tan obsQ.ras!)” (154-157)

El hablante lírico tiene una visión crítica del sistema económico y cuestiona la implementación del modelo imperante, comparándola con el descubrimiento que hizo Cristóbal Colón en el año 1492 en América. Lo anterior, utilizando una estrategia gráfica para potenciar el mensaje:

son especies de la especie de las que iba a

buscar donde unas tales

Indias un señor C°olón, valoradas, hipot.K,bles y reajustables

de aQ.erdo con la K.tidad de re za en las tasas de K.

al

baja o (161-166)

La voz poética se sirve del manejo del espacio gráfico para intensificar su enunciado “rebaja o al alza”, ubicando la palabra “baja” en la parte inferior del verso, y “alza” como una suerte de escalera hacia arriba. Se presenta una estrecha relación entre la palabra y su significante, resaltando este último mediante el juego con la disposición de los vocablos, en vistas de expresar el significado de manera visual.

También, los versos aluden a la hipoteca, un término que refiere al compromiso de un bien material, a cambio del préstamo de dinero. Este contrato es revalorizado continuamente por la parte que presta el dinero, siendo tradicionalmente, una relación contractual entre una persona natural y un banco. Lira propone una relación diferente; el bien inmueble se transforma en una persona (las indias) y quien busca el trato (Colón) las compromete como cambio para recibir dinero.

En la presente sección del documento, se transforma la figura de los Q.atro gatos, acercándolos a la representación del poder. Se les identifica como “K.pos y K.paC.s: ni e Q.qlux clan/ni el Q.co son K.paC.s de K.strar a los Q.atro gatos” (Capos y capaces: ni el kukluxclan/ni el cuco son capaces de castrar a los cuatro gatos). Son el grupo de avanzada, representado por la “quinta C°lumna” (concepto bélico para referirse al avance de las tropas internacionales en Madrid, en el período de la Guerra Civil Española) del templo (175-178). Además, se asocia el dicho popular “buscarle la quinta pata al gato” y también, el “Quinto Poder” al proceso de significación de los versos, mezclando el poder de los gatos, el hecho de buscar lo absurdo (quinta pata al gato) y el dominio de los medios de comunicación masiva, expresado en la prensa.

La voz se interna en una crítica y reflexión en torno al Quinto Poder, que:

Qye SirV. -entre otras C°sas-, para saK.r las

K.stañas del Fuego. Las

K.stañas, una vez saK.das del fuego –qué madas-, (181-183)

Utiliza un dicho popular de origen español “sacar las castaña del fuego”, que significa arreglar los problemas de alguien que se encuentra en apuros, resolver el inconveniente que la persona

debió arreglar a costa de otros. Asimismo, el Quinto Poder soluciona los problemas de los Q.atro gatos, los que tienen la autoridad.

Nuevamente, la voz se vale de la referencia a dichos populares, en este caso, para expresar la idea del absurdo: “de modo que no os pasen micro por liebre/ni liebre por gato”. La frase original es “no pasar gato por liebre” y el poeta la modifica, relacionando el dicho con el transporte urbano (micro corresponde a microbús y liebre, a microbuses más pequeños) y jugando con el orden de la frase. Aún más, termina con “ni liebre por gato”, lo que se puede interpretar como que no debe permitirse disfrazar el peligro (gato) por algo inofensivo (liebre) en busca de engañar, proyectado lo anterior, no enmascarar el poder (gatos) con la prensa (quien disfraza al gato de liebre para hacer creer a quien lo recibe, que se trata de otro animal).

Al final de la parte cinco del Documentos, la voz se expresa en un lenguaje coloquial, hablándole al lector, preguntándole si comprendió lo que acaba de decir (192-201), compartiendo la reflexión de lo complejo que es afectar (engañarlos, atacarlos) de alguna manera a los Q.atro gatos.

La sección seis del Documentos inicia con un estilo asociado a los trabalenguas, mediante el cual se propone una reflexión anclada en la sección anterior. La voz plantea que “Ni cuatro gatos/hacen un tigre”, aludiendo a que los gatos (poder apropiado) no pueden llegar a ser como el tigre (poder natural) y, sin embargo (saltando al final de los versos del Documento seis), “bastan tres de los Q.atro gatosa/ para tirárselo, triturarlo o tirarlo al río”.

La asociación de los Q.atro gatos a la Junta de Gobierno, se va argumentando con la presentación de los versos siguientes, que van comparando situaciones y acciones que se interpretan como metáforas de las motivaciones para llevar a cabo el Golpe de Estado:

se van tiritando. ¿Premura pintada o primavera a-

pestada? ¿Pretextos de

lenguas largas o blanco de lenguas barbas? ¿Puercos

pruritos o pluralidades

puras? ¿Trémulo temblor tremante o terremoto

tremebundo? ¿Cráter o canica, caricia

de can o abrazo de oso,

tierno tríceps o curvo corvo? (215-222)

Por ejemplo, se enfrentan dos posiciones. La primera, indica que hubo un enmascaramiento y falsa propaganda de la situación política antes de 1973 (“Premura pintada”) versus, la de considerar que era necesario un cambio, por las condiciones desmejoradas reales del período allendista (“primavera a-/pestada?”). También, se propone que hubo personas que pensaron en hacer las cosas lo mejor posible (puercos pruritos) y otras que respondieron a visiones distintas, como la del cambio de gobierno (pluralidades puras). La sección seis, se caracteriza por presentar la reflexión a través de dichas comparaciones, que generan reflexión de parte del lector, quien debe abandonar la lectura literal y avanzar a la interpretativa y crítica, para encontrar un mensaje oculto por las metáforas y el estilo del poema.

De esta manera, se entrega el panorama reflexivo en torno a las motivaciones del Golpe de Estado, que culminan con el dominio de los Q.atro gatos, que aunque juntos no hagan un tigre (o león) pueden destrozarlo a través de sus estrategias (227-236).

En última sección del Documentos, se termina de fundamentar que los cuatro gatos es la representación metafórica de los cuatro poderes que configuraron la Junta Militar de gobierno en 1973, luego del golpe de estado “mansos, mas/marciales: militar-mente-”. De esta forma, la larga marcha de los cuatro gatos refiere todos los años de régimen militar.

Dentro de esta representación de la escena política y cultural, Lira entrega a la Junta una serie de adjetivos que describen con imágenes como “muchos metales meten/ miedo”, lo que refiere a la forma violenta en que el régimen imperante valida su poder, vocablos funcionan en forma de crítica hacia sus acciones “maullando –metálicamente-/misterios masónicos, características y objetivos “mentandomariconadas/mendaces (mentirosos), manoseando/madera (*) mc-luhaneando” mensajes mentales”.

De la misma forma, se alude al sistema económico (255-257) que se describe como un producto de este régimen, además se le apunta con la palabra “mercurialmente (\$)”, siendo Mercurio el dios de los mensajes así como del comercio. Es decir, que el nuevo sistema adora

al comercio como un dios, esto reforzado con el signo peso entre paréntesis (\$) que conduce a un pie de página que dice “para los azogados”, es decir para los exaltados, para quienes necesitan a un dios. Asimismo, El Mercurio, diario de distribución nacional, fue símbolo del vínculo entre el poder económico y antigobierno de los años setenta.

Por otro lado, estos versos hablan del manejo de los medios de comunicación por parte del régimen (262-267), figurando estos mensajes como manoseos mentales. Así es como estos versos se inscriben dentro del tema del contexto socioeconómico y cultural refiriendo a la dictadura militar y su relación con los medios de comunicación.

Finalmente, desde un punto otro punto de análisis, estos versos están configurados a nivel gráfico con una esquematización particular, de manera desmembrada, desplazando versos y estrofas, estrategia que puede aludir a la fragmentación de los sujetos modernos en época de dictadura.

4.2. '78: PANORAMA POÉTICO SANTIAGUINO

O

“LOS JÓVENES TIENEN LA PALABRA”

-Crónica de Época-

*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 la boca y narices*

*Nicanor Parra
Versos de Salón.*

- 1 Y llegó
 - 2 desde Chillán o
 - 3 desde San Fabián de Alico
 - 4 don Nicanor
 - 5 y se instaló con su
 - 6 montaña rusa; pero
 - 7 hasta donde llegan
 - 8 los datos del autor,
 - 9 nadie ha sido atendido aún
 - 10 por hemorragias nasales y/o
 - 11 bucales en las postas o
 - 12 policlínicos fiscales o
 - 13 particulares por
 - 14 haberse encaramado o
 - 15 haberla intentado escalar.
-
- 16 Y a pesar
 - 17 de lo prominente de la montaña
 - 18 rusa de canciones rusas.
 - 19 a pesar de la obra gruesa de la montaña

20 rusa, y demás artefactos
21 que se fueron levantando
22 cual antenas de caracoles
23 entre las otras montañas:
24 las de la cordillera de los Andes
25 que se striptesean el smog cuando llueve
26 y de la de la Costa, que sobreviven aún
27 a pesar de la erosión, los incendios
28 y los “muertas” del antivático bardo, y
29 a pesar de la exhumación del dispositivo
30 Quebrantahuesos¹ y la del cadáver exquisito
31 del pobre cristo del Elqui² o de las noticias
32 que han llegado desde Washington D.C (*di ci*)
33 y a pesar del cachureo manuscrito salido de
34 cierta parte³, impreso a toda tinta y
35 conceptuosamente diagramando por
36 una de las hijas de la anti vate, cachureo en el cual
37 venían también noticias, pero llegadas desde
38 ninguna parte⁴, tradúzcase ahoraaquí⁵,
39 la pobre poesía sigue siendo
40 el paraíso del tono solemne;
41 los poetas “bajaron del Olimpo”
42 y se desarrancaron
43 hasta los cuerpos
44 de socorro atajaron
45 en algún suplemento dominical de *EL MERCURIO*
46 en el acto cultural
47 en el homenaje escrito con hache
48 y ahora los poetas *novissimos*⁶
49 los quieren instalar
50 en gloria y majestad
51 en machu pichu o la punta del Aconcagua
52 para telerreverenciarlos desde su edén infantil
53 pues, por si el lector lo ignoraba,
54 ahora puede enterarse:
55 la poesía joven
56 experimenta un
57 *boom* asombroso, abrumador,
58 en esta ciudad capital destas tierras tan
59 poetógenas: aunque no caiga ná de mamá,
60 llueven los carismas: los ciegos
61 como que miran, los sordos como que escuchan.
62 Los muchos que no conversan, como que cantan,

63 y el que nunca había escrito más que copias,
64 apuntes, *torpedos* y uno que otro cuadro sinóptico
65 aquél que en cuanto a expresión personal se había limitado a
66 replicar grafitis en los urinarios e inodoros, como
67 que comienza a producir cosas, textos: llamemos
68 ‘poemas’ a esas cosas – a esos textos –
69 aún cuando haga falta pujar, con ñeque
70 dolorosamente, como el parto difícil
71 de una casual y accidental gestación, o
72 como un crónico constipado
73 reacio a consumir salvado de trigo, o
74 inmune a la sal de fruta que al fin
75 consigue ‘obrar’, como dicen los médicos,
76 aún cuando lamentablemente o afortunadamente
77 nadie resucite – al menos, por el momento-. Pero
78 ¿qué podrían hacer aquí los ya muertos? Acá:
79 en este campo de flores bordadas a manos de sobre arpillera
80 copia feliz del Parnaso, en este promisorio Mar del Verbo,
81 en esta
82 sopa de letras que los poetas novísimos chapalean,
83 chapotean,
84 nada o reman – la rima está obsoleta,
85 caduca o en desuso- mientras las poetisas practican
86 cinerámica y graciosamente esquí acuático sobre ese líquido
87 y sus vivencias resuenan como las olas sobre el albo papel
88 con suavidad o con violencia las vuelcan y se re-
89 vuelcan en los típicos tópicos que plasman en el albo
90 y sufrido
91 y aguantador papel, y queda escrita constancia de
92 sus períodos que se adelantan y/o se atrasan
93 -como solían hacerlo los trenes⁷-retomando la pluma de
94 Gabriela, o de Juana, o de sor Teresa de o de
95 alfonsina
96 cantando con guitarra o a capella ‘Alfonsina y el Mar
97 sin saber muy bien quien fuera susodicha –pareciera
98 que como alguien que
99 se hubiese ahogado en la playa
100 tal vez después de pelear con el pololo
101 con algo de valium de más en la guatita-
102 escuchando la
103 Chilena
104 o el asqueroso pop que impera
105 con escaso contrapeso

190 la suspensión del toque de queda para peatones
 191 y por supuesto que la noche no es la aurora, ni un crepúsculo
 192 arrebalado y rosáceo ergo:
 193 el vómito...
 194 ... o presto, prestamente, poemas
 195 proyectos de poemas o fragmentos de poemas
 196 que el Pepe le lee a Pepe
 197 Presunto Poeta prestará “ “ “
 198 pretenciosamente a Poetisa Prometida
 199 proyectos de poemas pulverizarán y/o derretirán a la polo la musa
 200 en mántricos
 201 orgasmos múltiples

 202 Y ASÍ, en diversos cubículos
 203 urbanos y hasta campesinos
 204 se cocinan y recuecen
 205 cuecen y cosen escritores escriturales, escrituraciones varias
 206 -innominables, tales o cuales; incalificables, pues
 207 están también
 208 los que sólo leen – y eso, a veces-
 209 para los Controles de Lectura, pero en todo caso y casi todo
 210 pleno de respeto para con la
 211 poesía, tomándose
 212 todo más en serio que la cresta, aunque
 213 alguna vez
 214 las poetisillas y los jóvenes Poetas
 215 Jóvenes hayan montado en algún carro de la montaña rusa, esa,
 216 porque, hélas, los tecnócratas
 217 de la radiotelefonía los habrán subido a la montaña
 218 para agradecer con Roberto Carlos al señor
 219 o a la vida con Joan Baez *et altri*
 220 lo que en latín significa “y otros-as”
 221 pues, según pareciera,
 222 no se acuerdan de o
 223 no concuerdan en que doña Violeta
 224 fuera una mera violeta violetera
 225 o un cardo con flores color lila, fucsia
 226 o parra vieja que produjo muchos racimos
 227 antes de pegarse el balazo, pero no trigo
 228 y violetas y parras no deben trillarse ni mancharse como los granos
 229 cuando la trilla o vendimia está lista...
 230 ... de manera que él, o ella, núbiles noveles novos
 231 oficiantes de la Chilena Poesía

232 henchidos o hinchados el esternón y los pechos
 233 calientes y el líquido
 234 encefalorraquídeo
 235 como agua del río,
 236 fervorosamente,
 237 aún cuando tengan algún ‘artefacto’ sujeto con chinches al lado del
 238 escritorio y hayan ya convalecido debidamente del acné o las disfun-
 239 ciones gonadoendocrinas propias de la edad del pavo, parecen
 240 habilitar en el jardín del solemne tonto grave
 241 pues si de *poesía* se trata, jamás se ríen:
 242 sólo sonríen nostálgicamente
 243 al ver sobre el calendario la foto Sacsahuamán
 244 o la postal de tiahuanaco o el titicaca
 245 después de amargarse la vida por algún rato
 246 leyendo algún reportaje a la cruda
 247 realidad actual

248 ...pero el poncho o las calcetas chilotas
 249 les hace meditar en las chilotísimas manos dese mágico archipiélago
 250 y sonríen con la esperanza de todas las manos, todos corriendo-
 251 la mano a la cintura cósmica
 252 del sur y zonas adyacentes
 253 haciendo una muralla que vaya desde el monte hasta la playa y más allá
 254 del horizonte, la ve de la victoria de la paz y/o la lucha,
 255 desalambrando y sembrando los surcos de
 256 la tierra americana o los elepés del sello alerce
 257 o al imaginar la concretización (la concreción).
 258 de alguna Hoda Helemental equis:
 259 ¡A liberar el aire de las botellas!
 260 ¡A domesticar el mar! ¡A parar la erosión en la provincia de Malleco,
 261 X Región! ¡A comer caldillo
 262 de cebolla ...! ¡*Sursum corda* (elevemos los corazones)!, porque la
 263 Era está pariendo uno, dice una canción latinoamericanista,
 264 y vamos escribiendo - vamos cantando algo, en General
 265 o en Coronel, o do Mayor – versos de Capitán
 266 de teniente
 267 o de cabo segundo reserva
 268 y ya que de los des-poseídos es el Reino y
 269 ya que los bonos del Cristianismo están en alza estacional
 270 qué descueve es ser pobres
 271 casi-casi como los pobres
 272 aunque podría ser rico
 273 ser rico...

274 y ahí, otra sonrisa distinta al imaginar
 275 la cartilla con trece puntos
 276 pues nadie prohíbe a los poetas novísimos tentar a la suerte
 277 aplicando alguna tecnología derivada de las Ciencias Patafísicas
 278 al sistema de pronóstico deportivos ‘polla gol’, pus, gallo:
 279 imagínate la Cas de la Cultura y el Arte
 280 que le encargarían a la cuñada que está por egresar de Arquitectura!
 281 ... pero nadie se caga de la risa
 282 porque la Poesía, es cosa seria
 283 Y el Quehacer Cultural es fiel
 284 reflejo de la realidad social, dicen o susurran,
 285 “está determinado –en última instancia- por ella”, enfatizan
 286 y esa cuestión de la realidad
 287 social es media
 288 terrible de repente, de modo que
 289 estaríamos denunciando lápiz *Rolling ball* o PIN- 80 en ristre,
 290 sin caer en el planfeto, compañeros,
 291 pero al mismo tiempo saludando a la bandera,
 292 salvando dialécticamente las contradicciones,
 293 saltando, el que no salta es
 294 ... ganso
 295 o sea que como que por ejemplo en una destas
 296 estaríamos elevando
 297 un Canto libre claro
 298 l u m i n o s o
 299 al pueblo y a los pueblos de América y el mundo
 300 todo: sursum corda, elevemos
 301 los
 302 cora-
 303 zones, porque
 304 -aunque esta era no esté pariendo ni medio,
 305 las liceanas siguen rayándolos
 306 en sus bolsones[&]
 307 y ahora que ya prácticamente nadie raya
 308 las paredes de los baños,
 309 en Santiago de Chile, al menos,
 310 la Juventud
 311 escribe.

(invierno de 1978).

312 & así lo proclama Fernando Ubierno, por lo menos. Cf. su canción.

313 “Cuando agosto era veintiuno”.

(TERROR EN LA MONTAÑA RUSA:) Panorama Poético

Santiaguino o Los Jóvenes tienen la Palabra Notas

- 314 (1) Quebrantahuesos: *Diario mural con la participación editorial de*
315 *N.P. et altri (I. Oyarzún, e. Lihn, a. Jodorowsky...)*
316 *que funcionó en el restaurante 'El Naturista' durante algunos de los años*
317 *cincuenta, cuyo recurso fundamental era collagear (del verbo francés*
318 *coller) titulares y subtítulos de la prensa de la época. Algunos*
319 *folios en el estado incompleto- por los años transcurridos, y el poco*
320 *cuidado en su almacenamiento-fueron publicaciones sub especie de*
321 *reducciones fotográficas en la revista-libro o revista gorda de número único*
322 *intitulada 'Manuscritos', publicado por el departamento en Estudios*
323 *Humanísticos de la facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la*
324 *Universidad de Chile en 1975 o 76.*
- 325 (2) Cristo del Elqui *En versión actualizada, Sermones y Prédicas del*
326 *susodicho, editada por el departamento mencionado*
327 *y –posteriormente- por David Tuketaub en su sello 'Ganymedes', con*
328 *una no muy buena segunda parte (Nuevos S. y P. del C. de E.).*
- 329 (3) *La sección dedicada a N.P., en la (el) mencionada (o) revista libro,*
330 *se titula 'Cachureo'. Salió a) de algunos cajones y/o carpetas carpetas y/o*
331 *"cortapacios" del N.P. y b) de la prensa offset del departamento ese.*
- 332 (4) *La mencionada sección llevaba el título alternativo de News from Now-*
333 *here (en inglés). El comienzo del título no ofrece problemas mayores*
334 *para su versión al castellano: "noticias desde..." en cuanto a la*
335 *última palabra cosa cambia: cambia si es una palabra: nowhere (no*
336 *where), traducible como "dónde", o si son dos: now - here (ahora*
337 *-aquí: hic et nunc). Dada esta última posibilidad, consultar en la*
338 *novela 'la isla' de A. Huxley, la función de los pájaros parlantes y,*
339 *además, la obra del psicoterapeuta vienés-californiano Fritz Perls.*
- 340 (5) *Cf. la nota anterior*
- 341 (6) *novísimos: Adjetivo italiano traducible a 'novísimos'. Inflingido*
342 *–en versión española, con la sola ese- por la Revista*
343 *del domingo, el semanario de mayor circulación en esta parte del mundo,*
344 *a un grupo de presuntos poetas jóvenes en el año 1976.*
- 345 (7) *los trenes ya casi no se atrasan – ni mucho menos se adelantan-: ya*
346 *casi no quedan trenes; los han vendido como chatarra. El tren ha*
347 *muerto, vivan los buses y camiones... (¡?)*

4.2.1. Análisis de '78: PANORAMA POÉTICO SANTIAGUINO

O

“LOS JÓVENES TIENEN LA PALABRA”

La poesía de Rodrigo Lira se estructura como la escritura de un hombre “tributario de su época” (Merino en Lira, 2004:10), donde la sintaxis, el léxico y la morfología de sus poemas, son parte de la escisión poética que evidencia una época de la historia de Chile, fragmentada por las fuerzas militares y por los discursos artísticos emergentes.

Lo anterior corrobora el carácter de testimonio que tiene el poema: “78 panorama poético santiaguino”, ya que desde el título presenta la necesidad que existe de evidenciar lo que sucede en el Chile de la época en el ámbito poético, es una situación de la cual Lira es testigo y protagonista, y a raíz de aquello, surge este poema en donde se observa una recurrente parodia a la poesía de los setenta y ochenta.

El texto comienza con un fragmento del poema “Montaña Rusa” (1962) de Nicanor Parra, el cual sirve de referente para comenzar el texto propio, contando con gran cantidad de citas, epígrafes y notas a pie de página que sustentan el enorme conocimiento que Lira tenía de la poesía chilena, a partir de lo cual fue elaborando parte de su discurso intertextual:

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. (1-15)

La alusión a Parra en el poema no es fortuita y responde a la actitud de querer realizar una parodia de la poesía joven chilena de los años setenta. Tal como lo evidencia la cita anterior, Lira comienza atacando la antipoesía, para luego centrarse en críticas y parodias a los grandes referentes de la poesía chilena.

La referencia a la antipoesía se debe a que esta se transformó en un importante referente para la nueva poesía que se gestó en el país, a partir de 1954 y Lira utiliza esta situación con el fin de constatar lo que sucedía a los seguidores de esa forma escritural. En relación a esto último, Rioseco (2013) señala: “[Lira] busca en Parra un referente para contrastar, examinar y denunciar la actitud y el accionar de los jóvenes poetas chilenos de la época.” (2013:78).

El panorama poético de Lira comienza refutando varios poemas de Parra, para luego traer a colación una anécdota personal reprochable del poeta en cuestión (16-52), la cual refiere a la visita a la Casa Blanca que realizó Nicanor Parra en 1970 y donde tomó el té con la señora Patricia Nixon esposa del Presidente de los Estados Unidos Richard Nixon y Primera Dama entre 1969 y 1974. Este encuentro tuvo importantes repercusiones en Chile, recibió fuertes críticas y censuras, y, a su vez, le produjo la expulsión como miembro del jurado de Casa de las Américas de ese año.

Por un lado, en los versos 55-68, el hablante se refiere a la explosión que tuvo la joven poesía chilena en Santiago, la cual cataloga como una tierra *poetógena* y carismática, lo que se puede asumir como una ironía, en tanto dice que Santiago es una ciudad llena de poesía, pero luego la asume esta cualidad como *poetógena*, mezclando así lo patógeno y la poesía, lo que se interpreta como una enfermedad que sufre nuestra tierra, no como algo positivo, sino como un problema.

Por otro lado, en estos versos es posible encontrar la utilización de la figura literaria de la comparación, con el propósito de ironizar sobre la producción textual de los jóvenes poetas, donde califica como “cosas” los poemas de estos jóvenes, lo que evidencia una manera despectiva de referirse a ellos (63-68).

Posteriormente, el hablante se refiere a los poetas jóvenes de la época dictatorial, que no toman una postura clara sobre lo que sucede en el país, tanto a nivel político como social; en definitiva, se encuentran lejanos a la realidad (242-247). Del mismo modo, la voz poética señala que estos nadan y chapotean, haciendo el ruido del agua, para mostrar su habilidad creadora y sus vestimentas reflectantes de la luz del conocimiento que juega entre las olas y espera que el pueblo nade, renovando la rima, rehaciendo las prácticas creadoras.

Luego, con el mismo recurso utilizando contra Parra, Lira arremete contra Neruda a partir de la evocación de fragmentos de su vida y obras, parodiando y burlado éstas, expresando lo siguiente:

A todo esto, el compañero

de taller relee al viejo Pablo Neftalino

-muerto de y desengordado por

el cáncer, calvo como

siempre (y como yo)- y por pura coincidencia (128-132)

Parodia con el nombre real del poeta; lo presenta como una integración entre naftalina (químico para ahuyentar polillas, asociado a los ancianos) y Neftalí. A su vez, con las circunstancias que produjeron el fallecimiento de este.

Respecto a las obras del poeta en cuestión, el hablante hace alusión al poemario “Canto General” (1950), “Los Versos del Capitán” (1952) y a las “Odas Elementales” (1954), donde ironiza a partir de estas obras con el propósito de concientizar a los nuevos poetas (258-267).

También hace alusión dentro del poema, a otro destacado poeta chileno como fue Pablo de Rokha, del cual el hablante no se centra en la parodia de sus obras, como lo hizo con los

poetas antes mencionados, sino que se enfoca en aspectos negativos de su personalidad (137-142). Cabe destacar que este último fue un acérrimo enemigo de Pablo Neruda y Vicente Huidobro, autores que también aparecen parodiados.

En línea con las referencias explícitas a diferentes poetas presentes en el texto, se encuentra también a Vicente Huidobro, del cual presenta una imagen desacralizada y el hablante ironiza al *poetiso*, señalando que aprovechó la suspensión del toque de queda -clara alusión al contexto dictatorial de la época-, con el propósito de trasnochar y vivir la juerga nocturna (184-190). En otras palabras, se pretende liberar al poeta de la figura estereotipada (miembro de la alta sociedad, culto y distinguido), mediante el goce en actividades nocturnas.

A su vez, están presentes pequeñas referencias a otros poetas, como es el caso de Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Ernesto Cardenal, César Vallejo, entre otros, así como también a diferentes referentes de la música popular de la época.

En relación a la función de la poesía entregada en este poema y al imaginario creativo de Lira, Beroiza (2010) expresa lo siguiente: “[En el poema] se destaca una visión desacralizada (Huidobro) y bufonesca (Parra) de la poesía, en tanto que es considerada abiertamente y desde muchos flancos, un artificio que carece de función social y trascendencia.” (2010:5).

En definitiva, es posible encontrar en esta obra una clara trascendencia textual a la hipertextualidad, definida por Genette (1982) como “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple o transformación directa (imitación).” (en Navarro, 1997: 59). Como se observa, en las obras de Lira se encuentran atiborradas de referencias a diversos poetas como Parra, Neruda, Huidobro que son burlados por medio de la ironía y la parodia, lo que produce un quiebre del lenguaje y la fragmentación del contexto contemporáneo del autor.

4.3. ARS POÉTIQUE

para la galería imaginaria

1Que el verso sea como una ganzúa
2Para entrar a robar de noche
3Al diccionario a la luz
4De una linterna
5sorda como
6Tapia
7Muro de los Lamentos
8Lamidos
9 Paredes de Oído!
10cae un Rocket pasa un Mirage
11los ventanales quedaron temblando
12Estamos en el siglo de las neuras y las siglas
13 y las siglas
14son los nervios, son los nervios
15El vigor verdadero reside en el bolsillo
16 es la chequera
17El músculo se vende en paquetes por Correos
18la ambición
19 no descansa la poesía
20 está c
21 ol
22 g
23 an
24 do
25en la dirección de Bibliotecas Archivos y Museos en Artí
26culos de lujo, de primera necesidad,
27oh, poetas! No cantéis
28a las rosas, oh, dejadlas madurar y hacedlas
29mermelada de mosqueta en el poema

30 El Autor pide al Lector diScurpas por la molestia (Su Propinaes Misuerdo)

4.3.1. Análisis de ARS POÉTIQUE

Esta obra puede ser entendida como una referencia directa, desde el título al poema de Vicente Huidobro “Arte Poética”, tal como lo propone Folch:

La fuente original del poema de Lira es « Arte poética » de Vicente Huidobro. Lira altera y reestructura el original, violentando su lenguaje con la oposición de otro más coloquial, con frases clisés como, por ejemplo, « sorda como / Tapia » [Lira, 2003, p. 33]. La ironía, otro recurso que Lira no duda en emplear en sus poemas, sirve al propósito de desalojar el sentido de los versos huidobrianos para revelar al lector una cualidad sacra en el lenguaje que en realidad no es más que despojos (2007:s.p.).

Desde este punto de vista, Lira crea una nueva versión de los versos de Huidobro, violentándolos, desacralizándolos, insertando en ellos un lenguaje cotidiano, e ironizando con la construcción metapoética de Huidobro, en tanto este habla de un poeta como un mago de la palabra que tiene la capacidad de elevar el lenguaje.

Es importante recordar que la idea del poeta como demiurgo proviene del poeta francés Rimbaud, quien entregó las bases para las vanguardias posteriores:

Rimbaud es, junto con Mallarmé, el poeta que más influye, a nuestro entender, en la poesía de Huidobro. Los intentos del poeta francés por depurar al través de la “alquimia del verbo” el sentido de las palabras, el sentido del delirio poético que trasunta la poesía rimbaldiana, el sueño de un poeta vidente, del demiurgo [...] el anhelo de crear un universo poético independiente de la naturaleza y, en último término, de redescubrir al hombre original (Zamora, s.f.: 54).

Por un lado, es una postura que Lira trata de derribar, lo que se puede ver claramente en el último verso (30), en el que es posible observar un juego fonético, a través del cual representa el vicio del lenguaje de la hipercorrección, propia de los sectores marginales de la sociedad chilena, en tanto desde un punto de vista fonético se reemplaza el sonido de consonantes líquidas /r/ y /l/, moviendo así a la voz poética de Huidobro a un espacio popular.

Por otro lado, es posible afirmar que Lira no solo utiliza los versos de Huidobro de forma intertextual, el poema no es solo una cita, sino que también es una parodia, en tanto la estrategia utilizada es tomar la voz de Huidobro para burlarse, transformando sus versos en críticas al régimen militar; de esta forma, “Ars poétique” se transforma en un poema articulado en una doble lectura, siendo la primera de estas la propuesta por Folch, en la que se cita a Huidobro, y luego se propone una nueva versión su postura poética; en la segunda Lira asume la Voz de Huidobro y se aprovecha de esta careta para hacer críticas al régimen militar:

cae un Roket pasa un Mirage

los ventanales quedaron temblando

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 musculo, 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, (10-26)

En estos versos, que emulan a los del arte poética huidobriana, se puede encontrar una serie de referencias al régimen dictatorial, empezando por el bombardeo a la Moneda que dio inicio a esta época histórica (10-11), en tanto se habla de un Mirage, es decir del mismo modelo de avión que bombardeó La Moneda, y un *roket*, un misil, como el que impactó al palacio de gobierno en 1973.

Luego, en los versos siguientes, se alude al sistema económico que se impuso a través de variadas reformas emanadas por el poder central y que propendían a la liberación del mercado a los intereses de los inversionistas privados, jibarizando la presencia del estado en este, lo que crea un clima de individualismo y la consiguiente deshumanización de las relaciones humanas (15-17), así como también la fragmentación de los sujetos y la histeria social (12-14).

Por último, Lira habla acerca de los efectos de este sistema en las artes y la cultura, en tanto este sugiere que debido a la ambición (18) la poesía está colgando (19- 24), idea que refuerza a través de un juego gráfico; es decir que debido al materialismo e individualismo existentes la poesía se ve deprimida y mercantilizada, idea que amplía en referencia a Bibliotecas, Archivos y Museos (25), lugares en los que reside el arte y la cultura, diciendo que en estos lugares hay “Artí-culos de lujo, de primera necesidad”, haciendo entrever que el arte, la cultura y la literatura son artículos mercantilizables.

En síntesis, este poema toma varias líneas de sentido, tales como una postura metapoética en la que ubica al poeta en un espacio más cotidiano y popular, así como también habla acerca de la dictadura militar y sus efectos en las personas, en el arte y la cultura, y esto lo hace a través de varias estrategias compositivas, como la intertextualidad, la ironía y la parodia.

4.4. ARS POÉTIQUE, DEUX

1 Porque escribo estoy así Por
2 Qué escribí porque escribí 'es
3 Toy vivo', la poesía
4 Terminó con-
5 migo.
6 huero V a c u o
7 gastado e in-*nútil* ejer
8 Cisio: “el adjetivo mata, Matta...!”
9 Fri-*volidad* ociosa, tediosa y
10 Esporádica
11 -hasta un cierto punto:

12 sobrevivo a una muerte
13 que podría vivirse. Además,
14 la poesía
15 Me abandona a medio día;
16 cuando escriba,
17 no conduzca no
18 Corra: poesía hay en todas partes
19 Sólo para n o s o t r o s mueren
20 todas las cosas el Sol:
21 bajo nada
22 Nuevo: decadentismo de tercera
23 Mano a mano hemos quedado
24 a o a a o o a o
25 los poetas
26 e
27 son unos pequeñísimos reptiles:
28 ni alquimistas ni
29 albañiles ni
30 andinistas: bajaron del monte
31 Olimpo, cayeron de la montaña
32 Rusa se sa-
33 caron la cresta paaalabaraaa
34 en la noche ya nada.
35 en la noche ya nada
36 está en calma Poetry

37 May be Hazardous⁵ to Your

38 Health

39 ¡Oh, Poesíah!

40 Il nostro

41 Ayuntamiento

42 k

43 acaba/

44 a a

45 ⁵Can Seriously Damage (it
46 was determined solater than
47 the statement quoted *supra*).

4.4.1. Análisis de ARS POÉTIQUE, DEUX

Esta obra es posible leerla como un poema *collage*, en el cual se superponen imágenes y voces que Lira descontextualiza, para provocar un efecto de sentido, sin embargo la voz poética desaparece, tal como lo propone Folch:

Si leemos "Ars poétique deux", nos encontramos nuevamente con un intertexto. Esta vez se trata del poema "Porque escribí" de Enrique Lihn. La intención del poema de Lira es fundadora de una nueva poesía en la que el sujeto desaparece, anunciando así la presencia de una fisura, una falla dentro del lenguaje que lo transforma en solo una señal de la desaparición, de pérdida. Evelyn Grossman [cf. 2004, p. 18] sugiere al respecto que en la poesía contemporánea existe la puesta en marcha de la « desfiguración ». El término « desfiguración » indica, no solamente el fin de la figura poética, sino que es la dinámica incesante de una negación que, a la vez, disuelve la forma y la abre, la desplaza, la pone en suspenso, la anima, en síntesis : la hace vivir. (Folch, 2007: s.p.)

Existe una multiplicidad de voces, lo que a su vez niega la presencia de la misma voz de Lira. Desde este punto de vista, en este poema se transforma en un ventrilocuo, que toma las figuras de varios poetas como Lihn (1-5), Huidobro (8, 19-21) y Parra (21, 25-32), con lo que el hablante lírico se multiplica y deconstruye, de la misma forma que lo dice Merino:

Enmascaramiento, ventriloquia, desaparición del autor, circulación de hablas, recuperación de los desechos del lenguaje y de la retórica son conceptos que se han usado para explicar los procedimientos en que incurrieron estos autores, cuya gran mayoría, por lo demás, tenía algún vínculo con las artes visuales.

Más que un poeta, Rodrigo Lira se consideraba -lo recuerda Lihn en el prólogo a la primera edición de este libro- un diestro operador del lenguaje con facilidades para los idiomas. (Merino: 2003: 9. Prólogo a Lira)

De esta forma, Lira lo que hace es descomponer y descontextualizar, para luego recomponer, y luego, esta manipulación es la expresión de su voz poética, que se oculta. Sin embargo, desde una lectura temática, se pueden encontrar varias líneas de sentido, tales como en la que se hace

alusión a Vicente Huidobro y su “Arte poética” (1916), en el verso “el adjetivo cuando mata, Matta”(8), aludiendo al “El adjetivo, cuando no da vida, mata.”. Además, se separa la palabra ejercicio, en ejer-Cisio, utilizando la equivalencia fonética para presentar un sustantivo, Cisio que significa carro, y luego un formato de cita “Cisio: “el adjetivo mata, Matta...!”” modificando la palabra mata, hasta obtener el apellido del artista Roberto Matta. Desde otra lectura, puede hacer referencia a la Avenida Matta, lugar popular, idea que se refuerza con la figura del carro evocado por la palabra Cisio, de esta forma, existe una contraposición entre este latinismo, que alude a una cultura docta y este lugar popular. Es así como podemos extender este razonamiento a la misma poesía de Huidobro, recontextualizada en un espacio perteneciente a la esfera de lo urbano.

Así también se refiere la naturaleza (29), en tanto Lira realiza una relación intertextual con el poema “Manifiesto” (1969) de Nicanor Parra: “Que el poeta no es un alquimista/ El poeta es un hombre como todos/ Un albañil que construye su muro:/Un constructor de puertas y ventanas”. (1969:211). Al señalar que el poeta no es un alquimista, Parra está refutando lo señalado por Huidobro, puesto que este último sostenía la ideal de la poesía como alquimia y, por su parte, Lira recoge la poética de estos dos escritores y realiza una parodia sobre ellos.

Lira alude nuevamente a la poética parriana, mezclando versos de los poemas “La montaña rusa” (1962) y “Manifiesto” (1969), mediante los cuales busca quitar el carácter sagrado o mágico a la poesía, señalando que los poetas se bajaron del monte Olimpo y cayeron de la montaña rusa de forma abrupta, dejando entrever la torpeza de esta nueva generación, el cómo pretenden desligarse de la idea del poeta como un pequeño dios, con el propósito de humanizar la imagen de este, tal como lo señala Rioseco:

Lira no le cree a Parra. Cuando escribe no hay nada nuevo bajo el sol, solo un decadentismo de tercera mano, debemos entender que este decadentismo se refiere a la antipoesía. A estas alturas ya contamos con suficientes antecedentes como para respaldar esta afirmación. La expresión “decadentismo de tercera mano” está tomada del poema manifiesto y dirigida contra la poética huidobriana de la “poesía como alquimia” y de la poética parriana como “Manifiesto” (...) “el poeta es un hombre como todos. Es así como nos encontramos con el juego constante de doble y triple

negaciones Parra niega a Huidobro y Lira no solo Niega a Parra, sino, al mismo tiempo a Huidobro y de paso, parcialmente, a Enrique Lihn. (Rioseco, 2014: 131).

Es de esta forma que Lira refiere a estos poetas a través de la estrategia de la parodia, en tanto imita al referente para luego negarlo o burlarlo. Él asume la voz de Parra, que a su vez asume la de Huidobro, La voz poética se desplaza entre dos referentes y los imita, para de esta forma afirmarlos, pero a su vez rechazarlos. Además, en relación con los versos 25-29, es posible encontrar una referencia a la postura de Parra, en cuanto a la propuesta poética de Huidobro quien piensa la naturaleza del poeta “como un pequeño Dios” (Huidobro, 1916), ya que Lira dice que “los poetas son unos pequeños reptiles”, negando al poeta como un hombre común parriano y al poeta como un dios o como un alquimista de Huidobro.

En resumen, este poema toma preferente temas que tienen relación la poesía misma y con quienes hacen poesía; así como también hace alusión a la naturaleza del poeta. Para lograr esto, Lira usa estrategias compositivas como la intertextualidad y la parodia, mediante las cuales manipula en forma de pastiche las diferentes voces de la poesía, así como del mundo popular, para negar la poética de quienes le precedían, como Huidobro o Parra.

4.5. CHIRIGOTERA: MANERA DE LIQUIDAR DOS PÁJAROS

1) –iluminar el “apagón cultural”
y
disminuir la tasa de cesantía-
con una sola *ráfaga*.

1 1. Demando si no es evidente
2 que altas paredes se funden
3 fondos abismos se elevan
4 Entre un poeta –y- un cesante:
5 Ignaros, si los confunden. (1)

6 2. Hartas son las diferencias
7 Entre tener la paciencia
8 Para –con Arte- crear
9 Y al ir escribiendo, plasmar
10 Intransferibles vivencias
11 Y esa Ineffabile Scientia
12 La de ‘cesar’ y, empero,
13 Obtener supervivencia.

14 3. Trato de ser sincero:
15 Poesía y cesantía
16 Están asaz distantes:
17 Escribe el poeta, pero
18 Nada facen los cesantes:
19 No nadan: se dejan llevar
20 Por el ‘río de la vida’
21 Aunque no lleven muletas
22 Ni su bujía fundida
23 & Dios los conserve enteros.

24(1). Para los ignaros –o ignaras-
25 aquí presentes; este cruel adjetivo
26 sinónimo es de ‘ignorante’.

II
C e r t e r a
RECOMENDACIÓN:

27. 4.VISTO LO CUAL, yo sugiero
28 Se dispongan los recursos
29 Que se estime necesario
30 & que se llame a un Concurso
31 Para licitantes varios:
32 De papel & lapiceros,
33 Tinta suelta –o ‘a granel’-
34 Para envasarla en Tinteros...,
35 & podremos ...sonreír!,
36 Quando esté listo el cartel
37 -el affiche, o el letrero-
38 Llamando a constituir
39 Talleres de poesía;
- 40 Pues, cualquier persona augura
41 la potencia
42 de escribir -y el escribir
43 no es violencia...-
44 Aunque no tengan lecturas,
45 De manera que el cesante
46 Quente ahora con el alero
47 Bajo un tejado de letras,
48 Teniendo, como caleta,
49 Para el bote de su verba,
50 La cultura –y otras hierbas
51 Pa’ que se saquen las penas
52 Haciendo versos, poemas,
53 Y hasta – incluso- cuchufletas...,
54 Bien que no ganen ni cobre;
55 No sea materialista,
56 No solo de pan vive el pobre:
57 Diosito sabrá alimentarles
58 Y el César sabrá transformarles
59 De cesantes
60 en poetas.

(primavera de 1978-
dactilografía fecha
en septiembre 1981)

4.5.1. Análisis de CHIRIGOTERA: MANERA
DE LIQUIDAR DOS PÁJAROS

1) -iluminar el “apagón cultural”
 y
 disminuir la tasa de cesantía-
con una sola *ráfaga*.

El hablante lírico, desde los primeros versos de este poema, hace referencia a la precariedad del oficio del poeta, y a través de estrategias irónicas, solicita se realice una diferenciación entre poeta y un sujeto cesante; esto lleva a realizar a la vez una comparación entre ambos sujetos. Isabel Castro (2005) en torno al poema nos manifiesta:

Este poema se constituye, como bien lo dice su título, en una reflexión humorística acerca del oficio poético y la idea de que el poeta es un mendigo, puesto que su quehacer muchas veces no reporta ingresos [...] la idea de la mendicidad en el poema se asimila a la condición de cesantía por oposición acción/ inacción, estableciendo un entramado semántico que involucra poeta- mendigo- cesante (Castro, 2005: s.p.)

Lira expresa el enorme abismo que existe entre la cesantía y la labor del poeta, y tilda de incultos a quienes los confunden, mediante la utilización del término culto *ignaros*, estableciendo de esta forma una distancia intelectual entre quienes cesan de trabajar y su propia labor de poeta.

Demando si no es evidente

Que altas paredes se funden

Fondos avismos se elevan

Entre un poeta –y- un cesante:

Ignaros si los confunden (1)

(1-5)

Se puede establecer una relación entre la cesantía y la poesía, debido a la supresión del trabajo físico por parte de ambos, pero la diferencia se manifiesta en la constante actividad intelectual que los poetas tienen. Estos son capaces de crear, de despertar mediante el conocimiento un mundo dormido, mientras que los cesantes no realizan ninguna actividad.

En la tercera estrofa de este poema, se encuentra nuevamente una referencia a la función del poeta como un trabajo, pero leído desde el punto anterior, en referencia al sistema sociocultural, se puede indicar que esta labor está muy conectada con el contexto.

Tal como es visible en el siguiente fragmento:

No nadan: se dejan llevar
Por el `rio de la vida`
Aunque no lleven muletas
Ni su bujía fundida
&Dios los conserve enteros(19-23)

En estos versos, refiere, mediante la ironía, a los poetas que no denuncian, como aquellos que se dejan llevar y que apoyan al régimen, para buscar el favor de los poderes fácticos; esto es visible, en los versos que dice que estos no usan muletas ni tienen su bujía fundida, sin embargo van con la corriente y se dejan llevar por el río. Esto puede ser interpretado como un llamado de atención a los artistas y poetas, que pudiendo oponerse al sistema socioeconómico, no lo hacen para buscar el favor de dios, es decir del mismo sistema. Para reforzar esta idea es que se pueden encontrar marcas gráficas que refuerzan esta idea, como la inclusión del símbolo “&” junto a la palabra dios (23), unión que remarca la relación existente entre este símbolo usado en el idioma inglés y el poder eclesiástico, lo que visto desde un punto de vista contextual y económico, representa el poder del sistema económico que se configura como el nuevo dios, es decir que dentro del nuevo sistema de libre mercado impuesto durante la dictadura militar, el dinero adquiere un valor divino.

La tercera y cuarta estrofa adoptan el lenguaje utilizado en textos legales, con partículas tales como “VISTO LO CUAL” (27) y “se dispongan” (28) emulando un texto dictados, desde el

poder judicial, o bien a lo bandos emanados desde la Junta Militar de gobierno durante la época de dictadura. Desde este enfoque, es posible distinguir la conexión de estos versos con el contexto a través de la estrategia de la parodia, en tanto asume la voz del poder para burlarse de este mismo. A partir de este mismo punto de vista, es viable interpretar los versos siguientes (29-38) como una crítica a los espacios de talleres poéticos, como lugares al servicio de la autoridad, en donde la poesía no se manifiesta de forma contestataria, sino como un lugar en el que se puede sonreír (35), anteponiendo el símbolo “&” que representa, en esta línea de análisis, al poder; es decir, que estos espacios de creación poética están al servicio del poder económico, en tanto son espacios de evasión.

En conexión con el título, se concentra en las recomendaciones que realiza Lira, para no tener (o luchar en contra de) un apagón cultural y dejar la cesantía de lado (como bono por negarse al primero); para ello realiza una enumeración de tareas de manera general, no aludiendo a nadie en específico (según una interpretación propia) en las cuales al llegar casi al final del poema (50-58) se transforma en materia de conformidad; se deja todo en manos de la divinidad y el poder, aludiendo al dicho popular “a Dios lo que es de Dios, al César lo del César”.

Lo que queda como personas al intentar ir en contra de este apagón cultural (que en el contexto nacional, es dado por la disminución de publicaciones nacionales luego del golpe militar y durante la dictadura de estos mismos), es escribir todo lo que nos apetezca, desde alegrías a penas, de disgustos a conformidades (50-52), así reflejarlos desde los poemas a las “cuchufletas” (bromas sin intención que llevan a engaño).

Por estas tareas de escribir en pro de la conversión a trabajador, se torna el acto de crear como profesión, se hace énfasis en no esperar recompensa (53-55), dejar el lado materialista (haciendo alusión al sistema capitalista imperante que se posicionaba como único rey de la economía), aconsejando mediante el uso de un dicho que la recompensa está en el gozo de la escritura (55).

En los versos siguientes, desacraliza a Dios y lo minimiza, pero le otorga un importante papel en cuanto la función de mantener a la humanidad alimentada y sin daño. Entrega el consuelo de saber que hay un Dios tras esta noble tarea de crear, sin esperar nada a cambio; menciona al

César pues es quien tiene el poder de generar un espacio de trabajo entre los mortales y transformar este trabajo de escritor en profesión como tal, la profesión de poeta (56-58).

Por otro lado, es posible apreciar cómo la voz poética deambula entre un registro culto con palabras como Ignaros (5), asaz (16), facen (18), que se separan de un registro cotidiano, y un registro popular, con términos como “y otras hierbas” (50) frase que se utiliza, en el mundo popular urbano, para referir a otras otros elementos que tengan relación con el elemento o situación referida, Pa` (51) como apócope de para, término que se utiliza en sectores marginales y por último, cuchufletas (53) palabra que se usa dentro de un registro cotidiano y que refiere a una trampa.

En suma, en este poema se puede interpretar que Lira, critica ampliamente la labor del poeta en dictadura, toca temas como la naturaleza del poeta, la función de la poesía y lo hace a través de estrategias como la ironía y el uso de un lenguaje culto, así como también popular.

4.6. SERMÓN DE LOS HOMBRECITOS MAGENTA

Para D.T.

el burro y la muerte se desnuda

1 No te olvides del lector, po
2 po
3 Poe
4 ta: el lector de poesía
5 es el más exigente inteligentísimo
6 culto preparadísimo!
7 La poesía no es para cualquiera y no
8 cualquiera escribe al óleo con el pincel
9 de Francis Bacon. Reconoce el límite de tus
10 posibilidades. Límitate a la acuarela,
11 en tus comienzos. Abocetea, con
12 delicadeza. Filtra, tamiza,
13 depura. Explora tu veta
14 sin brocear tu mina.

15 El sonido está en
16 la letra. La voz, escritor, se te da por
17 añadidura.

18 No recargues. Nada de volteretas
19 de volantinero, rien de pirotecnia.
20 La torta de letras no precisa crema.

21 No pulses tu lira por monedas de oro o
22 bronce (proverbio japonés)

23 Habrás de tomar en cuenta
24 lo de siempre: la luna las flores la muerte
25 la tristeza. La doble articulación,

26 el inasible equilibrio entre vómito
27 y estilo, las mujeres de palabra (la Diosa),
28 las Musas las figuras los recursos: lo
29 de Siempre, en odres otros. Medita
30 tus versos siete veces, y tu Verbo
31 cuarenta veces siete. Suma dos
32 más dos: descuenta
33 el IVA!

4.6.1. Análisis de SERMÓN DE LOS HOMBRECITOS MAGENTA

El título de la obra entrega ciertas luces sobre el tema del poema. El vocablo sermón entendido como una amonestación o discurso que predica el sacerdote a los fieles, por su parte, se emplea el diminutivo de la palabra “hombre” que es reemplazada por la de “hombrecitos” y, finalmente, está el color magenta asociado a la espiritualidad, la compasión, la ayuda y la bondad. Luego de descomponer el título del poema, es posible interpretarlo como un texto que guía a los poetas, en relación a la concepción que deben tener sobre la poesía y la importancia que tiene aquella.

Por su parte, en el epígrafe se abrevia el nombre del poeta chileno David Turkeltaub (1936-2008) y se señala que el poema es para él; esto puede deberse a la concepción que tenía Turkeltaub sobre la poesía y por el lenguaje empleado en su poética, que es imaginativo y con un tono repetitivo, cercano a la canción popular, recursos que, en cierta forma, también son utilizados por Lira en su poesía.

El poema inicia con una referencia a Edgar Allan Poe, gracias a la utilización de una contracción lingüística de la palabra pues (po) es utilizada comúnmente en nuestro país. La separación del sonido /po/ deriva en un juego entre po, Poe y Poe ta (2-4), que puede transformarse en tres conceptos: uso del lenguaje popular (po), poeta maldito (Poe) y autor lírico (Poe ta).

Asimismo, la voz poética expresa que el lector de poesía es “inteligentísimo/culto preparadísimo” (4-6), otorgándole un alto estatus cultural respecto a lectores de otros géneros, así como también refiere a la función de la poesía como un objeto artístico dirigido a una cierta clase social.

En línea con la relevancia de la poesía, el hablante hace alusión al pintor anglo-irlandés Francis Bacon, con el propósito de ilustrar, por medio de la pintura, que la poesía no es para cualquiera y, por ende, no cualquier sujeto puede escribir este tipo de textos. Mediante estos versos (7-14), se evidencia la importancia especial que le entrega a la poesía.

Respecto a esta última relación intertextual, se refiere al sonido, la letra y la voz, como recursos relevantes, que deben considerarse al momento de escribir poesía, ya que mediante estos se conforma la figura del escritor (15-17).

En los siguientes versos, el hablante lírico, mediante de la ironía, hace referencia a la manera de escribir la poesía:

No recortes. Nada de volteretas

de Volotinerero, ríen de pirotecnia.

La torta de letras no precisa crema. (18-20)

En estos versos se alude a la instancia de elaboración de un poema, en donde no hay que caer en excesos ni en repeticiones, ya que ésta no necesita de recursos externos para entregarle un valor adicional.

Mediante un proverbio japonés, el hablante invita a los poetas a reflexionar sobre el valor que tiene su labor, manifestando que esta no debe primar sobre el dinero. (21-22)

En los últimos versos, la voz poética ironiza a partir de los tópicos recurrentes que existen en la poesía, como son: la luna, las flores, la muerte, la tristeza y la imagen de la mujer como musa. A su vez, por medio de la alusión a una frase religiosa, el hablante recalca nuevamente la importancia que debe se le debe entregar a la poesía y a la palabra en sí.

Finalmente, ironiza lo mencionado anteriormente, señalando que a la creación poética se debe descontar el IVA, sigla que refiere al principal impuesto de consumo que existe en Chile. La utilización de esta sigla es posible relacionarla con el sistema neoliberal que surge en los años setenta, en pleno régimen militar, como respuesta a la ineficiencia de la intervención del aparato estatal en la coordinación económica.

En síntesis, la escritura de Lira es netamente un ejercicio interpretativo, que tiene como fin el denunciar los discursos y modos de intervenir la realidad que empleó la dictadura militar en Chile. Asimismo, su escritura permite observar el sesgado panorama que existía en la época, puesto que había una unicidad discursiva que buscaba regularizar el lenguaje mediante el uso de la censura.

5.0. Análisis por región

La poética de Rodrigo Lira responde a una estética particular, rica en técnicas escriturales y estrategias compositivas que generan un descentramiento temático, es decir, que a través de diferentes estrategias como el uso de intertextualidades, ironías, pastiche y parodias entre otras, Lira logra plantear un espacio poético propio.

El estudio de la lógica liriana debe emprenderse considerando que sus obras no responden a un pensamiento binario, en donde hay un tema u objeto y se articula el texto lírico en torno a este. Por el contrario, la voz que enuncia genera múltiples referencialidades, desestructurando el texto y abriendo la posibilidad de entender a la voz poética de Lira como una presencia itinerante.

Sobre la base de lo anterior, se analizaron e interpretaron las obras lirianas mediante la teoría de Deleuze y Guattari, quienes proponen las interpretaciones textuales rizomáticas que permiten un mapeo de la obra poética, mediante la revisión de las múltiples conexiones desde las cuales se articulan los textos.

Las regiones deben entenderse como los diferentes espacios o territorios sobre los que deambula y habita la voz poética en su obra. Estas son determinables al conglomerar las líneas de sentido que tienen las conexiones con el objetivo de identificar las recurrencias, para analizar las temáticas más aludidas por el autor. Es decir, cuáles son los espacios más recorridos por la voz poética y desde los que enuncia. De esta forma, es posible parcelar el espacio poético de Lira en seis regiones, siendo estas:

- a) El mundo popular urbano: abarca temas y/o referentes en relación a la ciudad, el lenguaje coloquial, canciones, espacio físico, entre otros.
- b) La poesía: responde a las preguntas, ¿qué es la poesía?, ¿cuáles son sus fines?
- c) Panorama de generacional de los poetas: alusión y críticas a otros poetas, referencias positivas y negativas.

d) El sistema económico y social- cultural dominante: referencia al proyecto modernizador dictatorial y sus consecuencias en el ámbito económico (material), social (individualismo, desfragmentación del sujeto) y cultural (medios de comunicación, cultural del dinero).

e) El poeta: refiere a los cuestionamientos sobre ¿qué es el poeta?, ¿qué función cumple?, ¿en qué estado se encuentra?, ¿quién es poeta?, aludiendo al poeta en dictadura.

f) Desafío al lector: en cuanto a complejidad en la expresión de referencias y lenguaje.

Mediante ese *corpus* seleccionado, se sustentó cada región, nutrida por los significantes que aporta cada poema, visibilizando el proceso de significación que los textos entregan a las regiones propuestas, para de esta forma delinear el mapa de la construcción poética liriana.

5.1. Mundo popular urbano

Dentro de la construcción poética de Lira, es posible encontrar frecuentes alusiones a los espacios propios de la cultura urbana; la voz poética se desliza por variados registros, desde lo más doctos a los más informales. Mediante las constantes referencias a lo ciudadano, rescata culturalmente los lugares, significándolos a través de su poesía.

De esta forma, en su obra “doQ.mentos del anteayer Q.atro gatos. s.”, el hablante lírico plantea la figura del poeta que busca algún tipo de reconocimiento ironizando su imagen como aquel que lleva una corona de laurel en el Paseo Ahumada, tener una animita o mural en el cerro Santa Lucía (61-71). Es decir, Lira en estos versos retrata, a través de la ironía, al poeta que se antepone a su propia obra, siendo un personaje de la poesía, más que un poeta y esto lo hace ironizando con un espacio urbano, abierto para todos, como lo es Paseo Ahumada, lugar céntrico en el que transita gran cantidad de gente de todos los estratos económicos y culturales, por lo que representa un espacio abierto, no reservado a nadie. De la misma forma lo hace con el Cerro Santa Lucía, que se yergue en el centro de la capital, por lo que es de fácil acceso a toda la población santiaguina. Es por esto que se puede decir que Lira propone la existencia de poetas que creen merecer distinción, o bien escriben solo con ese fin, pero que en realidad reciben un reconocimiento de baja denominación, simbolizado por la relación que establece con lugares de acceso y conocimiento público.

Siguiendo con el mismo foco, se puede observar cómo en “Ars poétique, Deux” desde una intertextualidad con Huidobro, refiere a avenida Matta (8), planteando su poesía dentro de un espacio popular a través de la ironía, en tanto, representa la contraposición de la poesía críptica y elitista de Huidobro, versus el espacio popular que representa la avenida Matta, lugar periférico de Santiago. Asimismo, él refiere a espacios geográficos, como específicamente populares o aristocráticos, distinguiéndolos, como en su obra “78: panorama poético santiaguino o los jóvenes tienen la palabra”, ya que en estos versos el hablante se refiere a un joven Huidobro, el cual es asociado a la alta sociedad que veranea en Algarrobo o Concón, balnearios acomodados del litoral central del país, y estos lugares los relaciona con el movimiento creacionista del poeta (165-166); es una distinción que alude al mundo urbano, ironizando con ello, diciendo lo que no es. Igualmente, el hablante hace alusión a la ciudad capital -Santiago-, como una tierra en donde experimenta una explosión la joven poesía y, asimismo, categoriza la ciudad como una tierra *poetógena* y carismática (55-59), lo que se puede asumir como una ironía, en tanto dice que Santiago es una ciudad llena de poesía, pero luego le atribuye esta cualidad como *poetógena*, la mezcla entre patógeno y poesía, es decir, como una enfermedad que sufre nuestra tierra, no como algo positivo, sino como un problema.

Además de emplear la estrategia de la ironía, se encuentra el uso de la parodia en textos como “Ars poétique, deux”, en donde se asume la voz del poder desde un *slogan* propagandístico (16 -17), utilizando al texto “Cuando beba, no conduzca” propio de los consejos de seguridad del tránsito.

En “Ars poétique”, el hablante establece una relación intertextual con la frase popular “su propina es mi sueldo” (30), propia de los artistas ambulantes, quienes presentan su arte por un aporte económico voluntario. Ahora bien, el vínculo se sirve de un juego fonético, porque cambia la letra /l/ por la /r/ (discurpas mi suerdo, en vez de disculpas mi sueldo), representando el fenómeno lingüístico de la ultracorrección, característico de las personas que buscan expresarse en un registro culto (que no dominan) y cometen errores en la búsqueda de, la que piensan, es su correcta utilización. Del mismo modo, en “Ars poétique, deux” crea un vínculo de referencia con tango Mano a Mano de Carlos Gardel, planteando una jitanjáfora del título de la canción (23-24), apurando el ritmo de lectura, mediante la exaltación de los sonidos vocálicos /a/ y /o/.

Otra de las formas en la que la obra se acerca al mundo urbano, es mediante del uso del lenguaje cotidiano, puesto que introduce palabras de registro coloquial, cuyos usos aluden a espacios culturales populares.

En “Ars poetiqué, Deux”, Lira utiliza expresiones como “se sacaron la cresta”(32-33), propia de la jerga popular chilena y significa caer o golpearse estrepitosamente, así como también en “78: panorama poético santiaguino”, se emplea la expresión “tomándose todo más en serio que la cresta” (211-212), que significa darle seriedad a un tema, en este caso, se refiere a la poesía. Por su parte, en el poema “Chirigotera”, presenta apócopes, expresados en la introducción de partículas como “Pa” que es usada en el lenguaje coloquial en reemplazo de la preposición para o bien con frases complementarias como “y otras hierbas”, que en el lenguaje coloquial refiere “a otras cosas”, así como también con palabras como “cuchufleta”, propia del lenguaje popular chileno y que hace alusión a una trampa (50,51,53). De esta forma también introduce dichos populares en “Ars Poetiqué”, tales como “Sorda como tapia” (5-6).

Por otro lado, en el poema “78 panorama poético santiaguino”, el hablante plantea la posibilidad que Huidobro consuma un psicotrópico como la marihuana. Refiere a esto mediante la utilización de vocablos pertenecientes al lenguaje de los adictos: “pítee cogollos”. (167)

En “Sermón de los hombrecitos magenta”, el poema inicia con una referencia a Edgar Allan Poe, gracias a la utilización de una contracción lingüística de la palabra pues (po) utilizada comúnmente en Chile. Lo anterior, utilizando una estrategia de distribución gráfica (1-3) en separación del sonido /po/ que deriva en un juego entre po, Poe y Poe ta (2 - 4) que puede transformarse en conceptos: uso del lenguaje popular (po), poeta maldito (Poe) y autor lírico (Poe ta).

En suma, es posible decir, que Rodrigo Lira posiciona su voz poética en el espacio cultural popular, a través de estrategias como la ironía , la parodia, la intertextualidad y el uso de términos propios de la jerga popular.

5.2. La poesía

En la región de la poesía, se consideran aquellas aseveraciones de la obra lírica que refieren a los cuestionamientos sobre qué es, cuáles son sus fines, características, el estado en que se encuentra, entre otras reflexiones propuestas por el hablante.

En “Sermón de los hombrecitos magenta”, la voz poética se expresa mediante una exageración al plantear que el lector de poesía es “intelligentísimo/culto preparadísimo”, otorgándole un alto estatus cultural respecto a lectores de otros géneros, así como también refiere a la función de la poesía como un objeto artístico dirigido a una elite culta.

En “ ’78 panorama poético santiaguino”, se utiliza la figura literaria de la comparación, con el propósito de ironizar sobre la producción textual de los jóvenes poetas; califica como “cosas” los poemas de estos jóvenes, lo que evidencia una manera despectiva de referirse a ellos (63-68).

Por su parte, en Chirigotería (27-39), el hablante asume la voz del poder parodiando a los bandos conformados en dictadura, con lo cual alude al estado de la poesía (40-43) presentando la función política de la poesía.

La voz poética presenta relaciones intertextuales, en “78: panorama poético santiaguino”, mediante la cita de un verso del poema “Montaña Rusa” de Parra y, a su vez, le otorga el calificativo de pobre a la poesía, mientras que en “Sermón de los hombrecitos magenta”, el hablante hace alusión al pintor anglo-irlandés Francis Bacon, con el propósito de ilustrar, por medio de la pintura, que la poesía no es para cualquiera y, por ende, no cualquier sujeto puede escribir este tipo de textos. Mediante estos versos (7-14), se evidencia la importancia especial que se le entrega a la poesía.

En esta última relación intertextual, se refiere al sonido, la letra y la voz, como recursos relevantes, que deben considerarse al momento de escribir poesía, ya que mediante estos se conforma la figura del escritor (15-17).

En el poema “Cuatro gatos”, se usa del fonema /p/ (27-32) proveniente de los versos (1-7), que aporta ritmo a la lectura, movilizándolo las características de la poesía. Se manifiesta que la

poesía debe nacer desde lo fundamental del ser y expandirse hacia los demás, pervirtiendo e impactando.

Por último, en “Ars poétique”, se vale del manejo en la distribución gráfica del poema, creando una representación del estado de la poesía (19- 24), que se encuentra colgando o colgada, ya sea olvidada o muerta en las Bibliotecas, Archivos y Museos.

5.3. Panorama generacional de los poetas

En la región se abordan las críticas a otros poetas, referencias a su recorrido artístico/personal ya sea de manera positiva o negativa, a modo de homenaje o burla.

En el epígrafe del poema “78: panorama poético santiaguino”, el hablante hace referencia a la obra “Montaña Rusa” de Parra y, en los versos posteriores, ironiza tanto con el poema en sí como con la vida del poeta en cuestión. (4-15)

Por un lado, la utilización de esta estrategia vuelve a estar presente en el poema, ya que el hablante ironiza con la vida y obra de reconocidos poetas chilenos: Violeta Parra, Pablo de Rokha, Pablo Neruda, Alfonsina Storni y el ya mencionado Nicanor Parra.

Por otro lado, en “Ars poétique” el texto en macro se plantea como una parodia, puesto que Lira asume la voz poética de Huidobro cambiando el sentido de arte poética (1-3) (15-6, 27-29).

Asimismo, en “78: panorama poético santiaguino” al realizar una interpretación global del poema, se evidencia una recurrente parodia a la poesía chilena en la época de los setenta-ochenta; un ejemplo claro de aquello es el caso de Neruda, ya que el hablante arremete contra él burlando y parodiando una parte importante de su vida y obra (128-132; 257-267).

En cuanto a las relaciones intertextuales, en “78: panorama poético santiaguino”, la voz poética hace alusión frecuentemente a la antipoesía de Parra, la cual se transformó en un importante referente para la nueva poesía que se estaba gestando en el país y, por esa razón, Lira utiliza este referente con el propósito de constatar lo que sucedía en esa época. En relación a esto último, Rioseco (2013) señala: “[Lira] busca en Parra un referente para

contrastar, examinar y denunciar la actitud y el accionar de los jóvenes poetas chilenos de la época.” (2013:78).

Por otro lado, el hablante hace referencia a la vuelta de la poesía, lo cíclico de esta, la mancha de los tópicos en el papel y las adelantadas a su período como Gabriela Mistral y Sor Juana, haciendo referencia también a la poetisa Alfonsina Storni mediante la intertextualidad de la canción escrita por los argentinos Ariel Ramírez y Félix Luna, “Alfonsina y el mar” (90-99).

A su vez, el poema “doQ.mentos del anteayer Q.atro gatos. s.” se presenta como una construcción textual conformada por fragmentos ordenados de principio a fin del poema “Gato negro a la vista” (1917) de Gonzalo Rojas; fragmentos que Lira va incluyendo a modo de montaje en el desarrollo del poema.

5.4. El sistema económico y socio cultural dominante

Dentro de la obra de Lira, es posible observar cómo la voz poética deambula frecuentemente por temas referentes al contexto social, económico y cultural, en el que se encontraba inserto. Generalmente, se acerca por medio de críticas a este sistema. En tanto, esta región se nutre desde el proyecto dictatorial modernizador, en los ámbitos económicos (materiales, manejo de recursos y mercado), social (características o consecuencias tales como el individualismo y la desfragmentación del sujeto) y culturales (los medios de comunicación masiva, la importancia del dinero).

En lo relativo a la estrategia de la ironía, (23) asociación del signo & con la palabra dios Chirigotera (54-60) alusión al sistema económico. Ars Poetiqué (18-26) Lira alude al sistema socioeconómico y su efecto en la cultura y en las artes diciendo que debido a la ambición, la poesía está colgando y en los museos y bibliotecas hay “arti-culos de lujo”.

Por otra parte, en “78: panorama poético santiaguino” el hablante ironiza al *poetiso* (Huidobro), señalando que aprovechó la suspensión del toque de queda con el propósito de trasnochar y vivir la juega nocturna (184-190). En otras palabras, de librarse de una figura estereotipada (miembro de la alta sociedad, culto y distinguido) mediante el goce en actividades nocturnas.

En la parte siete de “Antayer Q.atro gatos”, se puede interpretar a los Q.atro gatos como la representación metafórica de los cuatro poderes que configuraron la Junta Militar de gobierno en 1973, luego del golpe de estado. De esta forma, la larga marcha de los Q.atro gatos refiere todos los años de régimen militar.

Dentro de esta representación de la escena política y cultural, Lira entrega a la Junta Militar de gobierno una serie de adjetivos que describen con imágenes como “muchos metales meten/miedo (245-246)”, lo que refiere a la forma violenta en que el régimen imperante valida su poder, que funcionan en forma de crítica (299, 300, 301, 309 y 311). De la misma manera, se alude al sistema económico (255-257) que se describe como un producto de este régimen, además se le apunta con la palabra “mercurialmente (\$)”, siendo Mercurio el dios de los mensajes, así como del comercio, es decir que el nuevo sistema adora al comercio como un dios, eso reforzado con el signo peso (\$) entre paréntesis que conduce a un pie de página que dice “para los azogados” (272), es decir para los exaltados, para quienes necesitan a un dios. Por otro lado, estos versos hablan del manejo de los medios de comunicación por parte del régimen (262-265), figurando estos mensajes como manoseos mentales.

Además, se utiliza un código lingüístico propio de la disciplina de la economía (mercado), para ironizar en torno al inicio de la economía imperante, principio que data desde la llegada de Cristóbal Colón y el ejercicio del poder sobre las indígenas (163-168), a quienes se les adosa un valor económico.

Hay una crítica al discurso del Golpe de Estado, en cuanto a las razones para ejecutarlo. Por un lado, se plantea la necesidad y, por otro, el beneficio o voluntades de unos pocos (202-227).

En otra parte del texto, el hablante ironiza a través de la metáfora del poder, presenta al tigre y león como símbolos, ellos tienen el poder de reconocido como propio, no así el de los gatos. (227-236), que deben defenderlo y apropiarse de este.

Finalmente, en “Antayer Q.atro gatos” el tratamiento o modificación gráfica de las palabras, entrega significados dentro de la misma palabra, asociados a esta. Ejemplo de ello es el verso 156, en donde alude al libre mercado, creando un efecto gráfico y fonético en la palabra c/Q.rrenCIA, donde la CIA o Agencia Central de Inteligencia tuvo gran influencia en la imposición de un sistema económico nuevo, mediante la dictadura militar chilena. Por ende, a

la palabra “conurrencia” se le agrega el significado de CIA, entrelazado en el proceso del libre mercado.

5.5. El poeta

La región se estructura mediante las preguntas, ¿qué es el poeta?, ¿qué función cumple?, ¿en qué estado se encuentra?, ¿quién es poeta? La reflexión de la voz poética se enfoca en los artistas líricos.

En “78: panorama poético santiaguino” el hablante se refiere a los poetas jóvenes de la época dictatorial, que no toman una postura sobre lo que sucede en el país a nivel político y social. Se encuentran lejanos a la realidad (242-247). En relación a esto último, ironiza con la obra de Neruda, con el fin de despertar a estos nuevos poetas y que se hagan conscientes de lo que sucede en el país (248-269). Del mismo modo, el hablante señala que estos nadan y chapotean, haciendo el ruido del agua, para mostrar su habilidad creadora y sus vestimentas reflectantes de la luz del conocimiento que juega entre las olas y espera que el pueblo nade, renovando la rima, rehaciendo las prácticas creadoras y alzando la voz para con el prójimo (82-85).

En “Q.atro gatos”, el hablante se sirve de una jerga disciplinar diferente parodiándola, en busca de establecer una prohibición de participación. Esta corresponde al de actas legales o decretos de carácter oficial, que utiliza vocablos característicos de la expresión legal (72-81).

Dentro de esta región, es posible observar referencias intertextuales, como en los versos 33-39 de “Q.atro gatos” que sumados con su segundo subtítulo “dos: EL PARA QUIENES del anteayer Q.atro gatos s” se hace se propone que la poesía es solo para cuerdos, pero que excepcionalmente pueden participar quienes no estén dentro de esta descripción, es decir aquellos que consten de algún desequilibrio mental. Estos versos a su vez pueden entenderse como referencia intertextual a Hermann Hesse y su “Solo para locos” en el libro *El lobo estepario* (1927), proponiendo un cambio al invitar a los “Q.erdos”.

En relación al cambio de la figura del poeta, el hablante en “78:panorama santiaguino”, hace alusión a un fragmento del poema “Manifiesto” de Parra: /los poetas “bajaron del Olimpo”/. (41) En otras palabras, se humaniza la imagen del poeta.

Respecto al juego fonético, el poema “Q.atro gatos” se inicia con la figura literaria de la aliteración con la repetición del sonido /p/, que genera un cambio de ritmo de lectura (1-7), introduciendo al lector a las características de quien debe hacer poesía. Características que van desde lo psicológico, físico y estético-literario (40-54).

5.6. Desafío al lector

Desafío al lector refiere a la complejidad en la expresión de referencias y en la estructuración del texto, mediante un lenguaje híper codificado. Ambos ponen en jaque la comprensión del receptor, quien debe ser capaz de comprender las relaciones planteadas en el texto para interpretar el mensaje.

Gracias a la estrategia de la intertextualidad, en el “Antayer Q.atro gatos”, la voz poética refiere a la filosofía clásica platónica, que versa sobre el idealismo (95-96) para integrar a las poetas. En el mismo texto, se alude a caricaturas de gatos, para ejemplificar a quienes no pertenecen a la propuesta del Q.atro gatos. (103-120)

Por su parte, en “78: panorama poético santiaguino”, la voz poética alude constantemente a diversos referentes literarios y populares, lo cual es un desafío para el lector porque debe conocerlos para lograr interpretar el significado de las conexiones que propone el hablante.

Gracias al manejo de trabalenguas, el poeta logra configurar una crítica al discurso del Golpe de Estado, en cuanto a las razones para ejecutarlo. Por un lado, se plantea la necesidad y, por otro, el beneficio o voluntades de unos pocos (202-227).

“Antayer Q.atro gatos” se estructura de manera que presenta grandes dificultades al lector. Estas refieren a la decodificación del mensaje desde una nomenclatura que representa fonemas y a través de la distribución gráfica de las palabras y frases. El lector está obligado a detener el ritmo de lectura de los fragmentos anteriores y traducir la propuesta escritural del hablante, en vistas de intentar seguir su lógica y decodificar el mensaje (121-201).

Además, el tratamiento o modificación gráfica de las palabras, entrega significados dentro de la misma palabra, asociados a esta. Ejemplo de ello es el verso 156, en donde alude al libre

mercado, creando un efecto gráfico y fonético en la palabra c/Q. rrenCIA, donde la CIA o Agencia Central de Inteligencia, tuvo gran influencia en la imposición de un sistema económico nuevo, mediante la dictadura militar chilena. Por ende, a la palabra “concurrencia” se le agrega el significado de CIA, entrelazado en el proceso del libre mercado.

Desde la perspectiva de Deleuze y Guattari, es posible afirmar que la voz poética en la obra de Rodrigo Lira se manifiesta en un constante movimiento, es por esto que, si bien el proceso de agenciamiento propuesto en estos poemas propone líneas de sentido que son aglutinables en regiones o territorios, no obstante, al ser esta voz una presencia itinerante, crea el movimiento de desterritorialización, por lo que los significantes se reubican y destruyen, en el desplazamiento, destruyendo a su vez los territorios configurados.

Tal como lo aclara Herner, “mucho más que una cosa u objeto, un territorio es un acto, una acción, una relación, un movimiento concomitante de territorialización y desterritorialización, un ritmo, un movimiento que se repite y sobre el cual se ejerce un control” (Herner, 2009: 167). Desde esta perspectiva, el proceso de territorialización y desterritorialización en los versos de Lira, se manifiestan de forma efímera. Es en este punto en que se visualiza el carácter rizomático de la escritura de Lira, en cuanto esta se convierte en lo que los autores llamaron la “Máquina abstracta”, ya que no se expresa como una unidad de sentido, sino que solo por líneas de desterritorialización, como puntos de fuga que atraviesan al texto y que producen el agenciamiento de manera múltiple.

De esta misma forma, se crea el movimiento de reterritorialización a una nueva línea de sentido en la que se configura un nuevo espacio que, a su vez, será desterritorializado. De esta manera, la escritura de Lira se manifiesta mediante el constante movimiento de territorialización/desterritorialización/reterritorialización, por lo que las líneas de sentido o agenciamientos están en constante construcción y destrucción, asimismo las regiones o lugares comunes en los que se pueden agrupar y desde los que se puede leer la obra de Lira, se transforman constantemente, moviendo el punto de significación.

Desde este punto de vista, el mapeo de la obra de Lira, es posible en cuanto se manifiesta en la huella del hablante lírico, en tanto la voz que enuncia se desplaza agenciándose a lo largo del

texto, dejando una huella de su movimiento en el espacio poético, lo que permite determinar el lugar o no lugar que ocupa la voz dentro del poema.

Este juego erótico-thanático del sentido es entendible como una expresión de la fragmentación del sujeto en dictadura, en tanto los ejes de sentido sobre los cuales los individuos estructuran su modo de vida se ven desterritorializados. De esta forma, es entendible esta obra como una mirada crítica al proyecto de modernización en el cual los sujetos están insertos, lo que presenta un escenario en donde los signos se reterritorializan en múltiples conexiones que lidian con el absurdo, sobre el cual transita el sujeto moderno, símil de una imagen chaplinesca. Es decir, Lira presenta un hablante lírico que se enfrenta a este proyecto de modernización desde la mirada del absurdo, desterritorializando y resignificando los ejes sociales políticos, económicos y culturales propios de este escenario.

Capítulo VI

6.0. Conclusiones

La investigación se planteó como una nueva forma de entender la poesía de Rodrigo Lira, en tanto se separa de la mayoría de los estudios que existen acerca de él, los cuales se centran en su figura más como un personaje que como un poeta. El eje del estudio, se articula en el análisis de su poesía, y de su espacio poético, a fin de entregar una panorámica de su obra lírica.

Es así como en el estudio poético realizado sobre la obra de Rodrigo Lira, es posible rescatar tres ideas que han persistido en el *corpus* analizado. En primer lugar, las conexiones intratextuales y extratextuales presentes en su producción, que se convierten en una herramienta para comprender el contexto. En segundo lugar, la potente interpelación a la época de dictadura, donde el autor, mediante la multiplicidad discursiva, plantea una mirada crítica al proyecto de modernización desde lo absurdo y la desterritorialización, resignificando los ejes sociales políticos, económicos y culturales. Finalmente, la presencia de diversas líneas de sentido dentro de los poemas, que se van conectando de manera rizomática, permite enriquecer la interpretación de su poética.

En este sentido, la primera idea se observó a partir del quiebre en el lenguaje, donde la escritura se transforma a nivel morfológico, sintáctico, y gráfico, con el fin de poder realizar diversas conexiones. Respecto a la dimensión morfológica, la voz se sirve del habla cotidiana característica del mundo popular urbano, presentando fenómenos dialectales tales como la prótesis y lateralización. Por ejemplo en “Ars Poétique”: “El Autor pide al Lector diScurpas por la molestia (Su Propinaes Misuerdo)” (30).

De acuerdo con el párrafo anterior, en el nivel sintáctico, se puede apreciar cómo el orden y la relación de las palabras sufren un cambio establecido por la voz poética, esto queda evidenciado en “78’: Panorama Poético Santiaguino”: “Vallejo, César, y el sandinista Cardenal” (181). Desde el nivel gráfico, se puede observar una disposición visual que reafirma lo propuesto, esto se puede ejemplificar en el poema “Ars Poétique”:

“El músculo se vende en paquetes por Correos

la ambición

no descansa la poesía

está c

ol

g

an

do” (17 -24)

Tal como se puede observar, el hablante lírico manifiesta el estado de la poesía y cómo esta se encuentra abandonada dentro del esquema social, político y capitalista. En otras palabras, se refleja la intención comunicativa con la proposición gráfica.

Por otro lado, existe una constante alusión al contexto dictatorial; esto se evidencia en los múltiples discursos existentes (donde luchan las fuerzas hegemónicas y las subalternas), que se demuestra a través de la exposición del ataque neoliberal en la poética de Lira, por ejemplo, en “El Sermón de los Hombrecitos Magenta”: “suma dos/ más dos: descuenta/ el IVA!” (31 - 33), donde hace referencia al sentido económico del arte, como objeto transable, mercantilizado.

Siguiendo con la idea anterior, se muestra el contexto dictatorial mediante una escritura quebrada, fragmentada, producto del pensamiento contingente de un golpe militar que mostraba la situación de un país forzado a la modernización.. Esto se evidencia en el poema de Lira, “Ars Poétique”, donde alude al bombardeo a la Moneda, con el cual se da inicio a la dictadura militar, menciona también la decadencia del siglo y la fragmentación del sujeto que habita en el sistema capitalista: “cae un Rocket pasa un Mirage/ los ventanales quedaron temblando/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” (10 - 15).

En este sentido, la poesía de Lira, bajo la perspectiva del silencio y represión dictatorial, tuvo implicancias que derivaron en la interpelación a la contingencia histórica por medio de una escritura que deconstruye la dictadura militar y los discursos que primaban en ese entonces. En definitiva, se

trata de una poética que problematiza su entorno y refiere al sistema dictatorial con el propósito de interpelarlo e ironizarlo.

En la etapa de análisis, se consideraron los planteamientos de Deleuze y Guattari lo que permitió una lectura rizomática de las obras, rastreando las líneas de sentido que permitieron mapear los textos. Entendiéndolos como cuerpos inorgánicos, atravesados y movilizadas mediante la dialéctica generada por la constante composición y descomposición de los agenciamientos.

Desde lo anterior, es posible asegurar que la escritura de Lira se plantea en un constante ciclo de construcción, destrucción y reconstrucción de significados, lo que desde la perspectiva rizomática, es llamada la máquina abstracta, la que supone que el texto está compuesto solo por líneas de agenciamiento que la entrecruzan. De esa manera la hipótesis ha sido validada mediante el análisis su escritura, la que se manifiesta de manera rizomática porque se despliega de forma arbórea expandiendo redes de significación mediante la interconexión de líneas de sentido. Estas cumplen los dos primeros principios del rizoma, los de conexión y heterogeneidad, por cuanto en esta las líneas de sentido se pueden entrecruzar en cualquier punto para así crear nuevos agenciamientos, así como también, las conexiones son asignificantes y se desterritorializan en un flujo heterogéneo.

Simultáneamente, con el fin de validar la hipótesis que impulsó este trabajo, fue necesario fijar un objetivo general, el cual se cumplió en tanto se elaboró una propuesta que explicó el espacio poético del autor, mediante el cumplimiento de tres de los objetivos específicos. En la fase introductoria, se analizó el contexto poético en el que se desarrolló la obra de Lira, insumo para reconocer las relaciones intra y extratextuales. Así como también, a lo largo de la fase analítica, se identificaron las estrategias compositivas de carácter rizomático halladas en la selección de poemas, para luego, analizar el espacio poético desde el cual se expresa su voz mediante un mapeo de este mismo.

Paralelamente, se construyó un módulo didáctico que busca acercar al poeta a las aulas educativas, relevando la escritura liriana y el foco de análisis de su obra. Esta se abordó desde la intertextualidad como adaptación didáctica de la lógica rizomática utilizada en los análisis teóricos, planteando estrategias que permitieran al estudiante comprender las relaciones entre textos.

Sin embargo, durante el desarrollo de la presente investigación aparecieron problemas que obstaculizaron el desarrollo y a los cuales se tuvo que dar solución, tales problemas como la escasa investigación que existe en torno a Rodrigo Lira, ya que, ni en la Biblioteca Nacional, así como tampoco en las bibliotecas universitarias y ni siquiera en el gran universo de los recursos de internet abunda la información acerca de la obra del autor. Existe un pequeño número de investigaciones, artículos y reportajes de diarios dedicados a este poeta, de los cuales, la mayoría está enfocado en sus aspectos biográficos, dejando de lado los referentes a su obra en sí, su escritura y propuesta poética, lo que minimiza en gran medida su relevancia poética.

Otro de los problemas que se presentaron a la hora de analizar los textos, fue la inexistencia de un mecanismo de análisis rizomático, por lo que se generó una metodología que respondiera a esta lógica, lo que se concretó a través de un análisis en dos etapas. En primera instancia, se estudiaron los poemas de Lira desde un enfoque semiológico, extrayendo las líneas de sentido y agenciamientos presentes en ellos. Luego, en una segunda fase, se analizaron estos agenciamientos, territorializándolos en regiones que representan los diferentes espacios que habita la voz poética.

En consideración con lo anteriormente expuesto, se presentaron distintos hallazgos. Primero, la gran desvalorización que sufre la obra poética de Rodrigo Lira que, como ya se expuso anteriormente, se expresa en los escasos trabajos que gravitan alrededor de esta. Las investigaciones se resumen en un pequeño número de artículos y tesis que tratan la poesía de Lira, cuya matriz de análisis es la intertextualidad. El resto de los estudios hacen referencia al poeta, plantean su quehacer desde aspectos personales que ponen en relevancia su condición mental o relación con su familia.

Por otro lado, a modo de hallazgo es posible develar que la escritura de Lira es una expresión propia de la fragmentación de los sujetos en dictadura, enfrentados a la caída del proyecto de modernización, propuesto por el enclave hegemónico dictatorial. Lira recoge los íconos culturales de su época y los deconstruye como estrategia compositiva, de esta forma, critica al poder económico, cultural, religioso y político de la época.

De acuerdo con lo anteriormente dicho, es posible indicar que la escritura de Lira se muestra como un entramado hermético y complejo, que antepone barreras o desafíos al lector, esto puede

ser comprendido como una estrategia para poder expresar lo prohibido en dictadura, es decir, como una forma de pasar por encima de la censura y poder criticar al régimen militar.

De esta forma, la escritura de Rodrigo Lira se estructura como una respuesta al contexto social económico, ya que según Deluze y Guattari en su obra *El Anti Edipo*:

El capitalismo tiende hacia un umbral de descodificación, que deshace el *socius* en provecho de un cuerpo sin órganos y que, sobre este cuerpo, libera los flujos del deseo en un campo desterritorializado. ¿Podemos decir, en este sentido, que la esquizofrenia es el producto de la máquina capitalista, como la manía depresiva y la paranoia son el producto de la máquina despótica, como la histeria el producto de la máquina territorial? (1985: 40)

Es así, que la obra de Lira representa al sujeto inserto en la esquizofrenia del modelo capitalista, que proyecta en una realidad fragmentada al transeúnte que convive con el deseo dentro de un contexto desterritorializado, es decir el sujeto que se enfrenta al caos y a la deshumanización del modelo sociopolítico.

Particularmente, el autor propone una crítica a poetas como Nicanor Parra, Vicente Huidobro y Pablo Neruda, mediante conexiones con su estilo escritural, a través de ironías y parodias. Además, los valoriza como herramienta para construir su propia propuesta poética. En otras palabras, se rescata a los poetas mediante la crítica y se los valora como fundamentos para generar una nueva obra.

Todas estas observaciones se pueden relacionar con las proyecciones que podría alcanzar el presente Seminario, en tanto, el método de trabajo es aplicable a otras obras poéticas, por cuanto el mecanismo de análisis puede funcionar y adecuarse a otros autores, lo que servirá para el estudio de su espacio poético.

En torno a las proyecciones, sería interesante la realización de un estudio que abarque dos obras de este poeta – *Declaración jurada* y *Proyecto de obras completas*- desde el área investigativa del humor, analizando así los mecanismos semánticos, estéticos y discursivos presentes en estas obras, lo que aportaría nuevas observaciones a la obra de Rodrigo Lira, desde la mirada del receptor y el lenguaje poético.

Por otro lado, el estudio de otros autores contemporáneos a Lira, permitiría tener una visión más amplia de la época dictatorial chilena, es decir que se podría abrir una ventana a través de la poesía al estudio del contexto, lo que permitiría entender mejor qué sucedía en el país con el arte, la poesía, y los sujetos en dictadura, complementando con lo antes expuesto en el Seminario.

Asimismo, es que a través del estudio del espacio poético de los autores, es que se podría llegar a un análisis de cualquier momento y lugar usando como medio la poesía. De esta forma, analizando los lugares en los que se mueven las voces poéticas, sería posible estudiar la historia que los rodea, utilizando a la literatura como un medio para estudiar al hombre y a las sociedades que construye.

Desde otra perspectiva, se proyecta la investigación como insumo para trabajos posteriores que estudien la obra poética de Rodrigo Lira, en cuanto aporta una óptica que renueva la teorización que existe en referencia a este autor. Asimismo, se espera que el análisis realizado en esta investigación, sirva para elaborar nuevas observaciones a la obra lírica, desde la perspectiva del receptor y su exploración poética.

Tercera parte

Capítulo VII

7.0. Propuesta pedagógica

7.0.1. Introducción

Mediante el siguiente módulo, se presenta la implementación del diseño de una unidad didáctica para cuarto año medio de la asignatura Lenguaje y Comunicación. Esta representa a la unidad 2⁶ que corresponde a *Análisis de textos literarios y no literarios referidos a temas contemporáneos*. En consideración a los Planes y Programas con los que se trabajará esta unidad, cada una de las dinámicas de presentación de los contenidos procedimentales, conceptuales y actitudinales como también las evaluaciones y actividades, se encuentran pertinentemente vinculadas con los Contenidos Mínimos Obligatorios (CMO) y los Objetivos Fundamentales (OF) planteados por el Marco Curricular vigente, normado por la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza⁷.

Cabe destacar que esta unidad, como se mencionó anteriormente, será trabajada por medio de un módulo didáctico que sigue la lógica de la enseñanza modular, es decir, busca que los estudiantes sean partícipes de su proceso de formación, a través del trabajo autónomo, cooperativo, autorregulado y activo, donde el docente cumplirá con asesorar y guiar cada una de las actividades, sin desplazar el papel fundamental que tienen los estudiantes en la construcción de sus aprendizajes.

El sistema de enseñanza modular tiene como objetivo la realización de actividades con la información que es entregada. Se constituye como un sistema que pretende que el estudiante aprenda de manera individual, sin la exposición por parte del docente sobre los contenidos,

⁶ El módulo didáctico fue configurado desde las directrices formuladas en los Planes y Programas de estudio para Cuarto año Medio emanados por el MINEDUC el año 2004, ya que al diseñar la propuesta didáctica los únicos documentos que aparecían como vigentes en la página web oficial correspondían a la edición de ese año. Los documentos que actualmente se encuentran vigentes fueron publicados en octubre del 2015, esto es debido a los constantes cambios que ha experimentado esta página web, a razón de la implementación de una serie de reformas educativas. Vale tener en cuenta que para el año 2016 aparecen como vigentes, las Bases Curriculares hasta segundo medio; así como para Tercero y Cuarto Año Medio los Planes y Programas de estudio editados el 2009, lo cuales no se encontraban disponibles al momento de diseñar la propuesta pedagógica de este Seminario.

⁷ Es necesario aclarar que la Ley General de Educación y sus Bases Curriculares, se deberían comenzar a aplicar el presente año 2016 en el nivel de Séptimo año Básico, por lo que aún sigue vigente la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza para los demás cursos.

sino que se transforma en un guía del estudiantado, resolviendo las dudas que surjan en el transcurso de las sesiones.

Por otro lado, este sistema demanda un proceso de constante superación, ya que el docente requiere estudiar al mismo ritmo de los estudiantes y, a su vez, debe actualizarse en las técnicas de recolección de información como también en el conocimiento de aspectos de otras disciplinas. En relación a esto último, Fresán (1999) señala:

Una de las mejores estrategias para que los profesores puedan asumir este rol, lo constituye la investigación que le permite mantenerse en la frontera del conocimiento. Por esta razón, la figura del profesor investigador es esencial para la adecuada operación del modelo. (Fresán, 1999: s.p.)

En este tipo de enseñanza, se trabaja con módulos donde una unidad de enseñanza constituye un módulo. En este se estipulan las actividades que el estudiante realizará, los contenidos que debe dominar, los criterios de evaluación y el tiempo aproximado de duración de cada sesión.

Respecto al contenido del módulo, este trabaja la unidad *Análisis de textos literarios y no literarios referidos a temas contemporáneos*, desde la intertextualidad y las estrategias que permiten establecer un vínculo entre dos o más manifestaciones artísticas, entendiendo que este recurso permitirá a los estudiantes comprender de manera más profunda las relaciones semánticas que se manifiestan entre distintas obras artísticas o culturales, ya que la intertextualidad contempla la existencia de discursos anteriores, los que van dando forma a la nueva creación y amplían el campo de significados de una obra. En relación a esto, Kristeva, plantea: “todo texto que se construye como un mosaico de citas y es también la absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1997:3).

Es importante indicar que la teoría del rizoma no se encuentra en los Planes y Programas del MINEDUC, por lo que la intertextualidad es la lógica más cercana a los propuesto en el Seminario. En otras palabras, el rizoma fue adaptado a las aulas mediante la intertextualidad, esta última como un primer acercamiento a la constitución de líneas de sentido.

El diseño de este módulo busca desarrollar las competencias comunicativas de los estudiantes, por lo que integra actividades que se vinculan con los tres ejes de la asignatura: leer, escribir y

comunicar oralmente. En cada actividad, los alumnos ampliarán sus conocimientos en relación a la intertextualidad y, además, podrán ejercitar lo aprendido, permitiéndole al docente detectar el nivel de avance o necesidad de cada estudiante. Cada material seleccionado para la entrega de contenidos y la realización de actividades, se encuentran pertinentemente vinculados con el tema de la intertextualidad y con la realidad actual de los estudiantes, por lo que se trabajan documentos que permiten ampliar de manera gradual su capital cultural, a través de la lectura de textos literarios y no literarios que sean coherentes con el nivel de los estudiantes, en cuanto a su léxico, calidad, relevancia, contenido y complejidad.

En la unidad, se aborda el concepto de intertextualidad, comprendiendo a esta como el “tejido de voces que se constituye a partir de la combinación de distintos códigos que ya hemos leído, visto o escuchado en algún momento de nuestra vida. Son códigos que transitan diacrónicamente como fantasmas en las mentalidades de los sujetos que “aparecen” en un aquí y en un ahora, materializándose en un momento sincrónico” (Barthes, 1980: 6).

En este sentido, la intertextualidad permite a los estudiantes establecer relaciones de sentido más complejas y completas, a través del descubrimiento del vínculo existente entre distintas manifestaciones literarias y no literarias, por medio de la activación sus conocimientos previos. Según Carbonell:

La construcción de sentido está determinada por las redes de significado que vamos tejiendo a lo largo de nuestra vida y a partir de las experiencias y problemas que resolvemos. La intertextualidad es el nudo en donde se agrupa un significado con otro, es el vínculo con otros textos y la riqueza, tanto de la interpretación como de la creación (Carbonell, 2002: 3).

En base a lo anterior, esta unidad se propone no solo enseñar el concepto de intertextualidad y las estrategias que forman parte de él, sino que, además, que los estudiantes conozcan la relevancia que existe al reconocer la interacción existente entre dos o más obras literarias y no literarias, puesto que esto les ayudará en la apertura de su batería de significados.

Dentro de este módulo, se trabajarán conceptos que son necesarios para la comprensión de nuestro problema de investigación, por lo que de manera paulatina se integrarán obras de Rodrigo Lira y de autores a los que frecuentemente interpela en sus poemas, como por

ejemplo: Nicanor Parra, Enrique Lihn y Vicente Huidobro. También se utilizará material audiovisual que se vincule con temas de interés para los estudiantes y con situaciones históricas que Lira aborda en sus obras.

Finalmente, cabe destacar que esta unidad permite no solo ampliar el repertorio cultural de los estudiantes, sino que también que ellos se hagan conscientes de la relevancia que tiene entretener relaciones expuestas en todo ámbito de la vida, y no solo en el ámbito literario.

7.0.2. Determinación y justificación de la unidad temática

La unidad didáctica que se trabaja en esta investigación aborda el tema de la intertextualidad vinculado con las obras literarias de Rodrigo Lira. La selección de esta unidad se fundamenta en la necesidad de establecer relaciones intertextuales entre las producciones del poeta antes mencionado: “La intertextualidad es un mecanismo que Lira utiliza para deconstruir el sentido aparente y llegar así al abismo del no-sentido en los monumentos de la poesía. En efecto, no se puede deconstruir algo sin explorarlo. Esto permite a Lira - en un acto creador - la construcción de códigos propio” (Folch, 2007: 7). En base a lo mencionado es importante destacar que esta unidad surge como una propuesta que permitirá realizar un rescate de las obras de Lira, puesto que no existe una unidad que trabaje de manera profunda los poemas de este autor, por lo que se consideró que la intertextualidad y sus estrategias eran el camino adecuado para analizar y a la vez darle valor a la poética de Lira, sin necesidad de apartarse de lo planteado en los Planes y Programas de Cuarto Año Medio.

Por lo anterior, el estudio de la intertextualidad como fenómeno general permite acercar a los estudiantes de manera particular a la poesía de Lira, por esto el concepto es trabajado de manera progresiva, iniciando con la exposición de videos y canciones que luego permitan, primeramente, descubrir cómo funciona la intertextualidad a nivel general, para entender el metadiscurso que genera el hablante en sus poemas.

Debido a la propiedad que tiene la intertextualidad de identificar las interacciones posibles, entre distintas manifestaciones, ya sea artísticas o culturales, hemos denominado esta unidad como “La máquina del tiempo”, debido a que permite potenciar la capacidad de los estudiantes en el rastreo de referencias históricas o literarias de otras épocas o tradiciones, sin

perder de vista que estas referencias, al ser utilizadas en nuevas creaciones, pueden poseer otros enfoques o tratamientos. En este sentido, se busca que el estudiante no solo comprenda lo que lee, sino que además tenga la facultad de realizar una interpretación, gracias al manejo de referencias previas que nutren su comprensión.

Esta unidad, además, busca generar que los estudiantes valoren el aporte que realizan a la interpretación de lo que leen o escuchan, puesto que el capital cultural que posean con respecto de lo que se estudia influirá de manera decisiva en la interpretación que se haga de este. Considerando este factor y siguiendo el planteamiento de Kristeva (1997) en relación a la transformación y absorción de otros textos en cada nueva creación, se desprende la idea de que el lector o receptor se convierte también en un nuevo emisor, puesto que hace crecer y evolucionar la interpretación de lo estudiado, realizando a su vez un trabajo de intertextualidad, puesto que el hombre en sí es un ser dialógico que hace converger en su discurso ideas propias y externas. Bajtín en relación a esto plantea que el lenguaje es por naturaleza polifónico, debido a que en todo lo expresado hay inmerso una variedad múltiple de voces que le han permitido constituirse.

La unidad trabajada no solo fue seleccionada por la relevancia que tiene el manejo de la intertextualidad, en el desarrollo de competencias de comprensión de textos en los estudiantes, sino que, además, para darle coherencia a nuestro objeto de estudio, debido al nivel de complejidad que se desprende de sus poemas, por lo que resultó pertinente trabajar con las obras de Rodrigo Lira en la unidad *Análisis de textos literarios y no literarios referidos a temas contemporáneo*, puesto que por ser trabajada en Cuarto año de educación media, los estudiantes poseen un capital cultural mucho más amplio, su nivel de abstracción es superior y además porque el léxico y los tópicos utilizados en las obras de Lira requieren ser tratados con mayor profundidad y altura de miras, debido a la complejidad con la que se expresa y a que muchas veces utiliza términos marginales que pueden hacer que se pierda la seriedad de lo tratado. Esta complejidad de la que previamente se hace mención se vincula, principalmente, al alto nivel de interrelaciones que se establecen en sus obras y también al modo particular que tiene de manipular el lenguaje.

Finalmente, este módulo busca que los estudiantes hallen y valoren las relaciones internas y externas entre distintas obras, relacionándolas con otros autores, momentos históricos y la

cultura popular, ampliando de esta forma el nivel de recepción, participación y complicidad entre los estudiantes y las obras trabajadas. El tratamiento de este concepto no solo permitirá que los estudiantes amplíen sus competencias en el área del lenguaje y la comunicación, sino que en todo orden de cosas, debido a que la intertextualidad se da de manera transversal en la vida, pues como se mencionó anteriormente, nuestro discurso es polifónico, debido a la variedad de discursos que han permitido que se constituya, y en donde nuestro pensamiento o las manifestaciones artísticas dadas, solo representan un eslabón de un largo entrecruzamiento previo de textos o ideas y que, a su vez, dan inicio a nuevas manifestaciones o pensamientos por medio de la intertextualidad.

7.1. Planificación de la unidad

CMO: Contenido Mínimo Obligatorio

Intertextualidad: cita o remisión implícita o explícita a otros textos –literarios o no, verbales o no– de la cultura;- rupturas genéricas: mezcla de diversos géneros (teatro épico; novelas “dramáticas” o puramente dialogadas y carentes de narrador básico; narrativo testimonial, etc.), desdibujamiento de la frontera entre literatura (ficción) e historia (realidad), o entre literatura (ficción) y periodismo (realidad).

OF: Objetivos Fundamentales

Reconocer y utilizar adecuadamente los elementos constitutivos propios de estas situaciones públicas de comunicación.

Analizar e interpretar obras literarias contemporáneas, identificando en ellas algunos rasgos distintivos de la literatura de nuestra época

Comprender, analizar e interpretar críticamente las imágenes del mundo y del ser humano contemporáneo que se manifiestan en las obras leídas.

Afianzar el interés, la reflexión y la discusión acerca de temas y problemas relevantes del mundo actual, mediante la lectura comprensiva de textos literarios y no literarios referidos a ellos.

OFT: Objetivo Fundamental Transversal.

Los diferentes OFT que se indican a continuación:

Aquellos relacionados con el Conocimiento de Sí Mismo, por ejemplo, a través de la lectura y análisis de obras literarias que tematizan la exploración de niveles profundos de la conciencia.

El Respeto y Valoración de la Vida y el Cuerpo Humano, en la comprensión de las connotaciones que muchas obras literarias del siglo XX le confieren al cuerpo como mediador de una trascendencia del sujeto hacia el otro.

El Desarrollo del Pensamiento (selección, organización y evaluación de información relevante; análisis, interpretación y síntesis)

aparece implicado en las actividades de investigación, reflexión, crítica e interpretación respecto de textos tanto literarios y no literarios; también, las habilidades comunicativas (relacionadas con la clarificación, evaluación, organización y transmisión de ideas), manifiestas en la expresión coherente y fundamentada, oralmente o por escrito, de opiniones, convicciones y sentimientos; en todas ellas los OFT que correspondan deberán ser apropiadamente evaluados.

Los OFT que explicitan el conjunto de valores de Formación Ética, a través de la valoración de la literatura como un espacio utópico en que la dignidad humana es central y en el que se refuerzan la posibilidad de una vida de reencuentro con la propia identidad en el reconocimiento y la solidaridad con los otros, la justicia, y el respeto y valoración de ideas y creencias distintas de las propias.

Los OFT referidos a las relaciones de la Persona y su Entorno, y al mejoramiento de la interacción personal, familiar, laboral, social y cívica se manifiestan a través del conjunto del programa, desarrollando en los estudiantes la capacidad de comprender y analizar críticamente diversos textos que abordan temas y problemas de la realidad contemporánea como son la salud y las enfermedades, problemas afectivos, drogadicción, pobreza, el autoritarismo, el exilio, la soledad, la incomunicación, etcétera.

Clase 1

Profesores:	Correa, Durán, Fuentes, León, Maldonado y Torres	Tiempo:	90 minutos
Subsector:	Lenguaje y Comunicación		
Nivel:	IV Medio		
Unidad:	Intertextualidad en diversos textos		

Aprendizajes esperados	Contenidos	Actividades de aprendizaje a realizar por el alumno	Capacidades/ destrezas	Valores/ Actividades	Evaluación
Reconocen el concepto de intertextualidad desde la perspectiva de Julia Kristeva y comprenden su implicancia en la metaliteratura. Identifican los elementos textuales que	Textos de la literatura contemporánea: temas preferentes y rasgos básicos Intertextualidad	Inicio (20 minutos): Activación de conocimientos previos de los alumnos en relación a la intertextualidad, a través de la exposición de dos videos en donde es posible identificar la forma en que estos se vinculan mediante elementos intertextuales. El primero es la canción de inicio de la serie Futurama y el segundo es el video <i>Psyché Rock</i> de Pierre Henry. Desarrollo (50 minutos):	Conocer, identificar, reconocer, establecer relaciones entre distintos tipos de manifestaciones artísticas.	Participar activamente. Desarrollar espíritu reflexivo al establecer vínculo entre dos manifestaciones artísticas.	Formativa. Se comentan las respuestas de los estudiantes, destacando su capacidad de síntesis y construcción del concepto o sugiriendo otras formas de

<p>permiten enlazar dos o más obras literarias entre sí a través de un eje.</p>		<p>Presentación de <i>powerpoint</i> que permite abordar el concepto de intertextualidad desde la perspectiva de Julia Kristeva.</p> <p>Se presenta la canción <i>Peter Pan</i> y se comenta el cuento que lleva el mismo nombre, de modo que los estudiantes reconozcan la forma en que ambas manifestaciones se vinculan por medio de la alusión que hace uno en relación al otro. Cierre (20 minutos): Finalmente, guiados por el profesor, los estudiantes realizan una lluvia de ideas en torno al concepto abordado en clases, realizando aportes vinculados a sus conocimientos previos y al reconocimiento de los nuevos.</p>			<p>entenderlo.</p>
---	--	--	--	--	--------------------

Recursos:
1. Canción de apertura Futurama: <https://www.youtube.com/watch?v=AOqfWj0HqNE>

2. Pierre Henry - *Psyché Rock*: <https://www.youtube.com/watch?v=AOqfWj0HqNE>
3. Peter Pan- El canto del loco:https://www.youtube.com/watch?v=rCxLx_3T5GE
4. La voz de los 80:<https://www.youtube.com/watch?v=khUTpXLuaV0>

Clase 2

Profesores:	Correa, Durán, Fuentes, León, Maldonado y Torres	Tiempo:	90 minutos
Subsector:	Lenguaje y Comunicación		
Nivel:	IV Medio		
Unidad:	Intertextualidad en diversos textos		

Aprendizajes esperados	Contenidos	Actividades de aprendizaje a realizar por el alumno	Capacidades/ destrezas	Valores/ Actividades	Evaluación
Identifican las referencias de la cultura más inmediata que encuentran en las obras literarias o expresiones culturales. Establecen relaciones entre dos o más manifestaciones	Textos de la literatura contemporánea: temas preferentes y rasgos básicos Estrategias de intertextualidad. Pastiche, ironía y parodia.	Inicio: (25 minutos) Recapitulación de lo visto durante la clase anterior y activación de conocimientos, mediante la exposición del tráiler de la serie <i>Once upon a time</i> , en la cual se hace alusión a distintos cuentos de hadas que forman parte de la literatura y la cultura general. Se presenta la canción de Ismael Serrano <i>Canción para un viejo amigo</i> y una lectura del mito de Sísifo.	Conocer, identificar, reconocer, establecer relaciones entre distintos tipos de manifestaciones artísticas.	Participar activamente. Desarrollar espíritu reflexivo al establecer vínculo entre dos manifestaciones artísticas.	Formativa. Se comentan las respuestas de los estudiantes, destacando su capacidad de síntesis y construcción del concepto o sugiriendo otras formas de entenderlo.

<p>artísticas o culturales a través de estrategias intertextuales.</p>		<p>Desarrollo (45 minutos):</p> <p>Posteriormente se realiza la presentación de un <i>power point</i> en el cual se abordan las estrategias que forman parte la intertextualidad, puesto que permiten establecer algún tipo de relación entre dos manifestaciones culturales y/o literarias (parodia, ironía y pastiche).</p> <p>Posterior a la presentación de las características de cada estrategia, se realizará la exposición de ejemplos que permitan clarificar cada concepto.</p> <p>Para trabajar el concepto de pastiche se expondrá un fragmento de la película <i>Scary movie</i>, en donde los estudiantes podrán identificar cómo el entrecruzamiento de otras obras</p>			
--	--	---	--	--	--

		<p>permite dar forma a una nueva, mediante la intertextualidad.</p> <p>Por otra parte para abordar la ironía se analizará de manera conjunta el poema <i>Tlatelolco</i>, 68 de Jaime Sabines de modo que los estudiantes reconozcan la forma en que opera el concepto. Finalmente, la parodia se presentará con el video de los Simpsons en donde se realiza una parodia al libro <i>La zona muerta</i> de Stephen King, del cual se hará mención para que los estudiantes comprendan la forma en que actúa la estrategia.</p> <p>Cierre:(20minutos)</p> <p>Realización de un mapa conceptual, en el cual se recojan los conceptos vistos durante la</p>			
--	--	---	--	--	--

		clase y se resuelven dudas con respecto a lo visto.			
<p><u>Recursos:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> -Canción para un viejo amigo: https://www.youtube.com/watch?v=IUUIhoZZJ0Y - <i>Trailer Once Upon a Time</i>: https://www.youtube.com/watch?v=L52woeVxxeU - <i>Scary movie</i>: https://www.youtube.com/watch?v=_dktIVAfjzY - La casita del horror: https://www.youtube.com/watch?v=QzoQSfwPMr4 					

Clase 3

Profesores:	Correa, Durán, Fuentes, León, Maldonado y Torres	Tiempo:	90 minutos
Subsector:	Lenguaje y Comunicación		
Nivel:	IV Medio		
Unidad:	Intertextualidad en diversos textos		

Aprendizajes esperados	Contenidos	Actividades de aprendizaje a realizar por el alumno	Capacidades/ destrezas	Valores/ Actividades	Evaluación
Reconocen las estrategias utilizadas en la intertextualidad. Conocen nuevas estrategias de intertextualidad. Infieren las estrategias intertextuales utilizadas en	Estrategias de Intertextualidad: a) Pastiche b) Ironía c) Parodia	Inicio (15 minutos): Se hace una recapitulación de lo visto en la clase anterior, donde los estudiantes por medio de toma de turnos aportaran los conceptos vistos y, a partir de estos, se elaboraran definiciones a grandes rasgos. Desarrollo (60 minutos): Se continúa con las tres estrategias restantes; <i>framings</i> , análisis textual y arqueología architextual.	Reconocer y aplicar las estrategias de intertextualidad, utilizadas en diversos tipos de textos.	Valorar la importancia de la lectura crítica de diversos tipos de textos.	Formativa. Se comentan las respuestas de los estudiantes, destacando su capacidad de síntesis y construcción del concepto o sugiriendo otras formas de entenderlo.

diversos tipos de texto.		<p>Se entrega una copia impresa del cuento <i>El gato negro</i> de Edgar Allan Poe.</p> <p>Lectura dirigida del texto para, luego, escribir las ideas principales del cuento, los personajes y los hechos que componen su desarrollo. Luego se proyecta el video del cantante de rap chileno, Cevladé titulado <i>El Gato</i>. Posterior a la reproducción del video se analizan sus características (personajes, hechos, desarrollo, clímax y desenlace).</p> <p>Cierre (15 minutos): Se completa el mapa conceptual de la clase anterior sobre las estrategias intertextuales.</p>			
<p><u>Recursos:</u> El gato – Cevladé https://www.youtube.com/watch?v=HBA_QoA1F4A</p>					

Clase 4

Profesores:	Correa, Durán, Fuentes, León, Maldonado y Torres	Tiempo:	90 minutos
Subsector:	Lenguaje y Comunicación		
Nivel:	IV Medio		
Unidad:	Intertextualidad en diversos textos		

Aprendizajes esperados	Contenidos	Actividades de aprendizaje a realizar por el alumno	Capacidades/ destrezas	Valores/ Actividades	Evaluación
Diferencian las estrategias de la intertextualidad. Identifican las estrategias de intertextualidad en diversos tipos de textos. Aplican lo aprendido en la unidad en el	Intertextualidad y sus estrategias.	Inicio (15 minutos): La clase inicia con una tabla de contenido con las seis estrategias de intertextualidad vistas en las clases anteriores. Se responden dudas sobre los contenidos abordados. Desarrollo (60 minutos): Se entrega a los estudiantes el <i>Himno Nacional chileno</i> (fragmento) y el poema de Nicanor Parra <i>Canción protesta</i> . En primera instancia se	Reconocer las estrategias utilizadas en diversos tipos de textos.	Valorar la importancia de la lectura crítica de diversos tipos de textos.	Formativa. Se comentan las respuestas de los estudiantes, destacando su capacidad de síntesis y construcción del concepto o sugiriendo otras formas de

<p>análisis de diversos tipos de textos.</p>		<p>hace lectura dirigida del Himno Nacional, como acto seguido se lee el poema de Parra. Con ambos documentos, proyectados en la pizarra, se realiza la primera actividad, la cual consiste en analizar el título de ambas obras, posteriormente, los estudiantes deben reconocer el sentido global de ambos textos, para luego identificar las temáticas de cada estrofa de ambos. La segunda actividad es la identificación de las marcas textuales similares en ambos textos. Como tercera actividad, los estudiantes por medio de lluvia de ideas, comentarán las estrategias intertextuales presentes en ambos pasajes.</p> <p>En la segunda parte del desarrollo</p>			<p>entenderlo.</p>
--	--	--	--	--	--------------------

		<p>de esta clase, los estudiantes tendrán que repetir el ejercicio anterior, pero utilizando el poema del poeta Rodrigo Lira titulado 78: <i>Panorama poético chileno</i> (fragmento). Podrán realizarla en parejas y utilizando su cuaderno, se les da 15 minutos para su realización.</p> <p>Cierre (15 minutos): Se revisa la actividad anterior, seleccionando algunos dúos para que compartan el trabajo realizado. Se recapitula lo estudiado en la sesión.</p>			
--	--	--	--	--	--

Clase 5

Profesores:	Correa, Durán, Fuentes, León, Maldonado y Torres	Tiempo:	90 minutos
Subsector:	Lenguaje y Comunicación		
Nivel:	IV Medio		
Unidad:	Intertextualidad en diversos textos		

Aprendizajes esperados	Contenidos	Actividades de aprendizaje a realizar por el alumno	Capacidades/ destrezas	Valores/ Actividades	Evaluación
<p>Analizan de forma grupal y guiada el poema 78: <i>Panorama poético santiaguino</i>.</p> <p>Comparan lo descrito y tratado por el poema con imágenes contextualizadas.</p>	<p>Reconocimiento de estrategias intertextuales</p> <p>-Análisis textual (Elementos discursivos)</p> <p>- Intertextualidad</p>	<p>Inicio (20 minutos): Los estudiantes continúan (luego de una breve explicación y recapitulación de la clase anterior utilizando el mapa conceptual construido con anterioridad) el análisis pendiente e inacabado “78: Panorama poético santiaguino”</p> <p>Desarrollo (60 minutos): Analizan de manera profunda (contando con los conocimientos</p>	<p>Capacidad de análisis, interpretación de textos y expresión de ideas.</p>	<p>Valoran la instancia de interpretación y análisis textual.</p> <p>Respetan la opinión propia y la de sus pares.</p>	<p>Formativa.</p> <p>Se comentan las respuestas de los estudiantes, destacando su capacidad de síntesis y construcción del concepto o sugiriendo otras formas de</p>

<p>Reflexionan sobre la intertextualidad y las estrategias aprendidas.</p>		<p>previos necesarios) el poema, generando vínculos intertextuales a través de imágenes que serán proyectadas por el docente. Luego de esto, realizan una conexión entre el contexto y el poema, para identificar la intertextualidad no solo en la descripción o tema principal del poema, sino en el contexto del mismo.</p> <p>Cierre (10 minutos): Realizan un resumen a modo de recopilación y repaso de lo visto hasta ahora, resuelven dudas de identificación y análisis.</p> <p>Se hace entrega de la rúbrica de evaluación para la clase siguiente.</p>			<p>entenderlo.</p>
--	--	--	--	--	--------------------

Clase 6

Profesores:	Correa, Durán, Fuentes, León, Maldonado y Torres	Tiempo:	90 minutos
Subsector:	Lenguaje y Comunicación		
Nivel:	IV Medio		
Unidad:	Intertextualidad en diversos textos		

Aprendizajes esperados	Contenidos	Actividades de aprendizaje a realizar por el alumno	Capacidades/ destrezas	Valores/ Actividades	Evaluación
Distinguen las estrategias de intertextualidad en el poema <i>Sermón de los hombrecitos magentas</i> de Rodrigo Lira. Analizan el poema en busca de recursos que permitan visualizar	Documento evaluativo que cuenta con las instrucciones necesarias para el análisis a realizar. Contenido a evaluar: intertextualidad, estrategias de composición y	Inicio (10 min): Reciben las instrucciones leídas de la evaluación por comenzar. Desarrollo (80 min aprox.): Responden la evaluación y completan el análisis. Cierre (de 5 a 10 min aprox.):	Capacidad de análisis, interpretación de textos, aplicación de insumos teóricos y expresión de ideas.	Valoran la lectura e interpretación de un poeta nacional. Interpretan una expresión artística, desde el conocimiento de insumos y estrategias trabajadas con anterioridad.	Acumulativa. Se adjuntarán instrucciones para desarrollarla.

<p>la intertextualidad.</p> <p>Identifican las relaciones intertextuales y la manera en que se puede visualizar en un texto.</p>	<p>análisis de textos.</p>	<p>Opción 1: Se recopila los documentos evaluativos.</p> <p>Opción 2: Revisan la evaluación en conjunto con el docente (dependiendo del tiempo restante).</p>			
--	----------------------------	---	--	--	--

7.2. Módulo del estudiante



La máquina del tiempo

Unidad II: "Intertextualidad"

Nombre estudiante:.....

Curso:.....

Fecha:.....

Clase 1: ¿Qué es la Intertextualidad?

Presentación

A medida que creces, aprendes más de la vida. Al llegar a Cuarto Año de Enseñanza Media, te das cuenta que estás culminando tu etapa escolar y te encuentras próximo a iniciar un nuevo proceso en tu camino. El tiempo no pasa en vano y gracias a todos tus esfuerzos haz aprendido y conocido bastante durante tu formación escolar, por lo mismo te queremos invitar a entrar al mundo de la intertextualidad, una de las técnicas más desafiantes en Lenguaje y Comunicación.

Te preguntarán ¿qué es la intertextualidad? Para que te hagas una idea, desde su etimología “inter” viene del griego que quiere decir “dentro”, “textualidad”, viene del español “texto”, es decir, significa “lo que está dentro del texto”. En más de una ocasión, ya sea viendo televisión, navegando en internet o leyendo haz sentido que lo que estás viendo o leyendo lo reconoces de algún otro lado, esa similitud es un tipo de intertextualidad.

Te invitamos a que descubras más sobre intertextualidad y sus tipos.

1. Observa detenidamente cada una de las imágenes presentadas a continuación, luego contesta en el espacio asignado las preguntas propuestas.



ACTIVIDAD 1



Responde:

1. ¿Qué aspectos comunes tienen ambas imágenes?

2. ¿Cuál se te hace más conocida? ¿Por qué?

3. ¿Cuáles son sus diferencias?

4. ¿Sabes a qué película hacen referencia estas imágenes?



¿Sabías que el recurso empleado por “Los Simpsons” se llama **parodia**?

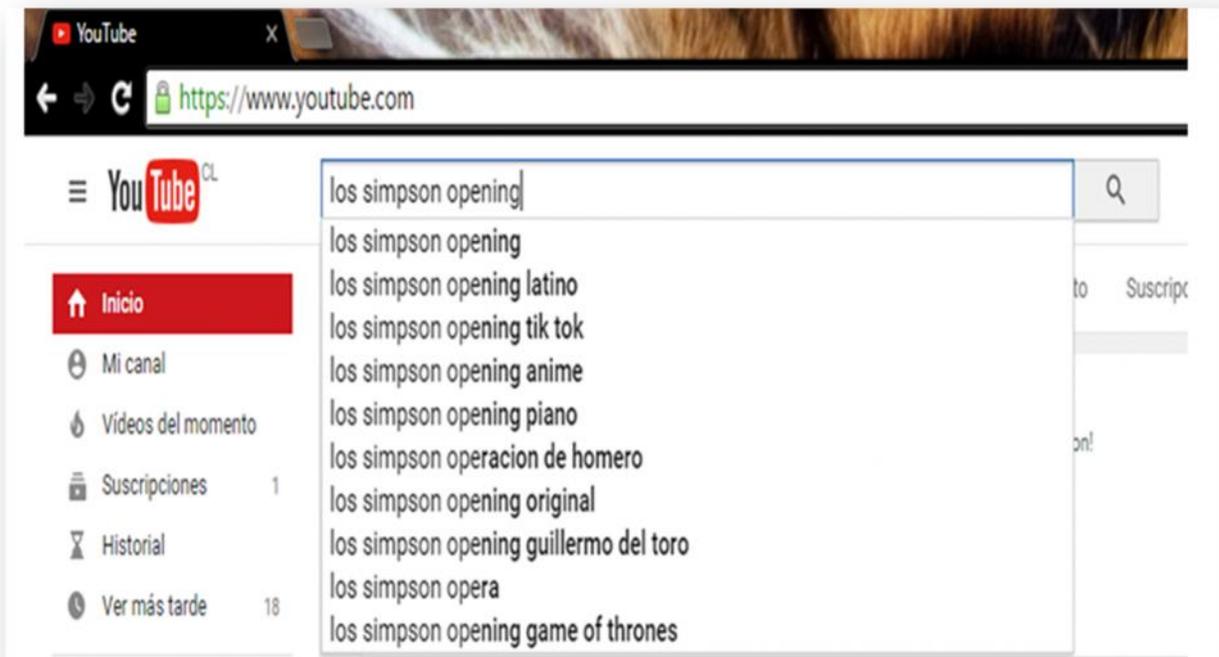
Parodia es la imitación burlesca de un género, obra artística o literaria, estilo de un escritor, o de los gestos o manera de ser de una persona.

Ahora te invito a visitar la página web www.youtube.com.

Cada vez que se te invite a ver un video, bajo cada imagen se te entregará las “palabras clave” para poder buscar y reproducir el video propuesto. Ve el siguiente ejemplo:

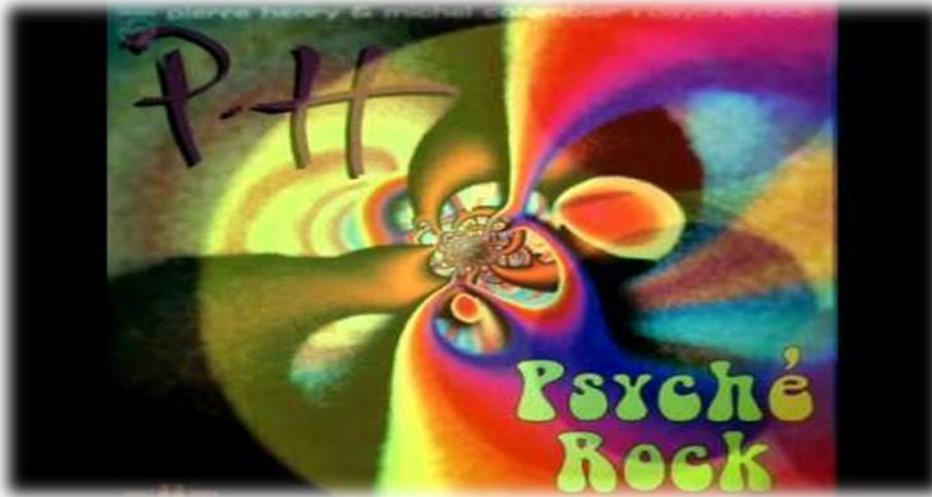
1. En esta ocasión, las **palabras clave** son: **los simpsons opening**.

2. Debes ingresar a www.youtube.com y escribir en la barra de búsqueda las **Palabras clave**, presionas *enter* y luego te aparecerán videos sugeridos. El primero que responda a las palabras entregadas, es el video que debes ver. En la imagen de abajo, puedas revisar cómo se verá la búsqueda de palabras en *youtube*.



Ve los siguientes videos y luego responde:

Palabras clave: Pierre Henry – Psyché Rock (Pre Futurama Theme)



Palabras clave: Futurama Full Intro



ACTIVIDAD 2

Con tu compañero de banco, comenten las siguientes preguntas y escriban en un máximo de cuatro líneas, sus reflexiones comunes.

1. ¿Qué similitudes están presentes dentro de ambos videos?

2. ¿Conoces a Pierre Henry o la serie estadounidense “Futurama”?

3. ¿Cuál es la temática que presentan ambos videos?



El ejercicio que acabas de realizar forma parte de un análisis intertextual, donde por medio de videoclips musicales y de programas televisivos, puedes reconocer qué elementos comunes tienen unos con otros. A continuación, lee atentamente el texto donde vas a conocer la **Intertextualidad** según *Julia Kristeva*

La intertextualidad de Kristeva

Se llama intertextualidad al conjunto de relaciones que se dan al interior de un texto y que pertenecen a expresiones, rasgos, personajes o situaciones procedentes de otros textos, las que se evidencian a través de citas, alusiones o recreaciones.

En relación a la intertextualidad Julia Kristeva dice que: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto.” En este sentido la intertextualidad plantea la relación directa o indirecta de un texto con uno o más textos o manifestaciones artísticas previas. La literatura en este sentido se nutre de la tradición y obras ya existentes, sin embargo, cabe destacar que la intertextualidad no solo se da en el ámbito de la cultura más letrada, sino que trasciende todo tipo de manifestaciones culturales y artísticas, puesto que incorpora elementos del cine, la música, el arte y la historia.

Este fenómeno conocido como intertextualidad también permite ampliar el horizonte de significados, puesto que concederá la posibilidad de hacer lecturas múltiples de un mismo texto, en base al capital cultural que se posea, debido a la facultad de establecer los vínculos necesarios para entender un texto literario sin perder de vista los textos aludidos.



Julia Kristeva (Sliven, Bulgaria, 24 de junio de 1941) es una filósofa, teórica de la literatura y del feminismo, psicoanalista y escritora francesa de origen búlgaro. Se educó en un colegio francés y luego estudió lingüística en la Universidad de Sofía. El año 2004 ganó el prestigioso premio noruego “Holzberg” por su innovador trabajo en la intersección entre lingüística, cultura y literatura.

ACTIVIDAD 4



Luego de la actividad, evalúa el desempeño del trabajo en duplas. Siempre es interesante saber cómo nos comportamos frente al proceso de aprendizaje.

Pauta de coevaluación

Evalúa de 1 a 7 los siguientes indicadores de tu compañero de banco (o de análisis):

Indicador	1	2	3	4	5	6	7
Participación activa en el análisis conjunto							
Iniciativa personal al identificar los indicadores de intertextualidad							
Demuestra interés por lo visto en clases y motiva a su compañero							
Aportes significativos al análisis							
Disposición para trabajar en pareja							
Nivel de comentarios pertinentes al análisis							
¿Qué nota le pondrías en general a tu compañero de análisis?							
¿Qué nota le pondrías al trabajo realizado en conjunto?							

Promedio:

Agrega aquí un comentario sobre la participación, la colaboración y el avance obtenido en los análisis:

ACTIVIDAD 5

Lee la siguiente letra de la canción titulada “Peter Pan” y responde de manera individual el cuadro comparativo.

Peter Pan

Un día llega, mira calma mi Peter Pan
hoy amenaza aquí hay poco que hacer.

Me siento como en otra plaza
en la de estar solito en casa
será culpa de tu piel .

Será que me habré hecho mayor
Que algo nuevo ha tocado este botón
para que Peter se largue .

Y tal vez viva ahora mejor
más a gusto y más tranquilo en mi interior
que campanilla te cuide y te guarde.

A veces gritas desde el cielo
queriendo destrozar mi calma
vas persiguiendo como un trueno
para darme ese relámpago azul.

Ahora me gritas desde el cielo
pero te encuentras con mi alma
conmigo ya no intentes nada
parece que el amor me calma.. me calma.

si te vas muy bien llevate la parte que me
sobra a mi
Si te marchas viviré con la paz que
necesito
Y tanto ansié.

Mas un buen día junto a mí,
parecía que quería quedarse aquí.
No había manera de echarle.

Si Peter no se quiere ir,
la soledad después querrá vivir en mí.
La vida tiene sus fases, sus fases.

A veces gritas desde el cielo
queriendo destrozar mi calma,
vas persiguiendo como un trueno
para darme ese relámpago azul

Ahora me gritas desde el cielo
pero te encuentras con mi alma
conmigo ya no intentes nada
parece que el amor me calma.

A veces gritas desde el cielo
queriendo destrozar mi calma
vas persiguiendo como un trueno
para darme ese relámpago azul.

Ahora me gritas desde el cielo
pero te encuentras con mi alma
conmigo ya no intentes nada
parece que el amor me calma.. me calma.

Cuando te marches creceré
recorriendo tantas partes que olvidé
y mi tiempo ya lo ves.

Tengo espacio y es el momento de crecer.
Si te marchas viviré
con la paz que necesito y tanto ansié.

Espero que no vuelva más
que se quede tranquilito como está
que ya tuvo bastante.

Fue tiempo para no olvidar
la zona mala quiere ahora descansar
que campanilla te cuide y te guarde.

¿Te gustaría escuchar la canción?

Ingresa a: www.youtube.com y busca las palabras clave: Peter Pan – Canto Loco

ACTIVIDAD 6

Responde el cuadro comparativo a partir de las siguientes preguntas:

1. ¿Qué viene a tu memoria cuando escuchas el título del tema musical “Peter pan”?
2. ¿Qué similitudes tienen el tema musical y la historia infantil que conoces? Si no la has escuchado nunca, pregúntale a tu docente y te la relatará.
3. ¿Qué diferencia tienen? Completa el siguiente cuadro comparativo con las similitudes y diferencias del cuento Peter Pan y el tema musical. Guíate por el ejemplo para identificar tus propias relaciones entre ambos textos.

Historia de Disney	Canción
<ul style="list-style-type: none">• Wendy, la hermana mayor, relata cuentos a sus hermanos.	<ul style="list-style-type: none">• Hay una voz principal masculina que relata su nostalgia por Peter Pan. No se sabe quién es.

Para finalizar la clase de hoy, escribe en las siguientes líneas lo que aprendiste. Recuerda respetar los espacios asignados.

Ve y escucha la canción de Ismael Serrano, para luego hacer lectura de un texto



Palabras clave: *Ismael Serrano – Canción para un viejo amigo*

Lee el siguiente ensayo de Albert Camus:

Los dioses habían condenado a Sísifo a hacer rodar sin cesar una roca hasta la cima de una montaña, donde la piedra volvía a caer por su propio peso. Habían pensado con alguna razón que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza. Si se ha de creer a Homero, Sísifo era el más sabio y prudente de los mortales. No obstante. Según otra tradición, sin embargo, se inclinaba al oficio de bandido. No veo en ello contradicción. Difieren las opiniones sobre los motivos que le convirtieron en un trabajador inútil en los infiernos. Se le reprocha, en primer lugar, alguna ligereza con los dioses. Reveló sus secretos. Egina, hija de Asopo, fue raptada por Júpiter. Al padre le asombró esa desaparición y se quejó a Sísifo. Éste, que conocía del rapto, ofreció a Asope darle informes con la condición de que diese agua a la ciudadela de Corinto. Prefirió la bendición del agua a los rayos celestes.

Por ello fue castigado y enviado al infierno. Homero nos cuenta también que Sísifo había encadenado a la Muerte. Plutón no pudo soportar el espectáculo de su imperio desierto y silencioso. Envió al dios de la guerra, quien liberó a la Muerte de manos de su vencedor.

El mito de Sísifo (fragmento)

ACTIVIDAD 2



¿Qué elementos comunes puedes observar de la canción y de la lectura del mito?

Puedes guiarte con el ejercicio realizado en la actividad “Peter Pan”.

Canción	Mito

Al iniciar la clase, realizaste diferentes actividades que te permitieron identificar las similitudes existentes entre un texto (ensayo), una canción, cuentos infantiles y la presentación de una serie de televisión. Lo que acabas de hacer es un análisis intertextual, pero ocupando diferentes estrategias. Te invitamos a conocer tres tipos de estrategias que te permitirán realizar un análisis intertextual aún mejor al que ya haz hecho.



Ejemplos de pastiche

En el ámbito literario, la obra *Tres tristes tigres*(1965) del escritor Guillermo Cubano Infante, incluye numerosas referencias, guiños a otros autores y a otras obras importantes dentro del ámbito literario.

Guillermo Cabrera Infante
Tres tristes tigres



En el ámbito cinematográfico, por su parte, hay una gran variedad de películas que pueden calificarse como pastiche. Un claro ejemplo sería la saga *Scary Movie*, ya que se basa en las secuencias de algunas de las películas de terror más conocidas, con el fin de unir las y dar como resultado, un film cómico.

Para poner en práctica el concepto presentado, busca el siguiente video con las palabras clave: Scary Movie Trailer.



En el video observarás dos cosas, la ironía y la mención a películas de terror, íconos de los años 90 (*Scream* y *Sé lo que hicieron el verano pasado*). Si no las conoces, pregúntale a tu docente, quien te relatará de qué se tratan.

ACTIVIDAD 3

Luego de conocer los elementos presentes en el tráiler ¿qué características del pastiche notaste en el video?

Aquí tienes otra estrategia intertextual, la **ironía**:

2. Ironía

Se conoce como ironía a todas aquellas formas del lenguaje que suponen una **contradicción** en el significado de un mensaje. Puede ser espontánea o intencionada por quien emite el mensaje.



Ejemplo de ironía

¡Se nota que sabes caminar! (Luego que alguien haya tropezado)

¡Cuánto dolor! Tus cuantiosas lágrimas lo proclaman (No ha derramado ninguna lágrima)

¡Qué lindo día! (El día está nublado).

Conversa con tu compañero o compañera de banco y anoten al menos tres ironías que hayas escuchado.

ACTIVIDAD 4

Observa con atención la portada y piensa, ¿cuál es el tema principal que anuncia?, ¿entre qué grupos de personas se pudo haber consumado el acontecimiento?

Ahora, lee el siguiente poema (fragmentos seleccionados) de Jaime Sabines y luego realiza las actividades propuestas:

Tlatelolco 68 (fragmentos seleccionados)

1

Nadie sabe el número exacto de los muertos,
ni siquiera los asesinos,
ni siquiera el criminal.
(Ciertamente, ya llegó a la historia
este hombre pequeño por todas partes,
incapaz de todo menos del rencor.)
Tlatelolco será mencionado en los años que
vienen
como hoy hablamos de Río Blanco y
Cananea,
pero esto fue peor,
aquí han matado al pueblo;
no eran obreros parapetados en la huelga,
eran mujeres y niños, estudiantes,
jovencitos de quince años,
una muchacha que iba al cine,
una criatura en el vientre de su madre,
todos barridos, certeramente acibillados
por la metralla del Orden y Justicia Social.



A los tres días, el ejército era la víctima de los desalmados,
y el pueblo se aprestaba jubiloso
a celebrar las Olimpiadas, que darían gloria a México.

2

El crimen está allí,
cubierto de hojas de periódicos,
con televisores, con radios, con banderas olímpicas.
El aire denso, inmóvil,
el terror, la ignominia.
Alrededor las voces, el tránsito, la vida.
Y el crimen está allí.

3

Habría que lavar no sólo el piso; la memoria.
Habría que quitarles los ojos a los que vimos,
asesinar también a los deudos,
que nadie lllore, que no haya más testigos.
Pero la sangre echa raíces

y crece como un árbol en el tiempo.
La sangre en el cemento, en las paredes,
en una enredadera: nos salpica,
nos moja de vergüenza, de vergüenza, de
vergüenza.

La bocas de los muertos nos escupen
una perpetua sangre quieta.

4

Confiaremos en la mala memoria de la
gente,
ordenaremos los restos,
perdonaremos a los sobrevivientes,
daremos libertad a los encarcelados,
seremos generosos, magnánimos y
prudentes.

Nos han metido las ideas exóticas como
una lavativa,
pero instauramos la paz,
consolidamos las instituciones;
los comerciantes están con nosotros,
los banqueros, los políticos auténticamente
mexicanos,
los colegios particulares,
las personas respetables.
Hemos destruido la conjura,
aumentamos nuestro poder:
ya no nos caeremos de la cama
porque tendremos dulces sueños.
Tenemos Secretarios de Estado capaces
de transformar la mierda en esencias
aromáticas,
diputados y senadores alquimistas,
líderes inefables, chulísimos,
un tropel de putos espirituales

enarbolando nuestra bandera
gallardamente.

Aquí no ha pasado nada.

Comienza nuestro reino.

5

En las planchas de la Delegación están los
cadáveres.

Semidesnudos, fríos, agujereados,
algunos con el rostro de un muerto.

Afuera, la gente se amontona, se
impacienta,

espera no encontrar el suyo:

“Vaya usted a buscar a otra parte.”

6

La juventud es el tema
dentro de la Revolución.

El gobierno apadrina a los héroes.

El peso mexicano está firme
y el desarrollo del país es ascendente.

Siguen las tiras cómicas y los bandidos en
la televisión.

Hemos demostrado al mundo que somos
capaces,

respetuosos, hospitalarios, sensibles
(¡Qué Olimpiada maravillosa!),

y ahora vamos a seguir con el “Metro”
porque el progreso no puede detenerse.

Las mujeres, de rosa,

los hombres, de azul cielo,

desfilan los mexicanos en la unidad
gloriosa

que constituye la patria de nuestros sueños.

Luego de la lectura, conversa con tu compañero de banco en torno a las siguientes preguntas. Anoten sus ideas en los espacios entregados.

¿Por qué el poeta utiliza la ironía para relatar lo acontecido en la matanza de Tlatelolco?

Imagina que el poeta no utiliza la estrategia de la ironía, ¿cambiaría el sentido del texto?, ¿lo comprenderían de la misma manera?

3. Parodia

Consiste en una **imitación burlesca** que caricaturiza a una persona, obra de arte o un tema. Asimismo, la parodia existe en todos los géneros, incluyendo la literatura, la música, el cine y la televisión.

Ejemplos de parodia

La reconocida obra de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (1605), se ha considerado una parodia a los libros de caballería y los estereotipos que estos proponen.



Por su parte, en el ámbito televisivo, se encuentra la serie norteamericana creada por Matt Groening, *Los Simpson*, que es una parodia a varios aspectos de la vida norteamericana media.



Para poner en práctica el concepto de **parodia**, busca el siguiente video con las palabras clave: Los simpsons – La casita del terror zona muerta.



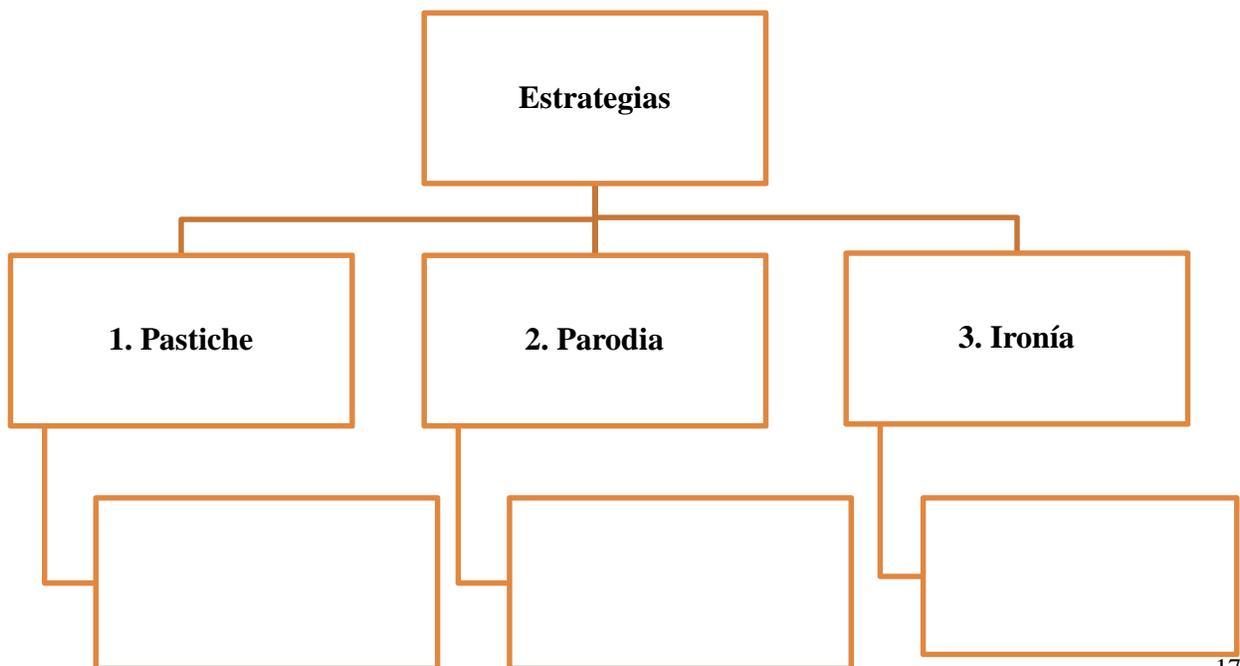
ACTIVIDAD 5

Responde individualmente:

¿Has visto este capítulo de los Simpsons? Resumen su contenido.

Luego de resumir el capítulo ¿Qué elementos de la parodia notaste en el episodio?

Completa el siguiente mapa conceptual de las tres estrategias utilizadas en la intertextualidad. Escribe palabras clave que te ayuden a recordar el contenido o funcionamiento de cada técnica intertextual.



Clase 3: “Estrategias intertextuales” (segunda parte)

¿Recuerdas las tres estrategias que utiliza un texto intertextual? A continuación conoceremos las otras tres estrategias que puedes identificar a la hora de leer un texto.



4. Framings



La palabra de origen inglés *framings*, traducida al español significa “encuadres”, que desde su significado de la Real Academia Española (22ª edición) dice que es el *espacio que capta en cada toma el objetivo de una cámara fotográfica o cinematográfica*.

En otras palabras, *framings* es la técnica que hace mención en sus textos a hechos históricos o momentos de conocimiento universal. Como recomendación para poder identificarla es el conocimiento que posea el lector, que permitirán un mejor reconocimiento de hechos históricos presentes, de manera implícita o explícita, en diversos tipos de textos.

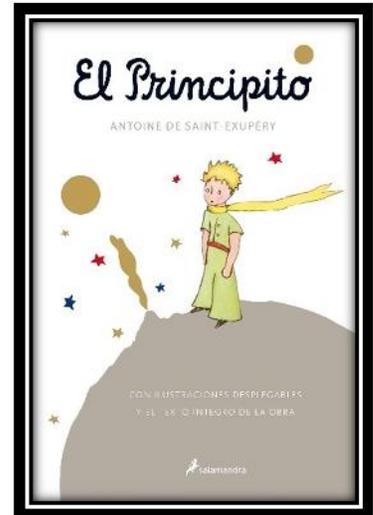
Ejemplo de *framings*:

Ahora hace ya seis años de esto. Jamás he contado esta historia y los compañeros que me vuelven a ver se alegran de encontrarme vivo. Estaba triste, pero yo les decía: "Es el cansancio". Al correr del tiempo me he consolado un poco, pero no completamente. Sé que ha vuelto a su planeta, pues al amanecer no encontré su cuerpo, que no era en realidad tan pesado... Y me gusta por la noche escuchar a las estrellas, que suenan como quinientos millones de cascabeles...

Saint-Exupéry, A. *El Principito*. (2003). Editorial Universitaria: Ecuador.

La cita anterior corresponde al capítulo número 27 de *El Principito* (último capítulo), donde el autor sufre la pérdida de aquel niño que lo acompañó durante su estancia en el desierto.

Para contextualizar un poco y ayudar a conocer más de esta maravillosa historia, Antoine Saint-Exupéry (el autor del libro) era piloto. Si miramos su biografía, él muere en el año 1944 en plena Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Si bien nunca se ha confirmado, pero ha sido la interpretación más acertada, dicen que Exupéry le escribe este libro a un amigo que muere durante el desarrollo de esta gran guerra.



¿Qué necesitamos conocer para poder reconocer el Framings presente en El Principito?

Primero debemos conocer la fecha de la primera publicación del libro, en este caso en el año 1943, segundo debemos conocer un poco de la biografía del autor (piloto que muere en el 1944 a la edad de 44 años), tercero leer el libro y analizar citas que nos respalden nuestro hallazgo “Al correr del tiempo me he consolado un poco, pero no completamente. Sé que ha vuelto a su planeta, pues al amanecer no encontré su cuerpo”.

Miremos el siguiente ejemplo:

*Benditas víctimas que bajaron
desde la pampa llenas de fe
y a su llegada lo que escucharon
voz de metralla tan solo fue.*



ACTIVIDAD 1

Del verso leído anteriormente, ¿pudiste reconocer los siguientes elementos?: a) Muertes (víctimas), b) metralletas y c) pampa (Norte del país). Subráyalos en el texto. Si no logras identificarlos, puedes pedir ayuda a un compañero o compañera.



En la fotografía se observa a las Tropas del Regimiento Esmeralda, las cuales estuvieron comprometidas en la represión de la huelga de Iquique.

¿Ya sabes a qué hecho histórico se está refiriendo?



Escribe en las líneas siguientes las características principales del hecho:

5. Análisis textual

Cada vez que se hace la lectura de un texto se pueden identificar elementos que pueden ser útiles para reconocer los elementos específicos de este, por ejemplo el código que se emplea, los elementos sintácticos, semánticos internos y externos al texto. Sean estos el nombre, título o referencia contextual (capítulos o secuencias). Luego se puede analizar su secuencia (inicio/ final y causa/efecto). Desde esta óptica, cada vez que nos enfrentamos a un texto existen elementos en su análisis textual que nos permite ir inmediatamente a otros textos.



Ejemplo de análisis textual:

Texto 1	Texto 2
<p>La recepción en la mansión del Duque y la Duquesa de Windsor vistos en la salita del apartamento miserable.</p> <p>La película terminó sin el beso final.</p> <p>La hallaron muerta en su cama con la mano en el teléfono.</p> <p>Y los detectives no supieron a quién iba a llamar.</p> <p style="text-align: right;"><i>Ernesto Cardenal “Oración a Marilyn Monroe” (fragmento)</i></p>	<p>¿Quién mato a Marilyn?</p> <p>¿La prensa fue la radio tal vez?</p> <p>¿Quién mato a Marilyn?</p> <p>¿La televisión o el ratón Mickey?</p> <p>¿Quién mato a Marilyn?</p> <p>¡Dime, dime, dime quien fue!</p> <p style="text-align: right;"><i>Los Prisioneros “¿Quién mató a Marilyn?” (coro)”</i></p>

En ambos textos podemos analizar en primera instancia el código, el cual corresponde al español, segundo, existe similitud en ambos títulos los cuales llevan en su contenido el nombre “Marilyn”, tercero, en lo que refiere a su tema, ambos hablan de la extraña muerte de la exmusa de Hollywood.

ACTIVIDAD 2

Tomando como ejemplo, el análisis del cuadro anterior, examina el siguiente microcuento:

<p>EL HOMBRE INVISIBLE</p> <p>Aquel hombre era invisible, pero nadie se percató de ello.</p> <p style="text-align: right;">Gabriel Jiménez Emán</p>	
Autor:	
<p>Análisis textual:</p> <p>a) El código específico del discurso es un microcuento.</p> <p>b) _____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>c) _____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>d) _____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p>	

6. Arqueología architextual



Cuando se refiere a “architextual”, quiere hacer relación a la “arquitectura del texto”, es decir, en cuanto a su formación de grafemas y fonemas (código). En otras palabras, la estrategia de arqueología architextual es aquella que por medio del **uso de códigos característicos** permite la evocación de otro texto.

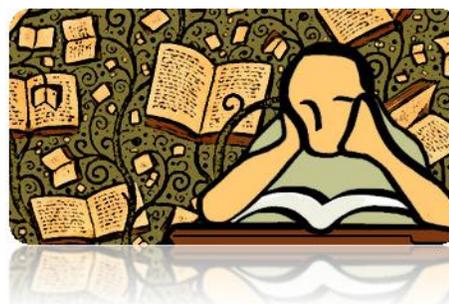
Ejemplo de arqueología architextual:

Texto 1	Texto 2
<p>FOOL: <u>Péscate</u> de la que va para arriba. Ascenderás con ella te lo aseguro. Cuando encuentres un sabio Que te de un consejo mejor que este Devuélveme el mío. Soy un simple Bufón. Solo un idiota podría seguirlo. El que trabaja solo por la paga No sabe de lealtad A la primera lluvia se corre De miedo a la tempestad. Pero yo no me voy Que se vayan los sabios: yo me quedo. Pícaro que se corre se convierte en Bufón. Pero el Bufón no es ningún <u>maricón</u>.</p> <p style="text-align: right;"><i>Nicanor Parra “Lear Rey y mendigo” (fragmento)</i></p>	<p>That sir which serves and seeks for gain, And follows but for form, Will pack when it begins to rain And leave thee in the storm. But I will tarry; the Fool will stay, And let the wise man fly. The knave turns fool that runs away; The Fool no knave, perdie</p> <p style="text-align: right;"><i>Shakespeare “Rey y Mendigo”(texto original)</i></p> <p>Ese señor que sirve y busca de ganancias, Y sigue, pero por la forma, Embalamos cuando empieza a llover Y te dejaré en la tormenta . Pero estaré; el Loco se quedará, Y que el hombre sabio volar. El bribón resulta tonto que se escapa.</p> <p style="text-align: right;"><i>El Loco no bribón. (Traducción)</i></p>

En los textos 1 y 2 encontramos la traducción al español del texto clásico “Rey y mendigo”, con la gran característica que en el texto de Parra existe la intención de realizar una traducción que mantenga la intención del texto, pero adaptándolo al español chileno, en este caso la arquitectura se mantiene, ya que se respeta el código (español), pero posee un cariz distinto, ya que al ser llevada a un español popular de uso local permite que el mensaje de ambos textos pueda ser entendido.

ACTIVIDAD 3

Lee la siguiente reseña del cuento “El gato negro” de Edgar Allan Poe y luego mira el video sugerido para realizar las actividades propuestas:



El gato negro- Edgar Allan Poe (Adaptación)

Desde la infancia sobresalí por docilidad y bondad de carácter. La ternura de corazón era tan grande que llegué a convertirme en objeto de burla para mis compañeros. Me gustaban, de forma singular, los animales, y mis padres me permitían tener una variedad muy amplia. Pasaba la mayor parte de mi tiempo con ellos y nunca me sentía tan feliz como cuando les daba de comer y los acariciaba. Este rasgo de mi carácter crecía conmigo y, cuando llegué a la madurez, me proporcionó uno de los mayores placeres [...] Teníamos pájaros, peces de colores, un hermoso perro, conejos, un mono pequeño y un gato. Este último era un hermoso animal, bastante grande, completamente negro y de una sagacidad asombrosa. Cuando se refería a su inteligencia, mi mujer, que en el fondo era bastante supersticiosa, aludía con frecuencia a la antigua creencia popular de que todos los gatos negros eran brujas disfrazadas. No quiero decir que lo creyera en serio, y sólo menciono el asunto porque acabo de recordarla. Pluto- pues así se llamaba el gato- era mi favorito y mi camarada. Sólo yo le daba de comer, y él en casa me seguía por todas partes. Incluso me resultaba difícil impedirle que siguiera mis pasos por la calle.

Una noche en que volvía a casa completamente borracho, después de una de mis correrías por el centro de la ciudad, me pareció que el gato evitaba mi presencia. Lo agarré y, asustado por mi violencia, me mordió ligeramente en la mano. Al instante se apoderó de mí una furia de diablos y ya no supe lo que hacía. Fue como si la raíz de mi alma se separaba de un golpe del cuerpo; y una maldad más que diabólica, alimentada por la ginebra, estremeció cada fibra de mi ser. Saqué del bolsillo del chaleco un cortaplumas, lo abrí mientras seguía sujetando al

pobre animal por el pescuezo y deliberadamente le saqué un ojo. Me pongo más rojo que un tomate, siento vergüenza, tiemblo mientras escribo tan reprochable atrocidad

El gato mientras tanto mejoraba lentamente. La cuenca del ojo perdido presentaba un horrible aspecto, pero el animal parecía que ya no sufría. Se paseaba, como de costumbre, por la casa; aunque, como se puede imaginar, huía aterrorizado al verme.

El espíritu de perversidad se presentó, en mi caída final. Y ese insondable anhelo que tenía el alma de vejarse a sí misma, de violentar su naturaleza, de hacer el mal por el mal mismo, me empujó a continuar y finalmente a consumir el suplicio que había infligido al inocente animal. Una mañana, a sangre fría, le pasé un lazo por el pescuezo y lo ahorqué en la rama de un árbol, lo ahorqué mientras las lágrimas me brotaban de los ojos y el más amargo remordimiento me retorció el corazón; lo ahorqué porque recordaba que me había querido y porque estaba seguro de que no me había dado motivos para matarlo; lo ahorqué porque sabía que, al hacerlo, cometía un pecado, un pecado mortal que pondría en peligro mi alma hasta llevarla- si esto fuera posible- más allá del alcance de la infinita misericordia del dios más misericordioso y más terrible.

La noche del día en que cometí ese acto cruel me despertaron gritos de « ¡Fuego!» La ropa de mi cama era una llama, y toda la casa estaba ardiendo. Con gran dificultad pudimos escapar del incendio mi mujer, un criado y yo. Todo quedó destruido. Mis bienes terrenales se perdieron y desde ese momento no me quedó más remedio que resignarme.

Una noche, medio borracho, me encontraba en una taberna pestilente, y me llamó la atención algo negro posado en uno de los grandes toneles de ginebra, que constituían el principal mobiliario del lugar. Era un gato negro, un gato muy grande, tan grande como Pluto y exactamente igual a éste, salvo en un detalle. Pluto no tenía ni un pelo blanco en el cuerpo, mientras este gato mostraba una mancha blanca, tan grande como indefinida, que le cubría casi todo el pecho. Inmediatamente propuse comprárselo al tabernero, pero me contestó que no era suyo, y que no lo había visto nunca antes ni sabía nada del gato. Así que lo llevé a casa.

Descubrí, a la mañana siguiente de haberlo traído a casa, que aquel gato, igual que Pluto, no tenía un ojo. Sin embargo, fue precisamente esta circunstancia la que le hizo más agradable a los ojos de mi 4 mujer, quien, como ya dije, poseía en alto grado esos sentimientos humanitarios que una vez fueron mi rasgo distintivo y la fuente de mis placeres más simples y puros.



Un día, por una tarea doméstica, me acompañó al sótano de la vieja casa donde nuestra pobreza nos obligaba a vivir. El gato me siguió escaleras abajo y casi me hizo caer de cabeza, por lo que me desesperé casi hasta volverme loco. Alzando un hacha y olvidando en mi rabia los temores infantiles que hasta entonces habían detenido mi mano, lancé un golpe que hubiera causado la muerte instantánea del

animal si lo hubiera alcanzado. Pero la mano de mi mujer detuvo el golpe. Su intervención me llenó de una rabia más que demoníaca; me solté de su abrazo y le hundí el hacha en la cabeza. Cayó muerta a mis pies, sin un quejido.

Decidí emparedar el cadáver en el sótano, tal como se cuenta que los monjes de la Edad Media emparedaban a sus víctimas. El sótano se prestaba bien para este propósito. Las paredes eran de un material poco resistente, y estaban recién encaladas con una capa de yeso que la humedad del ambiente no había dejado endurecer.

El paso siguiente consistió en buscar a la bestia que había causado tanta desgracia; pues por fin me había decidido a matarla. Si en aquel momento el gato hubiera aparecido ante mí, habría quedado sellado su destino, pero, por lo visto, el astuto animal, alarmado por la violencia de mi primer acceso de cólera, se cuidaba de aparecer mientras no se me pasara mi mal humor. No apareció aquella noche, y así, por primera vez desde su llegada a la casa, pude dormir profunda y tranquilamente; sí, pude dormir, incluso con el peso del asesinato en mi alma.

Pasaron los días y cuarto día, después del asesinato, un grupo de policías entró en la casa intempestivamente y procedió otra vez a una rigurosa inspección. Me paseaba de un lado a otro del sótano. Había cruzado los brazos sobre el pecho e iba tranquilamente de acá para allá. Los policías quedaron totalmente satisfechos y se disponían a marcharse. El júbilo de mi corazón era demasiado fuerte para ser reprimido. Ardía en deseos de decirles, al menos, una palabra como prueba de triunfo y de asegurar doblemente su certidumbre sobre mi inocencia.

Y entonces, empujado por el frenesí de mis bravatas, golpeé fuertemente con el bastón que llevaba en la mano sobre la pared de ladrillo tras la cual estaba el cadáver de la esposa de mi alma.

Que Dios me proteja y me libre de las garras del archidemonio! Apenas había cesado el eco de mis golpes, y una voz me contestó desde dentro de la tumba. Un quejido, ahogado y entrecortado al principio, como el sollozar de un niño, que luego creció rápidamente hasta convertirse en un largo, agudo y continuo grito, completamente anormal e inhumano, un aullido, un alarido quejumbroso, mezcla de horror y de triunfo, como sólo puede surgir en el infierno de la garganta de los condenados en su agonía y de los demonios gozosos en la condenación. Hablar de lo que pensé en ese momento es una locura. Presa de vértigo, fui tambaleándome hasta la pared de enfrente. Por un instante el grupo de hombres de la escalera se quedó paralizado por el espantoso terror. Luego, una docena de robustos brazos atacó la pared, que cayó de un golpe. El cadáver, ya corrompido y cubierto de sangre coagulada, apareció de pie ante los ojos de los espectadores. Sobre su cabeza, con la roja boca abierta y el único ojo de fuego, estaba agazapada la horrible bestia cuya astucia me había llevado al asesinato y cuya voz delatora me entregaba ahora al verdugo. ¡Había emparedado al monstruo en la tumba!



Palabras claves para buscar el video: El gato negro – Cevladé

ACTIVIDAD 4

Forme un grupo de 3 o 4 personas como máximo, luego respondan las siguientes preguntas respetando el espacio asignado:

1. ¿Qué aspectos comunes presenta el videoclip respecto al cuento?

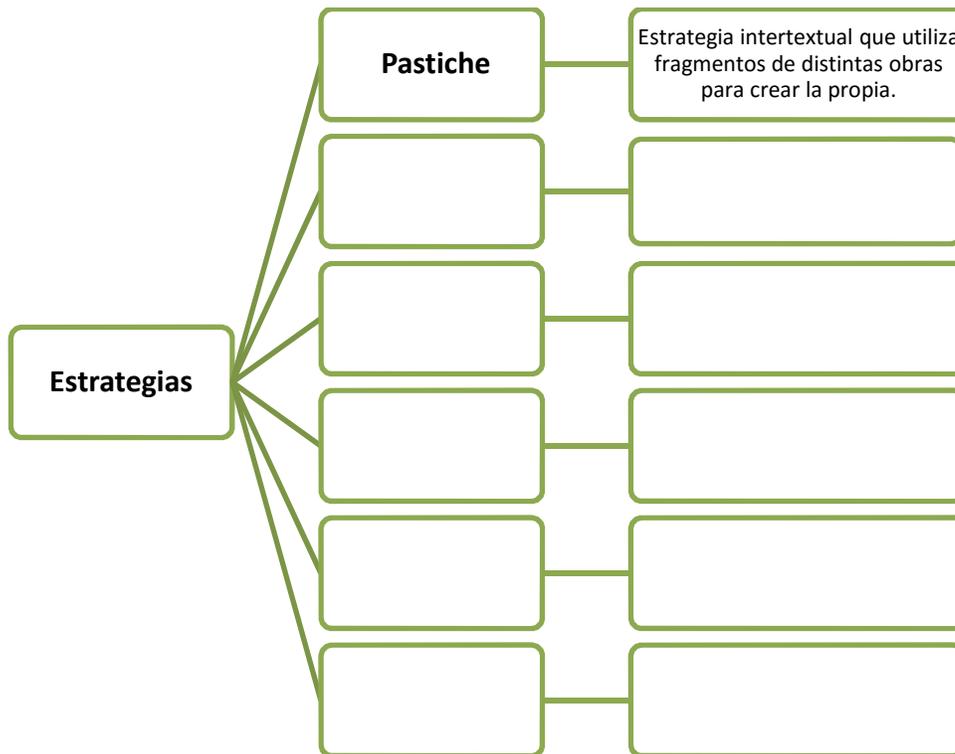
2. Describan los personajes vistos en el videoclip.

3. Señalen tres diferencias del videoclip respecto a la reseña del cuento.

4. Respecto al lenguaje utilizado en el videoclip y en el cuento Según su opinión, ¿cuál es más fácil de entender? Justifiquen su respuesta.

ACTIVIDAD 5

Sinteticemos: Señale las 6 estrategias de intertextualidad y definalas brevemente en el siguiente esquema:



Clase 4: ¡A practicar lo aprendido!

En las tres clases anteriores hemos visto qué es la intertextualidad bajo la óptica de la crítica literaria Julia Kristeva, luego pudimos abordar las seis estrategias de intertextualidad utilizadas dentro diversos tipos de texto. Hoy te toca aplicar lo que haz aprendido, para luego poder realizar la actividad final.

ACTIVIDAD 1

Antes de la lectura de los siguientes textos, responde:

1. ¿Cuál es la diferencia de los títulos? Argumente su respuesta.

2. Identifica todas las estrategias intertextuales que encuentres, subráyalas en los versos y anota al costado el nombre de la estrategia que encontraste.

Por ejemplo:

Canción protesta, de Nicanor Parra

Suicidio en La Habana

algo perfectamente natural

qué quiere Ud. que haga una mujer

inteligente

enferma

sensitiva

sin juventud y sin idioma patrio

que no puede volver a su país

porque la ley divina se lo prohíbe?

Ironía

Lee los siguientes textos:

1. Himno Nacional de Chile, del compositor

Eusebio Lillo Robles.



(I)

Puro Chile es tu cielo azulado,
Puras brisas te cruzan también,
Y tu campo de flores bordado,
Es la copia feliz del Edén.

Majestuosa es la blanca montaña,
Que te dio por baluarte el Señor,
Que te dio por baluarte el Señor.

Y ese mar que tranquilo te baña,
Te promete un futuro esplendor.
Y ese mar que tranquilo te baña,
Te promete un futuro esplendor.

(II)

Dulce Patria, recibe los votos
Con que Chile en tus aras juró
Que o la tumba serás de los libres,
O el asilo contra la opresión.

Que o la tumba serás de los libres,
O el asilo contra la opresión.
O el asilo contra la opresión.

Que o la tumba serás de los libres,
O el asilo contra la opresión.
O el asilo contra la opresión.

2. Canción protesta de Nicanor Parra

Los pollitos dicen
pío pío pío
porque tienen hambre
porque tienen frío ...

POEMA / PROBLEMA:

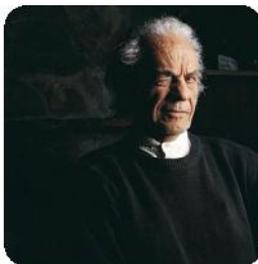
Ciento 4 civiles en un cajón
cuántas orejas y patas son

Suicidio en La Habana
algo perfectamente natural
qué quiere Ud. que haga
una mujer
inteligente
enferma
sensitiva
sin juventud y sin idioma patrio
que no puede volver a su país
porque la ley divina se lo prohíbe?

Así como hay una Academia de la Lengua
debería haber también una Academia del/
Paladar

una Academia de la Muela del Juicio
y así como hay una tumba del Soldado
Desconocido

Debiera haber también una tumba del
Paisano Desconocido



una tumba de la Viuda Desconocida
una tumba del Huérfano Desconocido
o no dicen Uds....

Para qué molestarse escribiendo cuentos
ensayos novelas etc.

cuando todo puede expresarse mejor en
verso

parra eso se hizo la poesía
parra decir las cosas a poto pelao

Apaguemos la luz mejor será
la materia no tiene la culpa de nada
toda la culpa la tiene el espíritu

Algo para leer con los ojos abiertos
en estos días que parecen noches
en estas noches que parecen murciélagos
algo para leer en 4 patas

Arte poética
la misma de siempre
escribir efectivamente como se habla
lo demás
dejaría de ser literatura.

3. Mencione la temática central de ambos textos.

4. Elije a lo menos una estrategia de intertextualidad y explícuela en el espacio designado.

ACTIVIDAD 2

Lea la primera parte del poema de autor Rodrigo Lira Canguillen llamado “78: Panorama poético santiaguino” y analícelo según las estrategias intertextuales encontradas. No te preocupes si no logras encontrarlas todas, lo importante es que las que reconozcas y marques en el texto. Recuerde que puede rayar el poema para poder destacar términos que te parezcan interesantes.

Para una mejor comprensión del poema, es recomendable que investigues sobre Nicanor Parra y sus obras. Así tendrás una mejor base para realizar las relaciones intertextuales.

Los versos han sido numerados para que puedas citar directamente de alguna parte que te haya parecido interesante, además permitirá poder volver al punto exacto en el texto cuando lo menciones en tus respuestas.

Esta actividad se realizará durante esta clase y la próxima



¡Importante!



'78: PANORAMA POÉTICO SANTIAGUINO
O
“LOS JÓVENES TIENEN LA PALABRA”

-Crónica de Época-

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 la boca y narices

Nicanor Parra
Versos de Salón.

1 Y llegó
2 desde Chillán o
3 desde San Fabián de Alico
4 don Nicanor
5 y se instaló con su
6 montaña rusa; pero
7 hasta donde llegan
8 los datos del autor,
9 nadie ha sido atendido aún
10 por hemorragias nasales y/o
11 bucales en las postas o
12 policlínicos fiscales o
13 particulares por
14 haberse encaramado o
15 haberla intentado escalar.

16 Y a pesar
17 de lo prominente de la montaña
18 rusa de canciones rusas.
19 a pesar de la obra gruesa de la montaña

20 rusa, y demás artefactos
21 que se fueron levantando
22 cual antenas de caracoles
23 entre las otras montañas:
24 las de la cordillera de los Andes
25 que se striptesean el smog cuando llueve
26 y de la de la Costa, que sobreviven aún
27 a pesar de la erosión, los incendios

¡Una ayuda!

Para comprender la técnica presente en esta parte del poema, lee el siguiente poema de Nicanor Parra:

La montaña rusa

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.

28 y los “mueras” del antivático bardo, y
29 a pesar de la exhumación del dispositivo
30 Quebrantahuesos y la del cadáver exquisito
31 del pobre cristo del Elqui o de las noticias
32 que han llegado desde Washington D.C (di ci)
33 y a pesar del cachureo manuscrito salido de
34 cierta parte, impreso a toda tinta y
35 conceptuosamente diagramando por
36 una de las hijas de la anti vate, cachureo en el cual
37 venían también noticias, pero llegadas desde
38 ninguna parte, tradúzcase ahora aquí,
39 la pobre poesía sigue siendo
40 el paraíso del tono solemne;
41 los poetas “bajaron del Olimpo”
42 y se desarrancaron
43 hasta los cuerpos
44 de socorro atajaron
45 en algún suplemento dominical de EL MERCURIO
46 en el acto cultural
47 en el homenaje escrito con hache
48 y ahora los poetas novísimos
49 los quieren instalar
50 en gloria y majestad
51 en machu pichu o la punta del Aconcagua
52 para telerreverenciarlos desde su edén infantil
53 pues, por si el lector lo ignoraba,
54 ahora puede enterarse:
55 la poesía joven
56 experimenta un
57 boom asombroso, abrumador,
58 en esta ciudad capital destas tierras tan
59 poéticas: aunque no caiga ná de mamá,
60 llueven los carismas: los ciegos
61 como que miran, los sordos como que escuchan.
62 Los muchos que no conversan, como que cantan,

63 y el que nunca había escrito más que copias,
64 apuntes, torpedos y uno que otro cuadro sinóptico
65 aquél que en cuanto a expresión personal se había limitado a
66 replicar grafitis en los urinarios e inodoros, como
67 que comienza a producir cosas, textos: llamemos
68 ‘poemas’ a esas cosas – a esos textos –
69 aún cuando haga falta pujar, con ñeque
70 dolorosamente, como el parto difícil
71 de una casual y accidental gestación, o

72 como un crónico constipado
73 reacio a consumir salvado de trigo, o
74 inmune a la sal de fruta que al fin
75 consigue 'obrar', como dicen los médicos,
76 aún cuando lamentablemente o afortunadamente
77 nadie resucite – al menos, por el momento-. Pero
78 ¿qué podrían hacer aquí los ya muertos? Acá:
79 en este campo de flores bordadas a manos de sobre arpillera
80 copia feliz del Parnaso, en este promisorio Mar del Verbo,
81 en esta
82 sopa de letras que los poetas novísimos chapalean,
83 chapotean,
84 nada o reman – la rima está obsoleta,
85 caduca o en desuso- mientras las poetisas practican
86 cinerámica y graciosamente esquí acuático sobre ese líquido
87 y sus vivencias resuenan como las olas sobre el albo papel
88 con suavidad o con violencia las vuelcan y se re-
89 vuelcan en los típicos tópicos que plasman en el albo
90 y sufrido
91 y aguantador papel, y queda escrita constancia de
92 sus períodos que se adelantan y/o se atrasan
93 -como solían hacerlo los trenes⁷-retomando la pluma de
94 Gabriela, o de Juana, o de sor Teresa de o de
95 alfonsina

Clase 6: Analizando '78: PANORAMA POÉTICO SANTIAGUINO de Rodrigo Lira

Para facilitar tu análisis, puedes ir completando el siguiente cuadro. Luego de que tengas la suficiente información, presenta un texto coherente y cohesionado, en donde cada párrafo refiera a una estrategia (o las que encuentres) intertextual.

Título del poema		'78 Panorama poético santiaguino o "los jóvenes tienen la palabra"
Nombre del autor		Rodrigo Lira Canguilhem
Técnica intertextual	Versos en los que se presenta	Breve explicación
Pastiche	Todo el poema	Refiere a obras del poeta Nicanor Parra, para crear su poema '78 Panorama Santiaguino.
Ironía	(5-15)	El hablante critica la propuesta poética de Parra en su texto Montaña Rusa, burlándose de sus ideas, mediante la referencia explícita al texto parriano.
Parodia		
<i>Framing</i>		
Análisis textual		
Arqueología architextual		

¡Una ayuda!



Cuando redactes tu texto, puedes comenzar de la siguiente manera:

El siguiente análisis se enfoca en el texto '78 Panorama poético santiaguino o "los jóvenes tienen la palabra", del poeta Rodrigo Lira Canguilhem. Se identificará la estrategia intertextual, su ubicación en la obra y se entregará una breve fundamentación de la pertinencia de cada una de ellas.

La primera estrategia es el pastiche, presentado en todo el poema. En estas líneas se refiere a obras del poeta Nicanor Parra, para crear su poema '78 Panorama Santiaguino.

La segunda estrategia es la ironía, se presenta entre los versos 5 al 15, en los que el hablante critica la propuesta poética de Parra en su texto Montaña Rusa, burlándose de sus ideas, mediante la referencia explícita al texto parriano.

La tercera estrategia es la parodia,

Pauta de autoevaluación

Luego del trabajo que haz realizado, evalúa tu desempeño de 1 a 7 los siguientes aspectos:

Indicador	1	2	3	4	5	6	7
Trabajé de forma constante en el análisis intertextual							
Valoré la opinión de mi compañero de análisis							
Dediqué el tiempo necesario a la tarea de análisis							
Soy capaz de identificar las estrategias de manera individual dentro de un poema							
Cumplí con los tiempos de análisis otorgados por el profesor							
Utilicé un lenguaje adecuado para expresarme en el análisis							
Logré interactuar con el docente en búsqueda de respuestas a mis dudas							
Nota personal							

Promedio:

Comentarios:

Rúbrica de evaluación

La siguiente rúbrica explica cuáles serán los puntos a evaluar en el instrumento de la clase siguiente, los cuales tienen un puntaje asignado de 3 puntos el concepto de “Logrado”, 2 el de “Med. Logrado” y 0 puntos el de “No Logrado”. Se obtiene un total de 12 puntos, con el cual se alcanza la calificación 7.0

Indicador	Logrado 3	Med. Logrado 2	No logrado 0
Orden del análisis	Los comentarios del análisis son presentados de manera ordenada y se puede identificar claramente a que parte del poema refiere cada escrito	Los comentarios están ordenados según lo acordado pero es difícil identificar que desea señalar (o que parte desea nombrar) el estudiante con el comentario que brinda	Los comentarios o líneas de conexión están desordenados, imposibilitando la lectura del análisis y su posterior evaluación
Identificación de estrategias	Las estrategias identificadas por el estudiante son claramente observables, pues no redundan en ideas y las plasma de manera limpia, haciendo comentarios pertinentes y acertados	Las estrategias identificadas por el alumno se pueden leer como comentarios “semi-ordenados”, dificultando su lectura pero no imposibilitándola	Las estrategias identificadas del alumno no corresponden con ninguna de las tratadas en clases, por consiguiente no se pueden evaluar.
Redacción	Los escritos o comentarios del alumno no son repetitivos, forman un análisis final coherente y bien estructurado	La redacción de los comentarios es inacabada, no son tomados en cuenta para el análisis final y hacen borrosa la imagen de un “texto estructurado”	Los acotaciones presentan comentarios redundantes, no poseen coherencia entre sí e impiden una lectura fluida
Comentario final	El comentario es pertinente y demuestra un real proceso de aprendizaje y	El comentario final está incompleto en comparación a lo avanzado en clases con las estrategias	El comentario final no tiene conexión alguna con lo solicitado, y tampoco demuestra un análisis detenido de los

	aumento en la capacidad de análisis con respecto a clases anteriores en que se pidió la opinión respecto del contenido global de un poema	vistas y los ejemplos señalados en el módulo de trabajo	puntos solicitados en la evaluación
Puntaje total:		Nota:	

Pauta de autoevaluación y coevaluación:

Evalúa de 1 a 7 los siguientes aspectos, tanto individuales como grupales.

Indicador	1	2	3	4	5	6	7
Participación constante en clases							
Iniciativa personal en los análisis (intervenciones)							
Capacidad de trabajo en equipo (respeto por el otro)							
Orden en el trabajo de clases (análisis metódico y parcelado)							
Participación del curso (en general)							
Avance observado en la capacidad análisis (en referencia a lo visto antes de la unidad recién pasada)							
Los contenidos fueron tratados de manera completa							
Las explicaciones del profesor eran claras y fáciles de entender							
Evalúa la unidad							
Evalúate a ti mismo							
Evalúa a tu profesor							

Agrega aquí un comentario sobre la unidad, sobre el comportamiento general, personal o alguna crítica constructiva:

LENGUAJE Y COMUNICACIÓN

**4° año
Medio**

Guía didáctica para el profesor



La máquina del tiempo

AUTORES

MARIBEL CORREA BARRAZA
MARÍA RAQUEL DURÁN SALGADO
SEBASTIÁN FUENTES FEBRÉ
DIEGO LEÓN FUENTEALBA
CATALINA MALDONADO MARDONES
B. NICOLÁS TORRES MOLINA

Diciembre, 2015

¡Bienvenidos/as!

El diseño de esta guía didáctica para el docente se centra principalmente en la búsqueda de desarrollar en los estudiantes, las competencias básicas del lenguaje y la comunicación, por lo que integran los tres ejes de esta asignatura: leer, escribir y comunicar oralmente. En el desarrollo de esta unidad, se espera que los estudiantes tengan la oportunidad de adquirir de manera paulatina los conocimientos abordados en las diversas sesiones, es decir, se espera que a través de las actividades seleccionadas puedan interiorizar el concepto de intertextualidad y sus estrategias.

En esta unidad el capital cultural que tengan los estudiantes tiene una relevancia fundamental, por lo que el docente debe ser el mediador entre lo que se enseña y los conocimientos previos que estos posean, de modo que lo aprendido sea significativo para los estudiantes.

Cada sección de este módulo está organizada de modo que el docente aborde de manera progresiva los contenidos y guíe el aprendizaje del estudiantado, de este modo se facilita el trabajo tanto para él como para los alumnos. Cada una de las actividades propuestas, buscan despertar los conocimientos previos de los estudiantes en base a la lectura y revisión de textos literarios y no literarios que guarden relación con el nivel de los estudiantes, en cuanto a su léxico y contenido.

Entrada de la unidad

Clase 1

El módulo parte con la presentación del concepto de intertextualidad y se exponen ejemplos cercanos a los estudiantes, de modo que estos puedan acercarse al concepto.

Orientaciones metodológicas

- ❖ Proponer a los estudiantes que a partir de las imágenes observadas identifiquen la relación existente entre ambas, y resuelvan las preguntas planteadas de modo que comiencen a comprender cómo opera la intertextualidad.

Esta actividad permitirá que de manera individual y en la revisión colectiva se realicen las correcciones pertinentes y se guíe el aprendizaje.

- ❖ Luego de trabajar el concepto de intertextualidad se expondrán dos videos que se entrelazan a través de la intertextualidad.

Los videos presentados permiten que se identifiquen los rasgos básicos de la intertextualidad, por lo que el docente debe contextualizar previamente cada uno de estos, de modo que los estudiantes comprendan que este recurso es transversal y trasciende lo textual. Luego de haber visto los videos los estudiantes trabajarán con su compañero de banco en el desarrollo de una serie de preguntas vinculadas a este tema.

Las actividades continúan siendo trabajadas en función de que los estudiantes de manera paulatina reconozcan la relevancia que tiene la intertextualidad al momento de analizar de manera semántica una obra ya sea literaria o no literaria.

- ❖ Realizar una lectura dirigida de la letra de la canción Peter Pan e indagar qué conocen sobre este cuento, de modo que tengan mayor claridad al entrelazar la canción y la historia de la cual se hace referencia.

El docente resolverá dudas al momento de hacer la revisión de las preguntas que los estudiantes deben desarrollar. Además deberá contribuir en la revisión y búsqueda de semejanzas y diferencias entre ambas manifestaciones artísticas.

- ❖ Finalmente, el profesor debe guiar la síntesis de la clase, a través de la recogida de ideas que planteen los estudiantes en cuanto a lo aprendido durante la clase.

Información complementaria

La **intertextualidad** es la relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o históricos; el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso.
Fuente: Centro virtual Cervantes



La máquina del tiempo

Unidad 10: "Intertextualidad"
Nombre estudiante: _____
Curso: _____
Fecha: _____

Clase 2

La segunda clase comienza con la revisión del tráiler de la serie *Once Upon a Time*. En torno a este video se realizarán una serie de preguntas que permitirán recordar los conceptos vistos durante la clase anterior. Posterior a esto se trabajarán las estrategias de intertextualidad a través de diversos ejemplos que permitan reforzar los contenidos a tratar.

Orientaciones metodológicas

❖ La actividad inicial debe centrarse en lo que recuerden los estudiantes de lo visto durante la clase anterior y en torno a lo que conozcan de los cuentos que se entrelazan y dan sentido a la serie expuesta,

además de otorgar a los educandos la posibilidad de revisar sus anotaciones previas proponiendo un anclaje opcional al simple recuerdo de lo revisado, haciendo de la activación de la clase algo más fluido y completo.

❖ El docente motivará el recuerdo de personajes que forman parte de los cuentos clásicos que participan de la serie *Once Upon a Time*. Una vez recordados estos elementos, los estudiantes responderán como se manifiesta la intertextualidad en la serie.

❖ Se guiará a los estudiantes a la adecuada resolución de las preguntas de desarrollo por medio de la resolución de dudas en torno a los contenidos.

Clase 2: "Estrategias intertextuales" (primera parte)

Para iniciar esta segunda sesión de trabajo ve los siguientes videos y realiza la lectura del texto propuesto y luego realiza las actividades.



Once Upon A Time | Opening Credits

Palabras claves: Upton a Time Opening

Luego de ver el video, responde junto a tu compañero de banco:

1. En el video de la presentación de la serie "Once upon time" ¿qué elementos intertextuales pudiste apreciar?

Ve y escucha la canción de Ismael Serrano, para luego hacer lectura d un texto



Ismael Serrano - Canción para un viejo amigo

Palabras claves: Ismael Serrano – Canción para un viejo amigo

Lee el siguiente ensayo de Albert Camus:

Los dioses habían condenado a Sísifo a hacer rodar sin cesar una roca hasta la cima de una montaña, donde la piedra volvía a caer por su propio peso. Habían pensado con alguna razón que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza. Si se ha de creer a Homero, Sísifo era el más sabio y prudente de los mortales. No obstante. Según otra tradición, sin embargo, se inclinaba al oficio de bandido. No veo en ello contradicción. Difieren las opiniones sobre los motivos que le convirtieron en un trabajador inútil en los infiernos. Se le reprocha, en primer lugar, alguna ligereza con los dioses. Reveló sus secretos. Egina, hija de Asopo, fue raptada por Júpiter. Al padre le asombró esa desaparición y se quejó a Sísifo. Éste, que conocía del rapto, ofreció a Asope darle informes con la condición de que diese agua a la ciudadela de Corinto. Prefirió la bendición del agua a los rayos celestes.

- ❖ El profesor una vez terminada la actividad motivadora dará comienzo a la revisión de las estrategias de intertextualidad. Dentro de las estrategias de intertextualidad se abordará la ironía, el pastiche y la parodia. El docente tendrá que entregar ejemplos claros que no permitan que se generen dudas entre uno y otro concepto, por lo que también deberá ser un mediador entre lo que enseña y lo que los estudiantes conocen o van aprendiendo.
- ❖ Una vez abordadas las estrategias de ironía, parodia y pastiche se realizará el cierre de la clase, en donde el docente deberá guiar a los estudiantes en la construcción apropiada de un mapa conceptual que contemple estas estrategias.

Información complementaria

Cada uno de los conceptos abordados cuentan con una actividad que permite evaluar si estos conceptos han sido adquiridos por el estudiantado, es por esto que el docente deberá ser claro en la revisión de estas lo que le facilitará el monitoreo y además motivará el uso de la técnica modular, haciendo que el estudiante construya su aprendizaje, y el docente sea el guía de este, no el constructor por excelencia.

Glosario de conceptos:

Ironía: Se entiende como una burla disimulada. Consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice a través de una cierta entonación o del lenguaje corporal.

Pastiche: El término se emplea para nombrar a la obra que se crea a partir de... (otra obra, libro, texto, etcétera.)

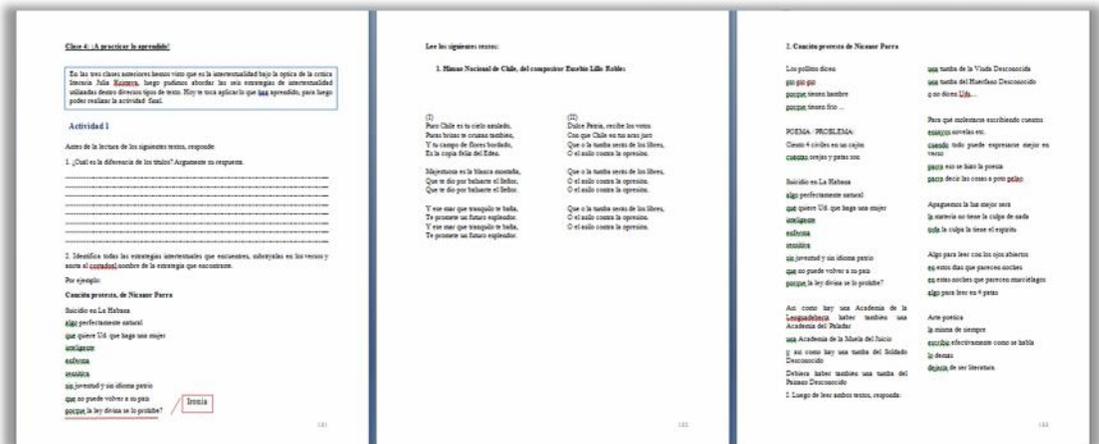
Parodia: Consiste en una *imitación burlesca* que caricaturiza a una persona, obra de arte o un tema. Asimismo, la parodia existe en todos los géneros, incluyendo la literatura, la música, el cine y la televisión.

Clase 4

La clase inicia con una tabla de contenidos con las seis estrategias de intertextualidad vistas en las clases anteriores y se responden dudas sobre los contenidos pasados. Posterior a esta actividad motivadora, se continúa trabajando el concepto de intertextualidad y sus estrategias, pero de manera más profunda a través de la paulatina integración de textos más complejos que impliquen conocimientos más profundos y específicos de los temas tratados.

Orientaciones metodológicas

- ❖ Los estudiantes luego de recordar lo visto durante clases anteriores, deberán



analizar los textos seleccionados para la clase, para esto el docente a través de un trabajo guiado, buscará que los estudiantes logren identificar marcas textuales y estrategias de intertextualidad al interior de los textos tratados.

- ❖ El docente debe mostrar dominio del grupo, haciendo de la clase de ejercitación y recuerdo de lo anterior un ambiente idóneo para el aprendizaje, tratando de focalizar los conocimientos de los estudiantes en los textos a revisar, que si bien tienen una complejidad mayor, se pueden aterrizar a los conceptos básicos utilizados en clases anteriores.
- ❖ Si los conceptos de la clase 3 no quedan bien profundizados o son difíciles de adquirir, el docente tiene como tarea simplificarlos de manera tal, que a cada estudiante le quede claro cada uno de ellos, posibilitando el trabajo individual y el desarrollo cognitivo de ellos.

generando así un clima de confianza entre los estudiantes y quizá un mejor rendimiento del documento de evaluación.

❖ Si bien las instrucciones de la evaluación vienen descritas en el documento mismo, el docente puede agregar, quitar o modificar alguna de ellas, dependiendo de los factores que en la clase evaluativa se presenten.

Capítulo VIII

8.0. Bibliografía

8.1. General

8.1.1. Libros

- Álvarez, A. (2008). *Poética del habla cotidiana*. Barcelona, Colombia. Editorial Universitaria.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. (1° edición). Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Barthes R. (1980). *S/Z*. México: Siglo XXI.
- Bianchi, S. (1990). *Poesía chilena*. Santiago: Ediciones Documentos CESOC.
- (_____). (1995). *La memoria: Modelo para armar*. Santiago: Dirección de bibliotecas, archivos y museos.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. (1° edición). Madrid: Editora nacional.
- Brodsky, Camilo, (2006) *Aproximación fragmentaria a una lírica liraica/reseña a un Proyecto de obras completas*. Recuperado de <http://critica.cl/literatura/aproximacion-fragmentaria-a-una-lirica-liraicaresena-a-un-proyecto-de-obras-completas>.
- Calderón, F., y Carreter, E. (1998). *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid, España. Catedra Ediciones S.A
- Cerrillo, Pedro. 1990. *Poesía infantil: teoría, crítica e investigación*. España. Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha.
- Cohen, Jean, (1984) *Estructura del Lenguaje Poético*. Madrid: Gredos.
- Cuesta, J. (2005). *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Mil mesetas: esquizofrenia y capitalismo*. (3° edición). Valencia: Pre-Textos.
- (_____)(1985). *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*.(2° edición). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- De torre, G. (1925). *Literaturas europeas de vanguardia*. España: Urgoiti Editores SL.

- Eagleton, T. (2007). *Cómo leer un poema*. Madrid, España. Ediciones Akal S.A.
- Gazmuri, C., Zaldívar, M., González, J., Piña, J., Machuca, G., Mouseca, J. (2006). *100 años de Cultura Chilena 1905-2005*. (1° edición). Santiago: Zig-Zag, S.A.
- Hesse, H. (2002). *El lobo estepario*. Madrid: Tacora.
- Kristeva, J. (1997). *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novena*. En Navarro, D. (selección y traducción). Intertextualité. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas.
- Guerreiro, L. (2011). *Los malditos*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Lira, Rodrigo, (2003). *Proyecto de obras completas*. Santiago: Editorial universitaria.
- Manrique, J. (s.f.). *Coplas a la muerte de su padre*. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-completa--0/html/ff6c9480-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html
- Martínez, J. (2001). *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*. Madrid:Ediciones Cátedra.
- Merino, Roberto. "Las expectativas de recepción de La Nueva Novela de Juan Luis Martínez". La poesía chilena actual (1960-1984). Concepción: Ediciones LAR.
- MINEDUC. (2004). *Lengua Castellana y Comunicación*. Santiago: Ministerio de Educación.
- (_____). (2009). *Programa de Estudio para cuarto año medio*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación.
- Montes, H. (1970). *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*. Santiago, Chile. Editorial del Pacifico
- Morales, A. (2010). *Antología poética de la generación de los ochenta*. Santiago: Mago editores.
- Quezada, J. (1973). *Poesía joven de Chile*. México: Siglo XXI.
- Platón. (s.f). *Crátilo*. Uruguay: Ministerio de educación y cultura. Recuperado de <http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf04347.pdf>
- Rioseco, M. (2001) *Maquinarias deconstructivas: Poesía y juego*. Santiago: Cuarto Propio.
- Rodríguez, J. (1999). *Hipertexto y literatura: una batalla por el signo en tiempos modernos*. Bogotá: Ceja.

-Saussure, F. (1986). *Curso de lingüística general*. 24° edición. Buenos Aires: Losada.
Recuperado de http://fba.unlp.edu.ar/lenguajem/?wpfb_dl=59

-Solares, B. (2009) *Notas sobre la imagen en Gastón Bachelard*. Cuernavaca: UNAM/CRIM.

-Paz, O. (1984). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

-(____). (1956) *El arco y la lira*. Recuperado de
https://estrategiadidactica.files.wordpress.com/2012/09/paz-octavio_-el-arco-y-la-lira.pdf

-Todorov, T. (2008). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. (2° edición). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

8.2. Documentos

8.2.1. Artículos

-Beroiza, C. (2010). La crítica chilena de Lira. *Revista latinoamericana de ensayo*.
Recuperado de <http://critica.cl/literatura/la-critica-chilena-de-lira>

-Bianchi, S. (1990). Una suma necesaria. *Revista Chilena de Literatura*. 36. 49-62.

-Brodsky, Camilo, (2006) *Aproximación fragmentaria a una lírica liraica/reseña a un Proyecto de obras completas*. Recuperado de <http://www.letras.s5.com/rl030906.htm>

-Carrasco, I. (1989). Poesía chilena de la última década (1977-1987). *Revista Chilena de Literatura*. 33. 31-46.

-Eiherbaum, B. (1923). Teoría del "método formal". En T. Todorov (Ed.), *Teoría de los formalistas rusos* (pp. 7-199). Recuperado de
<https://bibliodarq.files.wordpress.com/2012/08/eichenbaum-b-la-teorc3ada-del-mc3a9todo-formal.pdf>

-Folch, N. (2007). Rodrigo Lira revisado. *Ciber Humanitatis*, (44). Recuperado de
http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D21109%2526ISID%253D733,00.html

-Fresán, M., Fresán, C. (1999). Percepciones acerca de la vigencia y pertinencia de un modelo de educación alternativo (Sistema Modular). Un estudio exploratorio. *Revista de la Educación Superior*, 111. Recuperado de
<http://publicaciones.anuies.mx/acervo/revsup/res111/art6.htm>

-Giovine, María (2012) *Poesía sonora: el sonido como sentido poético*. México: Periódico de poesía UNAM. Recuperado de

http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=2383&Itemid=130

-Herner, M.T. (2009). Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari. *Huellas*, 13, 158-171. Recuperado de www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/n13a06herner.pdf

-Hutcheon, L. (1981). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. *Poétique*, 45, 173-193. Recuperado de <https://tallerletras.files.wordpress.com/2013/02/ironc3ada-sc3a1tira-y-parodia.pdf>

-Infantes, V. (2006). *La textura del poema: disposición gráfica y voluntad creadora*. Alicante. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-textura-del-poema-disposicin-grfica-y-voluntad-creadora-0/>

-Jordán, X. 2014. Literatura sin lectura: más de poesía visual. *Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*. ISSN 0719-4757. Recuperado de: <http://www.revista.escaner.cl/node/7337>

-Lihn, E. (1980). Poetas jóvenes. *La Bicicleta*. 6. 25-26.

-López, I. 1986. Una descripción de la rima irregular en el >Nocturno< de José Asunción Silvay de sus implicaciones estructurales. *Anales de la Literatura Hispanoamericana*. 15. 83-93 Recuperado de

<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI8686110083A/24063>

-Lucero, M. (2013). G. Deleuze – M. Foucault. Acerca de la relación entre genealogía, arqueología y rizoma como métodos filosóficos. *Nuevo Itinerario*, 8, 174-196. Recuperado de dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4729194.

-Moure, C. (2013) La condición del sujeto poético penetra los géneros. *Cuadernos de CILHA*, 14(2), 136-142 Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-96152013000200009&script=sci_arttext

-Murcia, I. (2009). La estética del pastiche postmoderno. Una lectura crítica de la teoría de Fredric Jameson. *Revista Internacional de Filosofía*. Volumen XV. Recuperado de dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3282990.pdf

-Navarro, D. (1997). *Intertextualité: treinta años después*. La Habana: Uneac- casa. Recuperado de <http://www.criterios.es/pdf/intertextualite30.pdf>.

- Nómez, N. (2008). La poesía chilena: Representaciones de terror y fragmentación del sujeto en los primeros años de dictadura. *Acta literaria*, (36), 87-101. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482008000100007&lng=es&tlng=es.10.4067/S0717-68482008000100007.
- Polanco, J. (2004). Rodrigo Lira. *La piedra de la locura*. San Felipe, número 8, 29. Recuperado de <http://www.bncatalogo.cl/htdocs/RC0126614.pdf>
- Rojas, G. (2003). Dos poetas de los ochenta: Juan Luis Martínez y Rodrigo Lira. Autorreferencia y fragmentación. *Revista Cyber Humanitatis*: Universidad de Chile. Santiago, número 26. Recuperado de http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D5919%2526ISID%253D287,00.html
- Saavedra, L. (2012). Ironía y actos de habla: análisis pragmático de la ironía verbal como recurso humorístico en un corpus de historietas en lengua española. Disponible en <http://www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/113638>
- Yori, A. (2013). *Rodrigo Lira: Ironía e intertextualidad en “do Q mentos del antayer Q. atrogatos.s”*. Recuperado de <http://letras.s5.com/rlir120413.html>
- Zamora, H. (s.f.). La poética de Vicente Huidobro y los poetas franceses. *Aisthesis*. Recuperado de http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis12/la%20potica%20de%20vicente%20huidobro%20y%20los%20poetas%20franceses_haroldo%20zamora.pdf

8.2.2. Textos periodísticos en línea

- Contreras, M. Proyecto de obras completas de Rodrigo Lira. *El Austral*. Valdivia, 8 de marzo, 1985, p.2. Recuperado de <http://www.bncatalogo.cl/htdocs/RC0120909.pdf>
- Solís, V. Al rescate del metapoeta. En sección Cultura. *La nación*. Santiago. 3 de enero, 1995. p.8. Recuperado de <http://www.bncatalogo.cl/htdocs/RC0024783.pdf>

8.2.3. Tesis

- Carbonell, D. (2002). *La intertextualidad*. Tesis de Maestría. La Habana.
- Castro, I. (2005). *Angustioso caso de (poesía): Rodrigo Lira o una escritura de la simulación*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura, Universidad de Chile, Santiago, Chile. Recuperado de http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2005/castro_i/html/index-frames.html

-Martinovich, F. (2012). *Topografía de un arte nuevo. Espacios de la vanguardia en la obra poética de Juan Marín*. Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura, Universidad de Chile, Santiago, Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/113783/Martinovich%20Francisco.pdf?sequence=3>

-Rubio, R. (2005) *Tesis Rodrigo Lira: escritura sobre la escritura: un gesto intertextual*. Tesis para optar al grado de Magister en Literatura, Universidad de Chile, Santiago, Chile.

8.2.4. Diccionarios

-Platas, María (2000) *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa libros.

-Real Academia Española. (2014). Disquisición. En *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=RxVXS5m&o=h>

-Souriau, É. (1998). *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal. Recuperado de https://books.google.cl/books?id=Z9rH7cPw-yoC&pg=PA869&lpg=PA869&dq=que+es+el+pastiche+en+la+literatura&source=bl&ots=O_FOXsuSuy&sig=1Ax6anqYaKWEF2H67MvIihGQt8k&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjxvDDtNnJAWhWIZAKHZJ5Ddw4ChDoAQhGMAk#v=onepage&q=que%20es%20el%20pastiche%20en%20la%20literatura&f=true

-Szurmuk, M. & Mckee Iewin, R. (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI.