

IDEOLECTO ESTÉTICO
Intertextualidad y Contextualidad
en la Poética de Rodrigo Lira*

Victor Bravari

El siguiente ensayo pretende mostrar mediante la realización de una práctica interpretativo–descriptiva, una de las modalidades en que las nuevas corrientes que conforman el panorama teórico e interpretativo contemporáneo han modificado las estrategias textuales de producción y de qué manera conforman un requerimiento enciclopédico específico. Dando lugar a la producción de los denominados *ideolectos* estéticos. La manipulación de la expresión y del contenido reguladas por las estrategias textuales, modifican el *continuum* material, segmentándolo de manera imprevista y organizándolo textualmente de acuerdo a un nuevo criterio de pertinentización. Estas estrategias son determinadas, a su vez, por la disposición en que las unidades segmentadas —o discretas— han sido organizadas en un sistema de oposiciones mediante la acción del ideolecto estético. La cooperación interpretativa es el acto comunicativo requerido, en el curso del cual se elaboran estrategias cooperativas, sobre la base de inferencias abductivas, se proponen *topics*, rutas de lectura e hipótesis de coherencia, sobre

* Este Ensayo fue comentado en el III Encuentro Chileno de Semiótica: Globalización, Descentramiento, Fragmentación, y la Construcción de Nuevas Identidades: Comunicaciones, Arte y Literatura/ Programación Televisiva Infantil y Dibujo Animado. Organizado por la Asociación Chilena de Semiótica y el Departamento de Investigaciones Mediáticas y de la Comunicación y Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile. Fue realizado el 9 y 10 Abril 2001.

la base de una competencia enciclopédica pertinente. Esta iniciativa es, en cierta medida, controlada por el texto. Lo esencial para la cooperación es referir permanentemente el texto a la enciclopedia. La enciclopedia textual es el conocimiento o competencia acerca de los mundos posibles construidos por los textos. Simultáneamente a la construcción de un mundo semiótico posible, cada texto compila su enciclopedia semiótica correspondiente o específica. Ahora bien, rescatar el papel del lector —en tanto categoría pragmática— que pretende sostenerse como una herramienta cooperativa, y en la medida en que puede considerarse un principio activo de la interpretación, forma parte del marco generativo del propio texto.

El ideolecto estético puede ser considerado como un código que correlaciona las correlaciones de diversos planos y mensajes. En otras palabras, un ideolecto estético es un sistema de sistemas, es el patrón que regula las desviaciones de las normas de uso, y posibilita la institución de los códigos que va a regular. Este ideolecto estético o estrategia textual de producción es postulado por la semiótica como modelo operativo que orienta la cooperación interpretativa de carácter semiótico hacia una cooperación interpretativa de carácter semiótico, al tratar de reconocer la disposición de estas estrategias. En el caso de la práctica que realizamos, las estrategias de producción son, así mismo, las estrategias de posicionamiento al interior del campo literario nacional.

0.1.— Intertextualidad: significado e interpretación.

Las características formales y semánticas del texto —la *intentio operis*— pueden ser identificadas en la medida en que ayudan a definir los tipos de signos textuales. La intertextualidad ofrece un efectivo modelo para el entendimiento de las relaciones entre esas características¹. Es posible, en virtud del modelo triádico ofrecido por Peirce y la categoría de intertextualidad, mostrar la relación

¹ «La noción de «intertextualidad» proviene de diferentes campos de semiótica literaria, y de ordinario, define un conjunto de capacidades presuntas en el

que existe entre el texto, su interpretante y el tipo de intertexto que genera la intertextualidad de un texto.

La intertextualidad es la categoría que define la significación de un texto en función de un texto ulterior, complementario o contradictorio. El intertexto puede ser otro, como segmento cultural o secuencia de unidades culturales, que se correlacionan con una serie lexemática. La significación se entiende, entonces, como la interpretación que el texto sugiere al lector y vincula dos factores, una transformación semiótica y la inferencia abductiva que el lector extrae de él. La transformación afecta simultáneamente una secuencia de significados a través de una primera lectura —o interpretación semiótica—. Una segunda lectura reflexiva, comparativa y retroactiva —o interpretación semiótica— permite al lector descubrir que la secuencia debe ser vista más bien como una cadena o sistema que convierte sus estrategias y componentes textuales en variantes de una representación semántica posible.

La significación resulta del empalme entre diversos segmentos del texto con sus interpretantes. En el caso de esta práctica interpretativo-descriptiva, con su(s) intertexto(s), en cuanto unidades de significación que no puede ser la misma que una unidad de significado. Lo que delimita una unidad de significado —la actualización lexemática o sintagmática del semema— es resultado del empalme con su interpretante. Consecuentemente, la segunda lectura interpretativa es hecha a través de una nueva segmentación del texto. Los límites de esta nueva segmentación circundan una serie de signos o enunciados, y puede extenderse al texto completo mediante su comparación y contraste con las estrategias textuales de producción.

lector y evocadas más o menos explícitamente en un texto... El «intertexto» de una obra viene a ser así el retículo de llamadas a textos o a grupos de textos precedentes construido para el doble objetivo de la inteligencia de la obra individual y para la producción de efectos estéticos locales o globales « (Calabrese, 1993: 32).

La intertextualidad se ubica en la relación triádica entre el texto —o subtexto—, su intertexto, y el intertexto subsecuente, que el texto ofrece para conducir la relación con el primero. El texto no puede existir como un sistema de signos sin diferenciarse de sí mismo del sistema sgnico que desarrolla —de otra manera no podría haber posibilidad de distinguir entre el sistema textual y el sistema intertextual, o entre el texto y su segmentación o subtexto—. El texto necesariamente dicta a sus lectores una interpretación mediante la cual un nuevo sistema de signos es empleado como interpretante. Este nuevo sistema, el segundo intertexto, actualiza en términos lexicales, para la interpretación de los lectores, las reglas gramaticales pertinentes, por medio de las cuales el primer intertexto determina la producción del texto. El segundo intertexto, produciendo un sistema sgnico equivalente o más desarrollado que el primero, es puesto en correlación con un nuevo código, que sustenta el significado para que el lector interprete su contenido correlacionado.

En términos peirceanos, el modelo intertextual puede formularse de la siguiente manera: el signo textual, en cuanto representamen, es constituido por el subtexto —o el segmento del texto seleccionado. Que para el lector está mediado por el intertexto, en el sentido de que conduce el significado desde el texto hacia el lector. El objeto del signo textual es el primer intertexto. Los interpretantes textuales son el segundo interpretante, equivalentes o más desarrollados que el texto. Cada vez que el lector es compelido por la intertextualidad a relacionar signos que comúnmente mantienen divorciados sus significados, crece la conciencia acerca de la peculiar transformación semiótica en que los textos motivan al lector a releer y a verificar las abducciones o conjeturas acerca de la *intentio operis*.

Cada relectura lo fuerza a atravesar obstáculos de una interpretación aceptable en el nivel del contenido. Cada relectura lo impele a recuperar el significado eludido. Esta alteración es, ciertamente, una forma de semiosis ilimitada. Pero, nuevamente, te-

nemos un interpretante final que detendrá la cadena del proceso semiótico, en la medida en que la intertextualidad devendrá en una ulterior unidad cultural, posteriormente segmentable. Esto es justamente lo que ocurre con el idelecto que analizamos en la esta práctica.

1.- Introducción

Hemos elegido la poética de Lira por diversas razones. La principal reside en las propiedades textuales de la poética de este escritor. En particular, las estrategias mediante las cuales produce metáforas acerca de la condición de la poesía, desde la cual produce sus textos poéticos. Las estrategias de producción, desarmen el discurso poético tradicional, incorporando unidades culturales que testimonian fragmentos aislados del contexto y de las circunstancias de enunciación poética. Los rasgos semánticos de su discurso exigen que una competencia específica intervenga en la selección de los rasgos pertinentes del contenido ulteriormente correlacionable.

Las categorías producidas por la semiótica de Eco, permiten realizar una cooperación interpretativa que acceda a la información ofrecida por el contexto y la intertextualidad incorporadas mediante las estrategias de producción textual. Es posible llevar a cabo esta operación, orientados, principalmente, por la categoría de enciclopedia, que permite realizar operaciones extensionales sin caer en una concepción ingenua de la referencialidad del signo.

Lira pertenece a los que se alejaron de la poesía comprometida políticamente, al lirismo y a la antipoesía de boutique; sobrevive —hasta que se suicida en el año 1981, después de nochebuena— al apagón cultural, a la apatía, a la falta de creatividad y de propuestas personales. Su poética hay que considerarla, para incorporarla a la tradición poética nacional, no sólo como una aparición aislada, sino como reelaboración y ampliación de los marcos de la realización poética nacional.

2.- Vista preliminar

Afirmar que Lira rescata la connotación práctica del arte, o del ejercicio artístico, parece no sólo arrojado, sino, además, una afirmación con pocas probabilidades de encontrar acogida. Antes pareciera que Lira pretende dar cuenta, mediante su *podésida*, de la inacción o de la imposibilidad de la realización de poéticas efectivas. Al cantar, bailar, actuar, ensayar, enviar grabados en cintas de cassette a un grupo de amigos, Lira produce sus textos poéticos y metafóricos, de manera que intervengan en el mundo. Incorpora, a su vez, al emisor y al receptor empírico mediante su representación actoral, modificando constantemente la relación de los códigos —sobre los que se basa su acción poética— con las estructuras discursivas de sus textos poéticos. Esta estrategia es la que introduce la condición de ambigüedad y autorreflexión propia de los textos estéticos.

La constante referencia contextual e intertextual son los elementos que otorgan coherencia a los textos de Lira; estos cumplen la función de parámetros para realizar y denotar la acción poética, y los carga de sentido. Se vincula al evento inmediato y a la imposibilidad de hacer referencia a él de manera autónoma.

Lira escribe desde el desorden y la fragmentariedad del mundo, desde la crisis del sujeto y de la experiencia —de la empiria— como fundamento para relacionarse emocionalmente con el mundo circundante. Esto lo enuncia con el gesto vocal y como testimonio vivencial del abatimiento y desgaste de las distintas formas de acción y de sentido. De esta manera desestructura la lengua y la transforma en idiolecto violento, aludiendo a la condición problemática en que se vincula lenguaje y mundo. Estas estrategias conforman la retórica textual de Lira: usa una palabra hasta su desgaste semántico, desplegando improvisaciones que se vuelven, escépticamente, hacia sí misma, hacia un contexto pragmático o hacia otros textos poéticos; se burla de la condición del poeta en el contexto connotado y se autocritica.

Su contenido no es ni poético ni antipoético, es, por decirlo de algún modo, metapoético. Los textos exceden los marcos habituales de la poesía, son ejercicios retóricos, despliegues de paráfrasis que dan cuenta de la realidad en la que está posicionada su producción textual.

3.- Ejercicios de ensamble y desensamble

Dos son los ejercicios que se realizarán a continuación. Uno para señalar y distinguir los distintos códigos que articulan el proyecto generativo del texto *Angustioso caso de soltería* (Lira, 1984: 21-3). El segundo pretende decodificar la utilización de la paráfrasis como modulación de referencias intertextuales y contextuales que se producen en *Ars poétique* y *Ars Poétique, Deux* (Ibíd.: 29-30).

3.1.- Códigos retóricos en *Angustioso caso de soltería*

Los distintos códigos que conforman el texto *Angustioso caso de soltería* ofrecen unidad al poema y aluden a la interdeterminada red codificada en la que se desarrolla una obra como acto comunicativo. Los dispositivos textuales de producción connotan la complejidad e inestabilidad de la vida cotidiana, la presencia inevitable de la muerte, la incapacidad para comprender la vertiginosidad de los días. Se presenta un panorama del desarrollo industrial, de la enajenación de la vida urbana, la repercusión de los mass-media y la falta de libertad. El poema se estructura publicitariamente y se distingue un epígrafe como elemento que contrasta con el poema propiamente tal:

De caballeros canto enamorados;
Ni las muestras, regalos y ternezas
De amorosos afectos y cuidados.
Alonso de Ercilla *No las damas, amor, no gentilezas*
La Araucana, Canto I,
Madrid, 1569.

A continuación, se presenta el emisor o hablante lírico:

Juan Esteban Pons Ferrer (el individuo representado en la foto de la izquierda)

Historiador y arqueólogo (anda por donde nadie lo llama, desenterrando karmas, Chismes y pasados)

Ingeniero de futuros utopizantes (dispone de varios para compartir)

Rara especie de pájaro parlante de gayo a rayas (muy *rayado*)

Parecido a los que tenían en La Isla de Pala, según narra San Aldous Huxley

Luego se exponen las razones por la que se publica el 'poemaanuncio'. Este canon publicitario nos ha servido para distinguir los distintos códigos que se interrelacionan conformando la estructura del poema en cuestión, estos se incorporan y se alteran para manifestar el pánico frente a lo real, como nuevo asombro frente al mundo. Cabe señalar que este ejercicio no pretende ser minucioso ni acabado, sino una primera aproximación a estos aspectos del proyecto generativo implícito en el poema.

3.1.1.– La parodia

Todo el poema está estructurado con este dispositivo retórico; es el código que organiza todos los s-códigos del poema. Se introducen textos literarios y extraliterarios. Se cita, a manera de epígrafe, un pasaje de la Araucana que hace referencia al amor renacentista y que no es abordado en el poema de Alonso de Ercilla. Su descontextualización se opone al contenido desarrollado por el poema de Lira, en el que se da cuenta de una situación amorosa insostenible.

El Poemaanuncio es el que desarrolla mejor esta figura retórica, parodia de los avisos económicos de *El Mercurio* y anuncios amorosos en los que se exponen las razones de su publicación:

P O E M A A N U N C I O

que por falta de fondos no es posible incluir en alguna edición dominical

del diario EL MERCURIO de Santiago de Chile en los avisos económicos

clasificados «ocupaciones Ofrecen», sección N° 90: Asesoras de Hogar,

Mozos y Agencias Ofrecen (hasta hace algunos años, Domes-ticas, Mozos y Agencias)

Dos puntos, comillas

C O N S U M A U R G E N C I A

Para todo servicio

Se necesita

Niña de mano

o de dedo

o de uña —de uñas limpias, de ser posible—,

de labios de senos de nalgas de muslos de pantorrillas

y otros—as, niña de mano de pies o sentada

en posición supina o de cúbito dorsal,

boca arriba o boca abajo o —preferentemente— a horcajadas

En otras palabras

Un bueno bello verdadero bípedo implume

—e imberbe: de sexo femenino— tricerebrado

- a) Con la identificación del emisor como Juan Esteban Pons Ferrer, dato ofrecido al comienzo del poema.
- b) con los rasgos y requisitos de la persona solicitada «con suma urgencia», dando paso a una prolongada descripción de las posibles postulantes.

- c) con ofrecimientos por parte del emisor en los que, nuevamente se aluden a textos literarios y extraliterarios. Incorpora, principalmente, figuras-tipo, que pertenecen a la enciclopedia de la cultura popular. No se seleccionan nuevos segmentos expresivos para instituir funitivos —que han de correlacionarse con nuevos contenidos, mediante la instrucción de los elementos retóricos—, sino que se seleccionan segmentos conocidos, en los que se modifican las correlaciones por la constricción contextual de las estrategias ideolectales del poema.

Con el enunciado «disposición a contraer matrimonio» parafrasea el poema *Consultorio sentimental* de Nicanor Parra. Este, al ser incorporado de manera descontextualizada, adquiere una nueva connotación; introduciendo el contexto en el que desarrolla el ejercicio poético de Lira —en cuanto campo textual de producción.

Se ofrece: Buen sueldo
 pan y cebolla
 techo y abrigo
 tiempo y paciencia
 alma corazón y vida
 disposición a contraer matrimonio...

- d) Por último, se incorpora la dirección donde los interesados pueden enviar antecedentes. El escepticismo acerca de la efectividad comunicacional, destaca la condición pragmática de las construcciones metafóricas, en las cuales la referencia a un mundo semiótico posible no es un requerimiento para establecer un eventual contenido correlacionable y un sentido pertinente al texto. Este dispositivo se textualiza cuando se incorpora la dirección del autor empírico, por lo que adquiere un nuevo pliegue modificador dentro del código de la parodia:

En el hipotético —pero no imposible— caso

En el evento de que la lectura de este poemaanuncio repercutiera en alguna interesada

Ésta podría escribir —a mano o a máquina— o mandar un cassette u otro medio

Asking for further and additional info (*) al nombre mencionado supra —al comienzo— a la dirección

Grecia 907 Departamento 22

Ñuñoa Santiago²

3.1.2.— Lo grotesco y lo carnavalesco

El *topic* de la relación de pareja, de la relación emocional entre un hombre y una mujer se ve deformado por la utilización de este código; esta condición se presenta con patetismo. En el *poemaanuncio* se describen los requerimientos del emisor para una mujer, pero no de la relación afectiva:

De «amor» me temo que no

(a esa palabrita le han corrido demasiado mano)

Este aspecto contrasta, como ya se dijo, con la cita de la Araucana. La angustiada situación amorosa del personaje se enfrenta modificando el habitual modo de la vida cotidiana hasta su transfiguración semántica; se ironiza sobre este tema, se enfrenta de manera lúdica y desenfadada para que pueda ser sobrellevada.

3.1.2.1.— El humor lingüístico

Este s-código se introduce para referirse, irónicamente, a aquello que se siente grave y patéticamente como absurdo. El enfrentamiento constante del sentimiento del sinsentido, hiende el pecho hasta herirlo. Para desarrollar textualmente la ironía, se incorpora

² La introducción del signo (*) permite al poema, hacer una nota al pie de página, en el que continúa, como autocita: (*) solicitando información adicional o mayores detalles. English is spoken acceptably [sic] and should —though no necessarily— be spoken by the applier.

la aliteración, figura retórica de tipo morfológico, con los que se reiteran sonidos semejantes y homónimos:

rara especie de pájaro parlante de gayo a rayas (muy rayado)...

hastiado y harto —y harto— de experimentarse a sí mismo como

huna hentidad hincompleta...

Con este dispositivo se presenta y se destaca la condición de emisor o de un posible receptor, no ya como papeles abstractos de la comunicación textual, sino como personajes concretos de la comunicación pragmática, modificándose las reglas del código con que Lira construyó el texto. La aliteración se utiliza, además, para describir a la mujer en cuestión —o a la cuestión de mujer que solicita— como:

un bueno bello verdadero bípedo implume

—e imberbe: de sexo femenino— tricerebrado

De esta manera ironiza la deteriorada condición en que se encuentran las relaciones humanas.

3.2.— La intertextualidad en *Ars poétique* y *Ars poétique, deux*

La transgresión lingüística de los textos opera como signo indexical del contexto civil y cultural en el que las constantes son la autocensura, nuevamente la repercusión de los mass-media, la inercia cultural, la falta de espacios públicos desarrollados, la indiferencia frente a las artes. En estos poemas, el lenguaje es conducido, mediante el ejercicio escéptico de los elementos lingüísticos, hasta el absurdo; la paráfrasis, por su parte, cumple la función de una reflexión metapoética a través de la ironía y la parodia de textos poéticos. La estrategia productiva dispone intertextualmente el discurso poético de Lira como una conjunción o *collages* de fragmentos enciclopédicos, en los que distintos segmentos discursivos se interrelacionan, correlacionándose en primera instancia, con la

totalidad del discurso. De esta manera, Lira desarrolla una modalidad de producción metonímica que le resulta particular.

Aliteraciones, descripción vertiginosa, cadena de significantes —pero no sin correlación, por lo que categorías elaboradas por la gramatología y la deconstrucción no nos permiten realizar una práctica pertinente. La alteración lexical, para incorporar chilanismos y extranjerismos exigen al lector —modelo o empírico— otras lecturas para elaborar nuevos *topics* e isotropías que le permitan reconocer el tipo de coherencia textual —en tanto ideolecto estético— a la que se enfrenta.

En *Ars Poétique* el poeta —en tanto *intentio auctoris*— y el ejercicio poético se presentan como una entidad marginal, sin incidencia en el medio social, sobreviviendo en un mundo agresivo. No hay consuelo en el amor ni en el arte. Todos los versos —si de versos aún puede hablarse— son construidos como paráfrasis del *Arte poética* de Vicente Huidobro. Con respecto a las paráfrasis que se realizan de poemas de Nicanor Parra, no son tan numerosos como en *Ars Poétique, deus*.

Lira ofrece una alternativa humorística al manifiesto creacionista de Huidobro. La rosa no florece en el poema, sino que tiene una función utilitaria, de acuerdo a las necesidades de la época (mermelada). La ironía culmina con la incorporación del «oh» huidobriano, en contraposición con la propuesta estética de la poética de Lira. Poesía del desarraigo poético. El poeta como cuidador de baños públicos, como sujeto marginado en una sociedad de consumo, se opone al pequeño dios del creacionismo. Para Lira no quedan espacios públicos en los cuales se desarrolle la poesía. Se ríe de ello, pues es la única manera de aceptarlo, de soportarlo y continuar ejercitándose en el campo de la poesía. La llave se cambia por la ganzúa, la tensión y el vigor creacionista se cambian por las enfermedades contemporáneas y el consumismo. En vez de una hoja, cae un rocket (misiles con los que bombardearon el palacio de la Moneda) y pasa un mirage —algo determinado.

Con respecto a la forma caligramática de «colgando» expresa, por un lado, la situación actual de la poesía, como artículo de curiosidad o producto de intercambio, por otro lado, hace referencia al texto como objeto, es decir, como soporte visual, y a la lectura como un acto que no es puramente lingüístico, sino que está referido a una situación de lectura, a una actividad cooperativa indispensable para la interpretación de las construcciones metafóricas. Pero, además, hace referencia al Manifiesto de Nicanor Parra en el que se puede leer:

Para nuestros mayores

La poesía fue un objeto de lujo

Pero para nosotros

Es un artículo de primera necesidad (Parra, N, 1983: 153-4)

Aquí, Parra opone dos concepciones de poesía: la que provee la tradición y la antipoesía. Lira, en cambio, señala que ambas están anquilosadas, no repudia una para proponer otro, sino que repudia ambas, se burla de ambas y de sí misma.

Por último, la aclaración que Lira introduce al final del texto:

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

Parodia el poema de Nicanor Parra "Advertencia al lector" (Ibid.: 26), al contrario de Parra, que enuncia frases realizadas como eventuales advertencias que se hacen a posibles consumidores. Por el hecho de causar molestias, presupone un contexto ideológico en la poética de Parra, en la que la efectividad de los dispositivos retóricos de las construcciones metafóricas se dan por sentadas. Lira propone, mediante la parodia, una preocupación por el lector, un poema no puede causar molestias, y su condición queda reducida, según la construcción de la frase, tal como las que se ven en los carteles de quienes limpian y cuidan baños públicos o de bares de dudosa reputación.

Las manipulaciones realizadas por *Ars Poétique, Deux*, son, comenzando por el título, más variadas y se refieren no sólo al texto huidobriano, sino además, se vinculan con la modalidad productiva de *Ars Poétique*. Con respecto al texto de Huidobro, sólo introduce una cita modificada: “Sólo para nosotros

Viven todas las cosas bajo del Sol”

Las demás referencias intertextuales son al Canto VII del *Altazor*, parodiando el programa creacionista y su celoso ceñimiento a los cánones de las vanguardias internacionales como aventura del lenguaje, ese viaje fúnebre del arte poética huidobriana, el arte de “crear” y “matar” con el adjetivo, mediante el “sport de los vocablos” que ha de culminar en el silencio, vaticinio de la muerte del lenguaje y de la poesía como la travesía efectuada por el programa huidobriano. Las estrategias creacionistas de producción textual las ridiculiza hasta el paroxismo. Apenas cabe señalar que al poeta no le queda sombra de aventurero, sino que entre sombras, vive como un topo; menos aún será un creador —así como tampoco será un albañil— es un hábil manipulador del lenguaje.

Los dispositivos intertextuales restantes se refieren a otros segmentos de la tradición poética nacional —Parra y Lihn— o a cadenas lexemáticas provenientes de códigos publicitarios, produciéndose una relación intertextual entre los códigos publicitarios incorporados, advirtiendo acerca de las desventuras que podría ocasionar la práctica poética: introduce un lema de tránsito: “Cuando beba, no conduzca”:

“cuando escriba,

no conduzca no

Corra: poesía hay en todas partes...”

Introduce, además, el lema de un aviso publicitario, haciendo hincapié al gran impacto de la publicidad en nuestra época, en oposición a la escasa importancia y el creciente desinterés por el discurso poético. Este dispositivo —la introducción de códigos pro-

venientes de la publicidad o los mass-media- parodia la ideología de la estética de vanguardia, sus cánones de producción, su concepción del poeta y su función en la cultura.

Pero volvamos a las referencias poéticas, comienza el texto parodiando el poema de Lihn (1969: 84) “Porque escribí”:

“Pero escribí y me muero por mi cuenta
porque escribí porque escribí estoy vivo...”

Lira comienza el poema con esta cita de Lihn modificando el pretérito por el presente, para dar cuenta de la condición actual del poeta:

Porque escribo estoy así Por
Qué escribí por que escribí ‘es
Toy vivo’, la poesía
Terminó con-
migo...”

Al preguntarse el motivo por el cual escribe redunda en lo mismo y se responde incorporando el anglicismo “Toy”. El poeta es un juguete vivo. Introduce, luego, una cita de Parra “La poesía terminó conmigo” (180), para luego continuar con dispositivos elaborados por Huidobro y —nuevamente— Parra.

Los poetas
e
son unos pequeñísimos reptiles:
ni alquimistas ni
albañiles ni
andinistas: bajaron del monte
Olimpo, cayeron de la montaña
Rusa se sa-
caron la cresta...”

Confrontémoslo con el manifiesto de Parra:

“... Nosotros sostenemos
Que el poeta no es un alquimista

El poeta es un hombre como todos
Un albañil que construye su muro...

Luego transforma "Los poetas bajaron del Olimpo" y parodia, mediante la aliteración, el título del poema "La montaña Rusa". Para culminar con la introducción de un código de marketing: la advertencia que se incorpora en las cajetillas de cigarrillos norteamericanos.

La elaboración de este ideolecto estético, produce dispositivos intertextuales provenientes de diversos códigos y sistemas — ya sean poéticos o no— fragmentando la continuidad del discurso poético, modificándolo y ampliándolo, entonces el contenido correlacionable de la poesía de Lira es metapoético.

Con estas estrategias productivas denuncia, desesperadamente, la condición en que el ejercicio poético se desarrolla. La intertextualidad, se presenta como un elemento de tensión semántica, mediante la cual se confronta un panorama poético más fértil y alegre. La contextualidad incorporada, presenta el panorama, tal y como es enfrentado por los dispositivos textuales de producción, introduciendo elementos semánticos que lo constituyen.

4.— Observaciones últimas

La estética a la que corresponden estos procedimientos textuales, según la terminología de Calabrese (1989) corresponden a la "prác-

³ Calabrese recurre a una teoría científica para explicar este fenómeno textual. Las estructuras disipativas, que a diferencia de la entropía, es capaz de explicar sistemas que, tendientes al equilibrio, se vuelven inestables. La disipación de energía no conduce al caos, sino a la formación de un nuevo orden. El caso de los textos—sobre todo en los textos estéticos o al menos de manera explícita en ellos— se produce re-semantización, re-creación o reciclaje, que se oponen a la estética de la vanguardia, "hoy en día, los artistas nos han habituado al hecho de que las obras pueden continuar generándose por búsqueda de la ambigüedad, pero que pueden también derivar del agotamiento y de la re-creación (Calabrese, 1989: 169)

tica del detective”, pues la co-operación interpretativa exige reconstrucción³. Lira incorpora éstos cánones, en oposición a los cánones de la modernidad (estéticas de la totalidad o de lo absoluto), a los cánones de las vanguardias (estéticas de lo singular y lo extraordinario) y a los cánones clásicos (estéticas de lo regular y lo normal).

La poética de Lira es una poética de producción de fragmentos, incorporados como plano material para realizar nuevas segmentaciones y correlaciones simultáneas, de manera que exige al lector movimientos de co-operación similares. A diferencia de las estéticas de vanguardia no es la autonomía y la novedad la que se busca y anhela, sino, como hemos visto, todo lo contrario. La repetición, la ruptura de la continuidad del discurso y la proliferación de fragmentos, producen mediante una especie de zapping poético, una nueva disposición lexemática.

Las figuras retóricas —la metáfora y la metonimia— configuran dispositivos esquemáticos que permiten generar nuevas segmentaciones correlacionables con contenidos de otros sistemas semióticos. Esta función semiótica es lo que se hace explícito mediante las estrategias textuales de producción elaboradas por Lira. En tanto es función que cumple tanto la metáfora como la metonimia⁴. De manera que Lira modifica las estrategias elaboradas por las poéticas tradicionales, para producir sus propias estrategias productivas, posicionándose al interior del campo literario en oposición a los cánones elaborados por la tradición poética nacional.

⁴ La metáfora se realiza sobre el eje del paradigma, es decir, se establece a partir de una semejanza semántica entre elementos del mismo paradigma. La metáfora es «la conexión entre dos semas iguales que subsisten dentro de dos sememas diferentes (o de dos sentidos del mismo semema) permite la sustitución de un semema por el otro» (Eco, 1981: 447). La metonimia, en cambio, se realiza sobre el eje del sintagma, es decir, por contigüidad dentro de un sistema de oposiciones estructuradas entre un sema y un semema, de esta manera, la metonimia es el “intercambio del sema por el semema y del semema por el sema» (*ibidem*).

4.1.-Anexos:

ARTE POÉTICA

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.
Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata,
Estamos en el ciclo de los nervios;
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.
Por qué cantáis la rosa, ¿oh, Poetas!
Hacedla florecer en el poema;
Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.
El Poeta es un pequeño Dios

(Vicente Huidobro, de Espejo en el Agua, 1916)

ARS POETIQUE

para la *galería imaginaria*
Que el verso sea como una ganzúa
Para entrar a robar de noche
Al diccionario a la luz
De una linterna
sorda como
Tapia

Muro de los Lamentos Lamidos
 Paredes de Oído!
 Cae un Rocket pasa un Mirage
 los ventanales quedaron temblando
 Estamos en el siglo de las neurax y las siglas
 y las siglas
 son los nervios, son los nervios
 El vigor verdadero reside en el bolsillo
 es la chequera
 El músculo se vende en paquetes por Correos
 la ambición
 no descansa la poesía

está c
 ol
 g
 an
 do

en la dirección de Bibliotecas Archivos Ymuseos en Artí
 culos de lujo, de primera necesidad,
 oh, poetas! No cantéis
 a las rosas, oh, dejadlas madurar y hacedlas
 mermelada de mosqueta en el poema

ARS POETIQUE, DEUX
 Porque escribo estoy así Por
 Qué escribí porque escribí 'es
 Toy vivo', la poesía
 Terminó con-
 migo.
 huero V a c u o
 gastando e in-nútil ejer-
 Cisio: "el adjetivo mata, Matta...!"
 Fri-volidad ociosa, tediosa y
 Esporádica
 -hasta un cierto punto:
 ;

sobrevivo a una muerte
 que podría vivirse. Además,
 la poesía
 Me abandona a medio día.
 ' cuando escriba,
 no conduzca no
 Corra: poesía hay en todas partes
 Sólo para n o s o t r o s mueren
 Todas las cosas el Sol:
 bajo nada
 Nuevo: decadentismo de tercera
 Mano a mano hemos quedado
 a o a a o o a o
 los poetas
 e
 son unos pequeñísimos reptiles:
 ni alquimistas ni
 albañiles ni
 andinistas: bajaron del monte
 Olimpo, cayeron de la montaña
 Rusa se sa-
 Caron la cresta paaalabaraa
 en la noche ya nada.
 en la noche ya nada
 está en calma Poetry
 May be hazardous () to Your
 Health
 ¡Oh, Poesíah!
 Il nostro
 Ayuntamiento
 k
 a c a b a/
 a a

(1) Can Seriously Damage (it

was determined *so* later than
the statement quoted *supra*)

BIBLIOGRAFÍA

- CALABRESE, Omar; 1987, *El lenguaje del arte*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- 1989, *La era Neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- 1993, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra.
- HUIDOBRO, Vicente, *Altazor*, Santiago, Universitaria, 1991
- DÍAZ SANTELICES, Maximiliano, 1993, *Las categorías irónicas y lo grotesco en la obra de Rodrigo Lira*, tesis para optar al grado de magíster en la Usach.
- ECO, Umberto, 1979, *Obra Abierta*, Barcelona, Ariel.
- 1981, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.
- 1987, *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- 1992, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- 1997, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge: Cambridge University Press.
- 1996, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen.
- LIHN, Enrique; 1969, *La musiquilla de las pobres esferas*, Santiago, Universitaria.
- LIRA, Rodrigo; 1984, *Proyecto de Obras Completas*, Santiago, Minga/Camaleón.
- PARRA, Nicanor; 1983, *Obra Gruesa*, Santiago, A. Bello.