



Artículo de Investigación

## Poética de la ausencia: humor negro como conjuro de la existencia en la poesía de Rodrigo Lira

Poetics of absence: black humor as a spelling of existence in the poetry of Rodrigo Lira

**Recibido:** Enero 2019 **Aceptado:** Septiembre 2019 **Publicado:** Noviembre 2019

**Daniela Oróstegui Iribarren**

Universidad de Chile, Chile  
[orosteguidaniela@gmail.com](mailto:orosteguidaniela@gmail.com)

**Horacio Simunovic Díaz**

Universidad de La Serena, Chile  
[horacio.simunovic@userena.cl](mailto:horacio.simunovic@userena.cl)

**Resumen:** La poesía de Rodrigo Lira está marcada por el uso del humor negro y la polifonía, tanto para referirse a la voz poética como a su contexto literario, cultural, social y político. Estas estrategias para la configuración de su identidad y posicionamiento discursivo, de carácter fragmentario, se utilizan para conjurar su sentido de des pertenencia, soledad y culpa de ser.

**Palabras clave:** Humor negro - posicionamiento discursivo - identidad discursiva - poética

**Abstract:** Rodrigo Lira's poetry is marked by the use of black humor and polyphony, both to refer to the poetic voice and its literary, cultural, social and political context. These strategies for the configuration of their identity and discursive positioning, of a fragmentary nature are used to conjure his sense of belonging, loneliness and guilt of being.

**Keywords:** Black humor - discursive positioning - discursive identity - poetics

---

**Citación:** Oróstegui Iribarren, D. & Simunovic Díaz, H. (2019). Poética de la ausencia: humor negro como conjuro de la existencia en la poesía de Rodrigo Lira. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 29(2), 382-398. DOI: 10.15443/RL2929

**Dirección Postal:** Raúl Bitrán 1305, Colina el pino, La Serena, Chile

**DOI:** [doi.org/10.15443/RL2929](https://doi.org/10.15443/RL2929)



## 1. Introducción

El poeta chileno Rodrigo Lira (1949-1981), hoy considerado dentro de los grandes representantes de la poesía chilena de la década del ochenta, no tuvo la visibilidad que buscó en su vida, sino que la adquirió póstumamente, cuando se publica *Proyecto de obras completas*, prologado por Enrique Lihn, tres años después de su suicidio.

Los rasgos principales de su poesía son la experimentación con el lenguaje, que busca llevar al extremo sus posibilidades mediante la saturación, la intertextualidad, el uso de recursos lingüísticos, no lingüísticos, paratextuales; la diagramación, la hibridación con otros géneros discursivos, el uso de un lenguaje coloquial y callejero, la polifonía, la polisemia, la reflexión metalingüística y metaliteraria, entre otros aspectos que se expresan, principalmente, mediante un uso irónico y paródico del lenguaje. Lo anterior, con la finalidad de desestabilizar el lenguaje poético en el marco de una tradición literaria, por una parte, y como un sistema estable que permite comunicar las experiencias del sujeto. Así, se desestabiliza el lenguaje mediante el lenguaje. Desde esta perspectiva, podría caracterizarse su obra como metapoética. En su poesía, además, da cuenta de aspectos personales, como la falta de amor, la soledad, la esquizofrenia, una actitud “punk”, contracultural, contracanónica, rebelde, revolucionaria con el lenguaje, antisistémica y antiinstitucional, entre otras características.

Este artículo investiga la predominancia de los recursos de humor negro y de indirección semántica desplegados en la poesía de Rodrigo Lira como recurso estético y crítico a través del análisis de los temas y las estrategias discursivas que utiliza para expresarlos, especialmente aquellas derivadas del humor negro, como la ironía, la parodia y el sarcasmo; tanto hacia sí mismo como hacia los demás y su contexto (literario, cultural, social, político).

Dicho análisis se centrará en una perspectiva discursiva que apunta a la función que cumple el uso de dichas estrategias, más que en un análisis retórico que intente identificarlas y “descifrarlas” en los poemas; es decir, el foco será analizar el posicionamiento irónico, la intención de ironizar en los poemas, desde una perspectiva semiótica. Así, la ironía, la parodia y el sarcasmo se abordarán desde una perspectiva semántica-discursiva. La finalidad de esto es analizar una de las matrices principales de su obra, que dan cuenta de una poética inédita en la poesía chilena hasta entonces, que, en cierto modo, da un paso más allá de las innovaciones poéticas de Parra y Lihn, por ejemplo.

El marco discursivo a partir del cual se realizará el análisis considera el lenguaje como acción, como una cristalización que tiene sus orígenes en un contexto social y cultural; al decir de Halliday (1982), como una semiótica social. Dentro de esta perspectiva, la literatura se considerará como una práctica discursiva concomitante con una práctica social. Con ello, se asume que la lírica no posee sus propios significados, sino que los realiza según las constricciones que diferentes agentes discursivos le imponen, de manera compleja y móvil.

El análisis considerará el concepto de posicionamiento discursivo, mediante el cual surge una identidad discursiva que, aunque móvil y contradictoria, es transversal a su obra; el lenguaje como acción dentro del uso en un contexto social y cultural requiere un posicionamiento que configure una identidad que se expresa a través del discurso poético.

Los rasgos de la poética de Lira y los enfoques teóricos antes mencionados se orientan a analizar las claves irónica, sarcástica y paródica de su discurso poético, con la finalidad de interpretar, a través de estas estrategias, un discurso que utiliza dichas claves para develar el vacío, la culpa, la tentación de la muerte y una concepción de la poesía como un proceso discursivo en el que se la cuestiona en cuanto a sus “códigos” artísticos y a su capacidad de constituirse como un “refugio” del artista frente a sí mismo y al mundo externo a él.

## 2. El lenguaje poético como acción discursiva

El lenguaje, entendido como una semiótica social, funciona mediante prácticas discursivas que lo ponen en acción, a partir de una serie de interacciones que establecen los hablantes consigo mismos y sus contextos culturales y sociales.

Dentro de este sistema semiótico, los sujetos que participan discursivamente asumen una determinada posición, a partir de la cual expresan una identidad discursiva. Ambos conceptos, estrechamente relacionados, no son estables a través de las interacciones discursivas, sino que más bien surgen en variadas prácticas discursivas orientadas a distintos propósitos. Así, puede afirmarse que la identidad del sujeto surge a partir del discurso, tanto del que el sujeto tiene acerca de sí mismo, los demás o su entorno. Este yo, entendido como entidad, tiene, no obstante, un origen que es exclusivamente lingüístico, es decir, el yo con el que aparece como persona en el discurso: “Es en y a través del lenguaje que el hombre se constituye a sí mismo como sujeto, porque el lenguaje establece el concepto de ego en la realidad” (Benveniste, 1974, p. 180). Dicho pronombre, mediante el posicionamiento y sus prácticas discursivas se va constituyendo como una entidad con una historia que le confiere unidad y, con ello, una identidad; el sujeto está en constante construcción y reconstrucción a partir de los distintos posicionamientos que asume y los distintos discursos con los que participa en la interacción social de diversas maneras.

Así, puede entenderse el posicionamiento como proceso discursivo en el que se localizan las identidades (Davies & Harré, 1990). Dichas identidades discursivas no son lineales, y pueden ser contradictorias, dependiendo del posicionamiento adoptado; es decir, pueden tener un carácter fragmentario, ya que en el posicionamiento intervienen las historias pasadas, las actuales, las expectativas, las creencias; entre otros elementos que van construyendo las experiencias y que pueden variar de un posicionamiento a otro, y, con ello, la identidad del sujeto que resulta del proceso discursivo en el que se configura para sí mismo y los demás. La identidad se construye a través del discurso; en él adquiere una dimensión simbólica, un constructo narrativo que se articula desde la interpretación que hace el sujeto de sí mismo y de su contexto; al narrarse, se construye (Díaz, 2010). Por ejemplo, en el poema A propósito de una solicitud, la identidad se postula como una posibilidad entre tantas, como algo imaginario, y, por lo tanto, inestable e inasible.

Por otra parte, el hablante se autoposiciona mediante el discurso a la vez que posiciona a los demás. De esa doble interacción, surgen otros posicionamientos nuevos. En este sentido, la identidad discursiva es un proceso inacabado y polifónico. La identidad discursiva puede manifestarse mediante usos de la lengua: selección de pronombres, predicaciones, adjetivos, sustantivos, recursos de distinta naturaleza que dan cuenta de un posicionamiento discursivo, dentro del marco de interacciones discursivas, en las cuales la identidad se constituye a partir de la diferencia entre el yo y el otro (Díaz, 2010). Por ejemplo:

“Advierto  
que no soy un sicótico  
me dicen “loco” pero a los que me dicen “loco”  
otros a su vez les dicen “loco”  
tal como se dice “flaco”  
- a veces me dicen “flaco”  
y un flaco re´flaco me dice “gordo”-.

Pero, a Vd. y U. S. advierto  
que, en verdad,  
no soy un *LOCO*  
a pesar de las etiquetas  
vulgarmente llamadas diagnósticos  
que me han aplicado

[...]

Uno es distinto  
menos loco pero más RAYADO  
un tipo escrito impreso manchado con distinta tinta  
y le preguntan cada vez más seguido

si es extranjero  
pues de algún modo  
por ahí se intuye que uno ve  
que ha aprendido a ver las cosas de otro modo, uno”

(Testimonio de circunstancias)

La voz poética se define a partir de las diferencias de posicionamiento de sí en relación con los otros: sicótico, loco, flaco, rayado; y su identidad, fragmentaria, a través de la metonimia: “Un tipo escrito impreso manchado con distinta tinta”. Así, deconstruye el nombre, los adjetivos con los que se define y es definido. El uso coloquial del lenguaje delata la ausencia de sí y la incompreensión de los demás, que lo sitúan en un lugar a partir del cual el sujeto lírico se resitúa como modo de existir, poéticamente, tras la dificultad de hacerlo en tanto sujeto histórico; ve las cosas de otro modo, como un extranjero, como una forma de despropiedad.

Desde esta perspectiva, la poesía de Lira se inscribe en una experimentación formal que trasciende la estabilidad de las formas, recursos o imágenes poéticas. Con el uso del lenguaje coloquial, del lenguaje de la calle, de la incorporación de citas de la cultura, la literatura y las artes, del juego con el canon, entre otros aspectos, asume un posicionamiento discursivo que utiliza estrategias de humor negro como la ironía, la parodia, el sarcasmo y el autosarcasmo para interactuar discursivamente, y como mecanismo de construcción y deconstrucción constante de la identidad y del discurso que da cuenta de ella; un juego lógico de distanciamiento y aproximación, un juicio reflexivo sobre sí mismo, los demás y su contexto.

### 3. Humor negro e identidad discursiva

El humor se utiliza como un recurso para relacionarse con los demás, y, al ser una realización subjetiva, adquiere un carácter único en cada una de sus manifestaciones. El humor es inseparable de un posicionamiento discursivo, de ahí que adopte múltiples formas y distintas intensidades, dependiendo del propósito con que se lo utilice. En Lira adquiere un carácter provocador en las relaciones tanto intrasubjetivas como intersubjetivas. Modifica la imagen tanto de sí mismo como de los demás y del contexto. Se utiliza como un arma de develamiento y caricaturización de lo oculto, lo feo, lo indecible, lo repugnante o inadmisibles, y para dar forma a lo informe. Asimismo, el uso del humor, mediante el contraste, permite hacer más visible lo silenciado o denunciarlo; está al servicio del “contraste o contradicción entre el significado y la ausencia de significado de las palabras” (Lipps, 1991, p. 13). Específicamente, el humor negro le sirve al sujeto de la enunciación como máscara para soportar su propia existencia en un mundo que percibe, siente y evalúa como hostil.

El humor, en sus distintas variantes, implica un juicio acerca de sí, de los demás y de la realidad; y se presenta desde una perspectiva artística y estética que se sirve de la lógica para estructurarse. Así, Fischer considerará al chiste como “un juicio que juega” con las ideas (Freud, 1991, p. 12), lo que sitúa al chiste como una conducta, una acción discursiva. En Lira, además, el chiste está al servicio de develar el vacío, el sinsentido, para dotar al sinsentido de sentido, mediante una burla que vuelve al vacío -desde una perspectiva semántica-, y que opera mediante asociaciones lingüísticas tropológicas como la ironía, la metonimia, la metáfora, entre otras.

Sánchez-Biosca plantea que el humor negro es la forma límite del humor y es “esa máquina capaz de provocar la risa a pesar de versar sobre lo más sórdido de la existencia” (1997, p.87). El humor negro permite a la voz lírica presentar la fealdad subjetiva y social como un espectáculo; permite al ser humano observarse a sí mismo y a los demás desde una mirada reprobatoria y decadente, ausente de expectativas respecto de la actualidad y del porvenir del sujeto poético:

[...]

mientras, la mencionada ansiedad está siempre  
al borde de transformarse en angustia  
en Angst, para los pedantes y los cultos  
en espera existencial que no es pera ni manzana  
ni sidra ni chicha ni limoná, algo aliviabile  
consumiendo Coca Cola (“todo va mejor”)  
y “la chispa de la vida” no incendiará jamás la pradera  
ni provocará holocausto alguno  
de manera que hay que cercar a la ansiedad  
o litizarla (?) con ANSIOLÍTICOS  
de los cuales no menciono marcas: ningún laboratorio  
me pagará un peso ni me hará descuentos

(Testimonio de circunstancias)

El espectáculo que muestra el humor negro, en sus distintas variantes, se dirige desde la voz de la enunciación hacia el objeto que es esa misma voz:

se ha dado repetidamente  
la posibilidad de dejar de ver todo gris  
de repente todo está bien, *just o, key*  
y como la vida no hay, olray<sup>1</sup>  
y continúa habiendo grises, por supuesto  
entre el negro y el blanco  
pero secundum Mondrian el blanco el negro y los grises intermedios  
no son colores:  
están los otros, los verdaderos  
colores, los otros todos  
y uno los ve, y ve las cosas que los sostienen  
-advierito no ser daltónico-  
y uno ve a la gente  
y a su ropa y a su piel  
sus ojos y cabellos  
y la entiende y la comprende (generalmente)  
o al menos, de alguna manera  
la *cacha*,  
rodeándola en una red cualquiera  
de parámetros y coordenadas, por último (...).

(Testimonio de circunstancias)

El humor negro en la poética de Lira, siempre desde el dolor, tiene una dimensión trágica; provoca una risa “maldita”, que da cuenta, a la vez, de la grandeza y la miseria de quien habla. Tiene un rol complejo, ya que es, a la vez, mortificador de las causas y consolador de las penas del hablante lírico. Desde esta perspectiva, el humor negro exhibe la contradicción utilizando lo grotesco como estética y como registro discursivo, destinado a exhibir la decadencia de la humanidad y su deslegitimación. Lo anterior se realiza desde una perspectiva desafiante, provocadora, hiperbólica, a veces agresiva y violenta (Baudelaire, 1988).

Como estrategias discursivas del humor negro la voz poética utiliza la ironía, la parodia y el sarcasmo para dar cuenta de una condición personal dolorosa, del contexto de producción y recepción de los poemas, de sí misma como sujeto alienado y de la culpa de existir, como una forma de autodestrucción a través del autosarcasmo.

Por otra parte, el humor, como recurso, sirve para referirse a la otredad, que puede ser el poeta frente a sí mismo o ante los demás, una otredad que es fuente de dolor, culpa y alienación. El humor negro se utiliza como un recurso para construir y deconstruir la identidad, principalmente desde las perspectivas biográfica, autorial y social. Así, es también un arma de resistencia, de



El posicionamiento discursivo de Lira desde el humor negro se analizará a partir de tres estrategias discursivas: la ironía, la parodia y el sarcasmo. Cada una de ellas en relación con intenciones poéticas y existenciales particulares; es decir, con la función discursiva que cumplen para la comunicación poética de la experiencia.

#### **4. Estrategias del humor negro para existir**

La ironía, la parodia, el sarcasmo no son simples moldes formales, estructuras convencionales; son formas de interacción, significados activos que el poeta ha desarrollado para convivir con los demás; para existir en su entorno social y literario, para no morir, para no desaparecer para sí. Asimismo, para conjurar dos experiencias que son en él muy fuertes, y que se vinculan con su impulso poético: la culpa y la tentación de la muerte. Más que un gusto fetichista por estas formas retóricas, son actos, recursos semióticos para realizar una catarsis a través de su obra poética, para lidiar con su ser poeta aquí-ahora en el mundo, para sobrevivir y constatar su propia existencia. El uso de la ironía, de la parodia, del sarcasmo y del autosarcasmo apuntan a construir significados en la relación que establece Lira con la realidad. Mediante el uso de múltiples recursos semióticos, plasma su inadecuación existencial, conjura la tarea práctica de asumir su existencia e integrarse.

El autor lucha con la sensación de irrealización que lo mantiene angustiado a través de la poesía. Esta experiencia le ofrece un cierto orden, una explicación o, al menos, una reacción relativamente asertiva a su contacto conflictivo con la realidad. La constatación autoparódica y muchas veces autosarcástica de su existencia entrelaza biografía y ficción en un esfuerzo por ofrecer una imagen más cercana a las que el medio le ha impuesto y que diseñan la estructura de su conflicto pulsional. Él rechaza a la sociedad porque la sociedad, probablemente, lo rechaza y se rechaza a sí mismo en este círculo de desagregación y angustia.

Para la interpretación de los aspectos antes mencionados se utilizarán las definiciones tradicionales de ironía, parodia y sarcasmo, pero, como ya se ha dicho, enfocándolas desde una acción, una práctica discursiva. Así, en los fragmentos de los poemas seleccionados se podrá apreciar cómo funcionan interrelacionadamente dichas estrategias.

Desde esta perspectiva, se analizará el uso de la ironía como recurso contra la despertenencia; la parodia como un mecanismo que permite a la voz poética adoptar, a la vez, un sentido de pertenencia y despertenencia; y el sarcasmo y el autosarcasmo como evidencias de la imposibilidad de pertenecer, tanto en el aspecto personal como en el interpersonal, ambos marcados por el sentimiento de alienación. Estas tres estrategias discursivas se mezclan en los poemas, dependiendo del propósito al que se destinen, constituyen distintas formas de polifonía. Para este análisis, se analizará la ironía respecto de la cultura, como instrumento de mediación y regulación; la parodia respecto de la escritura, los géneros discursivos, la intertextualidad y la metaliteratura; y el sarcasmo, especialmente el autosarcasmo, desde una perspectiva personal de la voz poética, hacia los demás y hacia sí mismo.

##### *4.1 Ironía: polifonía y despertenencia*

El uso de la ironía es una de las principales matrices de sentido de la poética de Lira. Como variante del humor negro, es una forma más de polifonía en su poética, en tanto tropo que desmantela un significado para denotar su contrario, un “dialogismo interno de la palabra” (Mizzau, 1991, pp. 190-193) que deconstruye significados más o menos estables dados por la norma, la sociedad, la institucionalidad u otros agentes. En tanto antífrasis, opera como una inversión semántica, con la finalidad de burlarse, desacreditar un significado convencional, denunciar su error, declararlo como inadmisibles; en suma, rechaza un significado al asignarle uno contrario, generalmente, a partir de un mismo significante (Mortara, 1991). Así, la ironía, como polifonía, tiene un carácter destructivo y constructivo: deslegitima y legitima en virtud de un propósito determinado. Podría decirse que “pone en jaque” al sentido; al asignarle su contrario, en un uso particular, cuestiona al lenguaje como herramienta transparente de



La intertextualidad funciona como diálogo de la voz lírica con los elementos de la cultura, pero, precisamente, para demostrar que no hay posibilidad de dicho diálogo, sino solo un sentimiento de desafiliación al negar los significados, desmantelarlos y resignificarlos de manera unilateral.

La ironía es un mecanismo de distanciamiento estético en relación con lo que se dice, un “desvío estético” que tiene una función performativa (De Man, 1999). Esta distancia, cuando actúa especularmente sobre el yo, instala a la ironía desde la reflexión.

La ironía, a la vez que dice, niega; traslada el significado mediante un procedimiento de indirección semántica que, en el caso de Lira, se utiliza como discurso de la des pertenencia, expresa la aj enidad respecto de sí mismo; pese a sentirse derrotado a priori, intenta pertenecer a un lugar en el que se posiciona como el inadap tado, el que no encaja, el que se mofa desde el sentimiento de superioridad que otorga la burla a quien la pronuncia.

Lo dicho por otro o por sí mismo es sometido a juicio y se destruye su significado convencional para instalar su contrario, generalmente, utilizando el mismo significante para desmantelar el significado asociado a él. En este sentido, Schlegel considera a la ironía como una “belleza lógica” que instala el caos a través del juego con el significante (De Man, 1999). Opera en la poética de Lira como instanciación estética de des pertenencia respecto de los significados que estructuran su experiencia, y los revierte, desmantela, en un juego que es más bien una acción de resistencia, rebeldía y hostilidad hacia lo que le es negado: un lugar, en sí mismo y en su mundo. Por eso, la ironía en él es contestataria, agresiva, despreciativa. Subvierte el mundo dado y conocido a través del discurso como una forma de existir; existir en las palabras ya que no puede existir en la realidad concreta; niega lo que le es negado; destruye para construirse. La ironía, como posicionamiento discursivo, está al servicio de una definición de identidad discursiva que, no obstante, es frágil, ambivalente, errática, contradictoria. En este sentido, la ironía permite unir en una expresión las contradicciones de la experiencia. Se mezcla con la literaturización de su biografía para existir desde el rechazo y expresa un sentido trágico de la existencia de la voz poética. Estetiza la aj enidad a través de sus versos para configurar un mundo de palabras que no tienen cabida en otro contexto como verdad. Postula la verdad de la deconstrucción de los significados, develando su falta de sentido y veracidad, mediante la ironía, construye mediante la deconstrucción, y, así, desestabiliza un sistema semiótico instalando otro en él (De Man, 1999). La ironización, como acto crítico, modifica semánticamente las formas de acuerdo con sus contextos de producción y de recepción.

## 5. Existencia paródica de la voz poética

La parodia, al igual que la ironía, es una forma de discurso indirecto que crea nuevos niveles de significado que afectan tanto a la estructura como al contenido del texto; requiere la construcción de un segundo sentido.

La parodia es de carácter intertextual. Crea un nuevo texto a partir de uno anterior que se evalúa desde una distancia crítica utilizando la ironía como estrategia para lograr dicho propósito. Es una síntesis bitextual que tiene la función de separar y contrastar textos con la finalidad de ridiculizar al que se utiliza como referente. Así, expone las convenciones del modelo y hace coexistir dos códigos en el mismo mensaje (Hutcheon, 2000). Por ejemplo, la parodia que hace Lira del *Ars poétique* de Huidobro:

Que el verso sea una ganzúa  
Para entrar a robar de noche

[...]

oh, poetas! No cantéis  
A las rosas, oh, dejadlas madurar y hacedlas  
Mermelada de mosqueta en el poema  
(*Ars poétique*)

Hutcheon (2000) define la parodia como una “transcontextualización” irónica y una inversión formal y semántica, y le asigna una función transformacional. No solo involucra una comparación textual, sino que también está determinada por el contexto.

Por ejemplo, en el poema anuncio de Angustioso caso de soltería, se utiliza el formato del género discursivo de los avisos económicos del diario El Mercurio. A través de este aviso, la voz poética realiza un ejercicio en el que, parodiando un género discursivo, se parodia también a sí mismo, a la vez que mezcla esta estrategia con la ironía y el sarcasmo.

*No las damas, amor, no gentilezas  
De caballeros canto enamorados:  
Ni las muestras, regalos, y ternezas  
De amoroso afectos y cuidados.*

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

Juan Esteban Pons Ferrer (el individuo representado en la foto de la izquierda)  
historiador y arqueólogo (anda por donde nadie lo llama, desenterrando karmas,  
chismes y pasados)  
ingeniero de futuros utopizantes (dispone de varios para compartir)  
rara especie de pájaro parlante de gayo a rayas (muy *rayado*)  
parecido a los que tenían en La Isla de la Pala, según narra San Aldous Huxley  
(ayuda -a veces, al menos- a concienciar situaciones, a darse cuenta)  
nacido el 26 de diciembre de 1949 a las 11:30 A.M.  
hastiado y hartado -y hartado- de experimentarse a sí mismo como  
huna hentidad hincompleta  
considerando  
-el cierre de la agencia matrimonial “L`Amour”  
-los sucesos que son del dominio del público -y los que no lo son-  
-el aumento de la radioactividad en la biósfera  
de los gases propalentes en la ionósfera  
de los precios y tarifas y  
-la situación en general y  
en particular la suya de él  
he decidido hacer aparecer a la luz pública el siguiente

#### POEMA ANUNCIO

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 del Hogar, Mozos y Agencias Ofrecen (hasta hace algunos años, Domésticas, Mozos y agencias)  
dos puntos, comillas

#### CON SUMA URGENCIA

para todo servicio  
se necesita  
niña de mano  
o dedo  
o de uña -de uñas limpias, de ser posible-,  
de labios de senos de nalgas de muslos de pantorrillas  
y de otro-as, niña de mano de pie o sentada

en posición supina o de cúbito dorsal,  
boca arriba o boca abajo o -preferentemente- a horcajadas

(Angustioso caso de soltería)

En el poema, cuya estructura obedece a algo que se necesita, la voz poética expresa un sentido de pertenencia (en el uso del género discursivo), pero de des-pertenencia a la vez, al explicitar su soledad y necesidad de afecto, que puede apreciarse con la litote del epígrafe, la ausencia de la foto de la voz poética en el anuncio, el uso de la letra muda que denota a un individuo que, en su discurso, existe y desaparece a la vez a través del significante, que declara estar “hastiado y harto -y harto- de experimentarse a sí mismo como “Huna hentidad hincompleta”.

Por otra parte, mediante la hibridación genérica, el hablante está jugando con géneros que el lector sabe pertenecientes a campos de desempeño social diferentes: el poema pertenece a una esfera de acción privilegiada y culturalmente prestigiosa, culta y el anuncio pertenece a una esfera de acción práctica, comercial, laboral.

La ironía, como estrategia semiótica, puede también observarse a partir del funcionamiento del sistema de modo, propuesto por la lingüística sistémico-funcional (Halliday, 1984; Halliday y Matthiessen, 2004). La ironía no sólo comporta un evento de significado en el sentido ideacional o representacional, a la manera icónica de un cuadro o figura representada a través del lenguaje, sino que sus implicancias interpersonales resultan también significativas y es en ese ámbito donde la ironía despliega su mayor potencial, ya que en los diferentes tipos de discurso, orales y escritos, incluidos los literarios, la ironía implica la toma de posturas estratégicas desde un punto de vista argumentativo (Partington, 2007).

En términos de posicionamiento, los dos roles generales que un hablante puede adoptar en la interacción son los de “dar” y “demandar” (giving and demanding). La acción de dar es una invitación a recibir y la acción de demandar es una invitación a dar (Halliday, 1982).

Lo anterior puede apreciarse desde el epígrafe que lo antecede: la estrofa del poema épico de Ercilla se sigue en el texto original de cuatro versos respecto de los cuales representa una estructura de entrada de una estructura adversativa más amplia. O sea, esos cuatro versos constituyen el término que los cuatro siguientes en el poema de Ercilla contradicen:

mas el valor, los hechos, las proezas  
de aquellos españoles esforzados  
que a la cerviz de Arauco, no domada,  
pusieron yugo por la espada  
(Ercilla, 1888, p.12)

En esta entrada, se muestra una instancia discursiva en que el hablante propone al lector una relación (oferta) de carácter implícito, ya que se trata de una oferta intertextual. Pero no se trata de una simple relación de intertextualidad, sino que se trata de una relación de contraste discursivo entre el conocido poema épico fundacional, de tono gentil y serio, y el texto lúdico e irónico que le sigue. La ironía comienza justamente en ese gesto de oferta de lectura intertextual en que se deconstruyen los valores discursivos originales; pero, además, la ironía está dada porque el valor del término contradicho en el texto original, se desvirtúa en el texto del poema, que efectivamente trata de la apelación del poeta o hablante lírico a una mujer virtual.

La primera parte del poema tiene carácter informativo (o pseudoinformativo) y en ella el hablante se refiere a sí mismo en tercera persona y es esta figura distanciada la que “publica” el anuncio que organiza el tema metadiscursivo central del poema. Desde este punto de vista, la oferta tiene una primera fase declarativa en que el oferente se describe personalmente como si hablara de otro, Juan Esteban Pons Ferrer, entidad representativa del sujeto enajenado.

El poemanuncio propiamente tal corresponde a la fase siguiente del texto y es una cómica

descripción de las “cualidades” que debe tener la persona postulante. Domina, por tanto, la modalidad descriptiva, pero interpersonalmente significa una demanda, ya que son los requerimientos del oferente. La modalidad oferta caracteriza al poema globalmente, pero también la tercera parte tiene esta modalidad, fase coherente sucesiva luego de la fase de requerimientos. La última fase del poema es informativa e interpersonalmente declarativa. Aparece submodalizada por una entrada que condiciona la información final al “hipotético – pero no imposible- caso, en el evento de que la lectura deste poemanuncio repercutiera en alguna interesada (...)” (Lira, p.30) .

La ironía se convierte en autoironía, en broma reflexiva luego de que en la fase anterior, en la fase tres, hubiera desarrollado de manera “realista”, aunque no exenta de autoternura, las cualidades o defectos del oferente.

El poema es un poema de amor posible, de amor deseado, de la posibilidad (hipotética) del amor, en clave irónica y autoirónica. El poeta demanda y ofrece, pero intuye que ese juego de negociaciones no tendrá éxito.

*Ars poétique* y *Ars poétique, deux*, utilizan el género de “declaración de principios poéticos”, estéticos, de poetas que el lector puede reconocer, con lo que se establece una relación intertextual y, por ende, polifónica, para desacralizar el canon literario y a la poesía como un medio de posicionamiento de la identidad, de la índole que sea. Destruye la estética de la poética con su poética. Que los poemas se titulen en francés es una burla al afrancesamiento en las letras chilenas, modelos foráneos a los que enfrenta utilizando un registro local y coloquial. En *Ars poétique*, parodia el poema homónimo de Vicente Huidobro, así como a Lihn, a la cultura (Dibam, Correos), etc.

La voz lírica utiliza la autoparodia como proceso de autoafirmación y autodestrucción a través de la poesía. Cuestiona constantemente su condición de poeta, y, con ello, aparece el sentimiento ambivalente de pertenencia y despertenencia. Por otra parte, la parodia también es una forma literaria de autorreflexividad para “exorcizar los propios fantasmas” (Hutcheon, 2000, pp. 34-35).

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 o o a o  
(*Ars poétique, deux*)

### 5.1 Sarcasmo, autosarcasmo y ausencia

El sarcasmo es una forma del discurso irónico llevado a su extremo con la finalidad de burlarse de manera mordaz, descalificar, ofender, maltratar, herir, destruir. Se diferencia de la ironía en que esta se orienta más bien a trasladar el significado de una palabra o expresión para asignarle un sentido contrario, también con una finalidad burlesca y cuestionadora, pero que no llega a los extremos de crueldad del sarcasmo.

El sarcasmo y el autosarcasmo se utilizan en función del padecimiento de la voz poética debido a la imposibilidad de pertenecer y de ser, y el dolor de escribir; se instala, a través de estas estrategias,

la culpa y la tentación de la muerte. Estas estrategias como un conjuro ante la angustia de desaparecer, y por eso desprecia mediante el sarcasmo y se desprecia mediante el autosarcasmo, como una pulsión tanática. Una poética de la culpa de ser y la culpa de ser de los demás. De este modo, el sarcasmo le permite expulsar la violencia y destruir representacionalmente sus objetos dolor-deseo. El autosarcasmo se utiliza para el autoflagelo, como una mueca de dolor y le devuelve el dolor de la conciencia de su culpabilidad e insignificancia. La negatividad lo confirma. Él es quien no son los otros, pero también es quien ha aprendido a pensar que es, producto lo que le han dicho los otros.

Sarcasmo y autosarcasmo están al servicio de la expresión poética del placer del padecimiento de la destrucción, del dolor, de la ausencia, la soledad, la alienación.

El dolor de la existencia, la culpa y la tentación de la muerte, expresados a través del sarcasmo, pueden apreciarse en el siguiente fragmento de Testimonio de circunstancias:

Y ya que aquí residimos  
Es porque aquí hemos sido paridos  
Sin haberlo elegido de antemano  
Según parece, oh, hermanos humanos  
Tal vez, tal vez habiéndonos merecido tal cosa  
Y, algunos, y yo diría  
La mayoría  
Sin poder elegir tampoco el lugar  
Desta esférica superficie desta redonda plana tierra  
En el cual residir vivir o sobrevivir u subvivir  
Pero sí se puede optar si uno realmente quiere  
Por hacer cualquier viaje, de polizón o pasajero  
A cualquier parte incluso al más allá  
Si se puede optar por abandonar esta residencia  
Aunque sea por un ratito  
Porque pudiese ser que los hindúes  
Tuvieran razón, y volvamos a nacer  
De nuevo  
Sobre esta tierra de mierda

Cada uno de nosotros  
Vive sobrevive o subvive a su manera  
Y, aunque no vivas como quieras  
Como quieras quisieses o quisieras  
Vives sobrevives subvives  
Aquí resides  
Por mientras pasa el tiempo que te separa de la muerte  
Suceso que también te sucederá aquí  
(aun cuando después asustes al cielo en cuerpo y alma)  
Y ese tu residir aquí  
Está lleno de circunstancias vitales  
Variadas y variables  
Increíbles y banales  
Algunas  
Meramente circunstanciales  
Y otras más relevantes  
Que atañen más a tu meollo  
Las que tañen con más fuerza  
tus campanas.

(Preámbulo: A propósito de (inspirado por) el nombre de cierta obra utilizado para referirse a un concurso nacional de poesía joven)

En estos versos, el sarcasmo de volver a nacer “sobre esta tierra de mierda”, se refiere sarcásticamente no solo a la religiosidad (oriental y occidental), sino que a una angustia de la

existencia cuyo fin ni aun la muerte asegura. El nacer como algo merecido, visto desde la culpa, en un lugar en el que se vive desde la decadencia, desde la contradicción de la redonda plana tierra, que da cuenta de un sobrevivir, del dolor de existir. Los versos dan cuenta de la delgada línea que separa a la voz poética de la vida y la muerte, posicionándose como un muerto en vida, considerando a la vida como un viaje hacia la muerte y el tiempo que las separa como una condena. La residencia se propone como constituida por circunstancias inestables que provocan que la voz poética pierda la posibilidad de posicionarse en el mundo: en él reside, vive, sobrevive o subvive; la experiencia es frágil y desestabilizadora, y el sentido de vivir se modifica semánticamente hacia el equilibrio precario de la existencia. El azar de la experiencia conduce a la voz poética a la ajenidad y a un posicionamiento discursivo fragmentario y contradictorio.

En el siguiente fragmento puede apreciarse el autosarcasmo respecto de la tentación de la muerte, del abandono de esta residencia, mediante el juego con expresiones coloquiales en las que la ironía, la parodia y el sarcasmo convergen; morirse o quedarse como basura comiendo dulces típicos del contexto de producción: tentación de la muerte y culpa de ser y existir. El autosarcasmo frente a la muerte “sin alharaca”, refiere un dilema existencial de la voz poética que dice relación con el dolor de la realidad y una angustia por que termine con una muerte que no llega pero se anuncia. Morirse en silencio, sin miedo, para lo que utiliza sarcásticamente expresiones del contexto cultural.

O sea que en resumen habría que morirse sin alharaca  
Sin pánico cundiendo ni cúnico pandiendo ni púnico candi endo  
Suave, callado el loro  
Morirse  
O quedarse en la vereda como un pedazo más grande que el promedio  
De basura  
Saboreando algo así como un candi masticable o un goyak  
Y hasta incluso un caramelo bueno, de Serrano, o fino,  
De Ambrosoli,  
Pero muriéndose  
Muriéndose sin alharaca,  
Muriéndose.

(4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de onces).

En cuanto a la condición de poeta de la voz lírica, el sarcasmo y el autosarcasmo apuntan a contrastar lo que se espera de un poeta y lo que esta voz realmente es. Se burla de las preconcepciones acerca de lo poético y se sitúa, desde el autosarcasmo, en la instanciación de una identidad desde la diferencia en una poética:

Porque lo que yo escribo, los textos como o casi como éste  
no son poemas  
a no ser que poema no se escriba sólo con /p/ de profundo  
con /p/ de pristino, de puro, de plateado pétalo  
a no ser que  
poema  
se escriba también con /p/ de puta  
de puta preñada, de puta pariendo: puta madre..!  
de puta frígida, de puta estéril (puta la huevada)  
de puta difícil de puta caliente de puta niña  
joven mujer señorita o señora puta  
-pringada, muchas veces-  
con /p/ de puñal se ha escrito más de algún poema  
pero  
¿y con /p/ de cien Palos zen en la cien  
-chúpate ese Koan, coño  
con /p/ de Patada en el Poto o en el plexo solar  
o de Palmadita en la mejilla del amigo  
o en el trasero de la chica coqueta  
o de Paletada de Sepulturero?

[...]

Pero, fundamentalmente  
 porque no soy un poeta  
     a no ser que ser un poeta  
     sea ser un payaso  
     o sea ser un espectro  
     -saludable, pero espectro fantasmal,  
     alma en pena, ánima  
 [...]

O sea ser simplemente alguien  
 con una forma larga de mirar  
 uno de esos que de pronto mueren en forma trágica  
     sin que nadie se sorprenda  
 y sin que tampoco se entere mucha gente  
 y que por ahora sobrevive  
 y sonriendo intimida  
 y con una tristeza apenas esbozada  
 ¿o alguna bondad verdadera escondida y profunda?  
 enternece un poco a algunas almas simples  
 [...]

espero solamente que me escuchen de vez en cuando  
 mientras tenga algo que decir -no ocurre siempre-  
 espero que de repente  
 le echen una ojeada  
 a algún papel impreso, mimeografiado, dactilografiado  
     fotocopiado o manuscrito  
     porque tengo  
     que  
     escribir,                   de vez en cuando.

En cualquier caso advierto  
 que no tengo un gran futuro por delante  
 que de repente  
 puedo mandarme a cambiar  
 en forma voluntaria  
 deste conjunto de fenómenos  
 en que estoy como una mosca en una telaraña  
 que quedó ahí después que a la araña  
 le pegaron un escobazo o le echaron insecticida  
 aunque los que realmente se suicidan  
     guardan sus intenciones  
     con un silencio casi religioso  
     dicen que dicen.

(Testimonio de circunstancias)

Por otra parte, el título del poema se anuncia como un testimonio, una confesión, a lo largo del cual se da cuenta del posicionamiento discursivo inestable y precario de la voz lírica, del desprecio por su contexto, por sí mismo, por los demás y, a la vez, como un intento de afirmación de una identidad mediante un género discursivo que da cuenta de un relato de circunstancias únicas, irrepetibles y cuya veracidad es valorada, necesaria, o puesta en duda y descartada. La expresión de su condición de poeta “en silencio”, que solo algunos notan, expresa un discurso poético que tampoco hace posible su existencia plena como poeta. Esto puede apreciarse también en Autocríticas, uno: “la Poesía está mal hecha”, en general, y la de él, en particular; un discurso que no cumple su propósito y que lo mantiene fuera de sí mismo, fuera de la palabra. Presenta, además, la imagen grotesca de la muerte, un cuerpo y cadáver insignificantes, “la mosca en una telaraña” da cuenta de esta condición de muerte en vida.

### Conclusiones

La poética de la ausencia en la poesía de Lira se manifiesta mediante la ironía, la parodia,

el sarcasmo y el autosarcasmo, recursos que han sido analizadas como acciones discursivas, estrategias discursivas del humor negro destinadas a conjurar el dolor y culpa de existir y la tentación de morir que se expresan a través del discurso de la voz lírica. Este conjuro se produce por el vaciamiento y resignificación de los significados, por su traslado semántico, que los niega para afirmar un sentido opuesto. El conjuro mediante el humor negro permite expresar los sentimientos de pertenencia y des-pertenencia de la voz lírica, tanto respecto de sí como de los demás y su contexto. Mediante una negación cargada de dolor y tragedia, el humor se impone discursivamente como posibilidad de existencia, cuya configuración semiótica, mediante el humor, se niega, reconstruye y destruye de manera incesante, instalando un posicionamiento lábil y una identidad discursiva desde la ajenidad. La voz poética se presenta como un lanzallamas que hace explotar fundaciones y convenciones y conjura la muerte a través de la palabra poética, que incendia todo lo dicho y lo que está por decirse:

Post data:  
A lo hecho,  
    pecho;  
a lo dicho  
    picho caluga

### Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2003) La muerte del autor. En N. Araújo & T. Delgado (selec. Y apuntes introductorios), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios coloniales)* (pp.339-345). México: Universidad de La Habana/UNAM-I.
- Baudelaire, C. (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.
- Benveniste, E. (1974). *De la subjetividad en el lenguaje. En Problemas de lingüística general, I*. México: Siglo XXI.
- Bergson, H. (2008). *La Risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Davies, B. & Harré, R. (1990). Positioning: The Discursive Production of Selves. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 20(1), 43-63.
- De Man, P. (1999). *La ideología estética*. Madrid: Ediciones Altaya, S.A.
- Díaz, M. (2010). Construcción de la identidad por medio del discurso. *Cifra*, 5, 127-132.
- Ercilla y Zúñiga, A. de (1888). *La Araucana. Poema épico*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico Editorial de Ramón Molina
- Freud, S. (1991). *El chiste y su relación con lo inconsciente. Obras Completas*, Volumen 8. Buenos Aires: Amorrortu.
- Halliday, M.A.K. (1982). *El lenguaje como semiótica social: la interpretación social del lenguaje y del significado*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Halliday, M.A.K. y Matthiessen, C. (2004). *An introduction to functional grammar*. London/ New York: Arnold.
- Hutcheon, L. (2000). *A theory of Parody. The teachings os twentieth-century art forms*. Urbana and Chicago. University of Illinois Press.
- Lipps, T. (1898). Komik und Humor, Hamburgo y Leipzig. En S. Freud (1991). *El chiste y su relación con lo inconsciente. Obras Completas*, Volumen 8. Buenos Aires: Amorrortu.

- Lira, R. (2003). *Proyecto de Obras Completas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Marchese, A. & Forradellas, J. (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Mizzau, M. (1984). *L'ironia. La contraddizione consentita*. Milán: Feltrinelli
- Mortara, B. (1991). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Olson, E. & Wardropper, B. (1978). *Teoría de la comedia*. Madrid: Ariel.
- Partington, A. (2007). Irony and reversal of evaluation. *Journal of Pragmatics*, 39, 1547-1569.
- Rojo, G. (1978). *Cláusulas y oraciones*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Sánchez-Biosca, V. (1997). Un realismo a la española: El Verdugo, entre humor negro y modernidad. *Co-textes*, 36 (III), 79-89.
- Schlegel, F. (1993). *Essays*. Nueva York: Walter Hinderer/ Continuum.
- van Langenhove, L., & Harré, R. (1999). Introducing Positioning Theory. In R. T. Harré, & L. van Langenhove (Eds.), *Positioning theory. Moral contexts of intentional action* (pp. 14-31). Oxford: Blackwell.