

# La reescritura como ejercicio de estilización paródica en *Facsimil* de Alejandro Zambra y “Curriculum vitae” de Rodrigo Lira<sup>1</sup>

## Rewriting and parody in *Facsimil* by Alejandro Zambra and “Curriculum vitae” by Rodrigo Lira

BIVIANA HERNÁNDEZ

Universidad Academia de Humanismo Cristiano.  
Correo electrónico: bhernandezo@docentes.academia.cl

En este artículo se analizan dos expresiones literarias inscritas en la tradición (neo)vanguardista del juego lúdico-deconstructivo del lenguaje, que emplean la reescritura como recurso paródico y autoparódico de apropiación textual: *Facsimil* de Alejandro Zambra (2015) y “Curriculum vitae” de Rodrigo Lira (1981, 2006), obras que tensionan el estatuto genérico y el valor de uso de los *géneros discursivos* que actúan como modelos o fuentes para la reescritura. Mientras Zambra parodia el formato de la Prueba de Aptitud Académica, articulando una crónica personal de la historia social de Chile en los últimos años; Lira se autoparodia por medio de un delirante curriculum vitae que, al tiempo que deforma el modelo discursivo del formato empleado, reactiva la discusión sobre los alcances de la *autoficción* literaria en tanto *pose* o *performance* del yo.

*Palabras clave:* poesía chilena, reescritura, parodia, géneros discursivos, autoficción.

In this article, I analyze two literary works that appeal to the avant-garde tradition of textual deconstruction. *Facsimil*, by Alejandro Zambra (2015), and “Curriculum vitae” by Rodrigo Lira (1981, 2006), deploy rewriting as a parodic exercise for textual appropriation, questioning in this way the standard use of the speech genres that serve as models for textual rewriting texts. While Zambra parodies the Prueba de Aptitud Académica format by turning it into an experiential chronicle of the Chilean social history, Lira makes a parody of himself by way of a delirious curriculum vitae that raises a discussion on the limits of self-fiction.

*Keywords:* Chilean poetry, rewriting, parody, speech genre, self-fiction.

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del Proyecto FONDECYT Iniciación N° 11170009, “Reescribir o el comienzo de la escritura: poéticas del campo cultural chileno-peruano (1943-2016)”, del cual soy investigadora responsable.

## 1. A MODO DE INTRODUCCIÓN: LA REESCRITURA COMO RECURSO LITERARIO

Desde las nociones estructuralista-narratológicas de *intertextualidad* e *hipertextualidad*, el texto literario se ha definido como un ejercicio *dialógico* entre el entramado de voces propias y ajenas, individuales y colectivas, del universo de la cultura, como un corpus vivo de absorción y transformación de otros textos (Kristeva 1981; Maurel-Indart 2014), en permanente renovación y actualización de sí mismo. Con estas categorías, la ficción moderna del sujeto creador, autónomo y original de la modernidad no solo dio paso a “una directa incautación, a la cita, a la extracción, acumulación y repetición de imágenes ya existentes” (Crimp 2005: 70), sino también a una *estética procesual* (Marchán Fiz 1994) que llevó al extremo la autoconsciencia de la propia naturaleza y funcionalidad significativa de la obra literaria en tanto dispositivo dialógico.

En este marco, las prácticas inter e hipertextuales de la reescritura han implicado una operación consciente y voluntaria de la diferencia y la discontinuidad que un texto establece con respecto a otro anterior, ya sea desde la producción como diálogo productivo o ya desde la recepción como estrategia deconstructiva, para la significación de los textos –y sus contextos– que participan del proceso reescritural. Por esta razón, la reescritura constituye un mecanismo autoconsciente de asimilación y transformación de un *texto-fuente* con fines estéticos y de crítica cultural, un mecanismo que asimila el modelo bajo un proceso (de)constructivo del cual depende en su totalidad en un juego de repeticiones modificadas, variaciones, adecuaciones y equivalencias (Sánchez 2010: 200), que van articulando el texto al modo de una *escritura-réplica*; esto es, una “(función o negación) de otro (de los otros) texto(s) [ya que] por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico el autor vive en la historia, y la sociedad se escribe en el texto” (Kristeva 1981: 35).

En Chile, este recurso ha sido ampliamente desarrollado a partir de las vanguardias históricas, principalmente en la modalidad de reescrituras de la tradición literaria. Vicente Huidobro lo practicó como reiteración y transformación rupturista desde el comienzo de su producción poética (Carrasco 2003), en el contexto de formas románticas y modernistas y, más tarde, en plena realización creacionista, en sus *Poemas Árticos*, *Altazor* y *Temblor de cielo*. En los años 20, Gabriela Mistral hizo lo propio en sus reescrituras de los cuentos clásicos infantiles de Perrault y los Hermanos Grimm, en sus “poemas versificados” de *La Cenicienta*, *La Bella Durmiente del Bosque*, *Caperucita Roja* y *Blanca Nieve en la casa de los enanos*, junto a las varias reescrituras que practicó de los mitos clásicos. Por su parte, Pablo Neruda utilizó la reescritura como una forma de apropiación de diversos modelos de escritura antiguos, provenientes de la época y la épica colonial-medieval en Europa e Hispanoamérica, en *Canción de gesta* e *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*. Mientras que Nicanor Parra empleó este recurso por la vía de la recontextualización de objetos en sus collages iniciales y, más tarde, en sus *Artefactos* y posteriores reescrituras, traducciones y discursos de diversos poetas de la tradición occidental. Enrique Lihn hizo uso de la “intertextualidad refleja” para producir, en su veta más radical, el libro-collage

*Derechos de autor.* Varios poetas del 60, asimismo, como Óscar Hahn (*Flor de enamorados*), Manuel Silva Acevedo (*Mester de bastardía*) y Gonzalo Millán (*Claroescuro, Gabinete de papel*) acudieron a la reescritura para explorar distintos referentes históricos y literarios, con los cuales discutir los problemas estético-culturales de la poesía de su tiempo, expresiones que sitúan la reescritura como un recurso inter e hipertextual autoconsciente y razonado de producción textual que, a partir de los años 50 del siglo pasado, hasta su plena realización como proyecto autónomo en la *neovanguardia* de los 80, se volvió sistemático y radical. Ejemplo de ello son las ediciones de *La nueva novela* y *La poesía chilena* de Juan Luis Martínez, el proyecto totalizante y mesiánico de Raúl Zurita —desde *Purgatorio* a *Zurita*— y la producción de cierta zona de la poesía neovanguardista de Diego Maquieira, Carlos Cociña, Thomas Harris, Juan Cameron, Bruno Vidal, Carmen Berenguer, Elvira Hernández o Soledad Fariña, por mencionar solo algunos.

A comienzos de la primera década del 2000, el interés por la reescritura ha tenido distintas manifestaciones tanto individuales como colectivas que han continuado los desarrollos de los proyectos anteriores. Las antologías *Neoconceptualismo. El secuestro del origen* (2001), *Desencanto personal: reescritura de Canto General de Pablo Neruda* (2006) y *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana* (2010), dan cuenta de este interés. Asimismo, las reescrituras de *géneros discursivos primarios* o, específicamente, de *oficios burocráticos* (Bajtín 2002), es otra modalidad que destaca dentro de este periodo, desde Nicanor Parra en los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* y de Enrique Lihn en *El paseo Ahumada* y *La aparición de la virgen*, que reescriben los modelos del texto bíblico, la lira popular y el relato publicitario, vertiente que se nutre con la producción de Carlos Cociña en *A veces cubierto por las aguas* y en gran parte de su obra poética, que emplea el formato de texto de divulgación científica; hasta Jorge Torres en sus *Poemas encontrados y otros Pretextos*, Carmen Berenguer en *Naciste pintada*, desde la apropiación de los *mass-media*, la crónica y el género epistolar, Bruno Vidal en *Arte marcial* y *Rompan filas*, desde el soporte de los bandos o partes militares, Jaime Pinos y Carlos Soto Román a partir del formato periodístico, el registro etnográfico y de investigación, como se observa también en algunos textos de Rosabetty Muñoz, Verónica Jiménez, Jaime Huenún, Christian Formoso, Leonardo Sanhueza, Óscar Barrientos y María José Ferrada, entre varios otros poetas de las promociones más recientes.

Dentro de este catálogo de obras que reescriben, mediante apropiación dialógica, otros lenguajes, formatos u objetos literarios y culturales, nos detendremos en dos textos que desafían las convenciones del *género discursivo* que reescriben, al tiempo que llevan al límite las posibilidades de la reescritura en tanto recurso inter- e hipertextual, de carácter paródico y autoparódico, en tanto se trata de textos donde la palabra ajena actúa a partir de una orientación semántico-valorativa diferente y opuesta a la orientación que subyace a dicha palabra ajena (Arán 2006). Nos referimos a Alejandro Zambra y Rodrigo Lira, en *Facsimil* y “Curriculum vitae”, respectivamente.

## 2. JUEGO VANGUARDISTA Y CRÍTICA CULTURAL

Se abordarán a continuación dos obras literarias que emplean la reescritura como recurso de apropiación dialógico, inscrito en la tradición (neo)vanguardista del juego lúdico y deconstructivo del lenguaje: *Facsimil* de Alejandro Zambra (2015) y “Curriculum vitae” de Rodrigo Lira (1981; 2006), obras cuyo género discursivo responde a una esfera de uso pragmático de la lengua escrita formal o, más específicamente, del lenguaje administrativo-burocrático de la Prueba de Selección Universitaria o PSU (ex Prueba de Aptitud Académica o PAA) y del curriculum vitae. En ambos casos, se trata de *hibridaciones* (mezcla de dos lenguajes sociales en el marco de un mismo enunciado) o de *estilizaciones paródicas* donde la palabra del autor recrea un lenguaje ajeno, reconstruyendo su lógica interna y el universo de sentido al que hace referencia, con el fin de desautorizar sus orientaciones semánticas fundamentales. El gesto paródico, en estos casos, no tiende hacia la imitación, sino más bien al “desenmascaramiento de las intenciones semánticas del lenguaje estilizado, a la mostración de su naturaleza convencional (falsa, artificiosa, escindida de la realidad)”, toda vez que la estilización paródica es posible solamente en relación a los lenguajes consagrados, “ya cristalizados, pertenecientes a las esferas de la cultura “oficial”, cuyos elementos y rasgos estilísticos están clara y rígidamente definidos y pueden, por lo tanto, ser destacados y mercados paródicamente” (Arán 106).

En tanto estilizaciones paródicas, *Facsimil* y “Curriculum vitae” son textos *mutantes* entre narrativa, autobiografía –o autoficción (Arfuch 2007)– y formatos funcionales, en los que el código literario se ve fuertemente cuestionado por las características deliberadamente no literarias de su lenguaje y recursos de expresión. Es por esto que el interés de reunir a un narrador consagrado de los 90, como Zambra y a un poeta experimental emblemático de los 80, como Lira, responde al interés de indagar en el estudio crítico de la literatura chilena contemporánea considerando los procesos de *indistinción y/o hibridación* que esta viene experimentando desde la neovanguardia, tras la aparición de obras genérica y discursivamente heterogéneas, que buscan replantear su estatuto discursivo a partir de la mezcla y superposición de varios sistemas de producción de signos, por medio de los cuales estas han logrado modificar sus formas de recepción y valor estético-cultural.

Los textos de Zambra y Lira constituyen prácticas de hibridación genérica que ponen en crisis las nociones de pertenencia, especificidad y autonomía del arte, por medio de la apropiación/estilización paródica, autoparódica y crítica, de formatos de escritura que, de acuerdo con Bajtín, podemos asociar a ciertos géneros discursivos diferenciados por su nivel o esfera de uso social. Tratándose de prácticas discursivas que elaboran formas de lo común bajo el principio de la no-pertenencia a la especificidad de un lenguaje (o discurso) en particular, pero, sobre todo, no pertenencia a una idea de la obra literaria como práctica específica (Garramuño 26). Así y aunque a primera vista destaque la condición narrativo-descriptiva de su dicción verbal, es posible conjeturar que tanto *Facsimil* como “Curriculum vitae” se autoconstruyen desde un proyecto de hibridación genérica que hace hincapié en el trabajo con la palabra y sus posibilidades de ampliación/expansión a todo

nivel, desde los materiales y recursos que la sustentan (géneros discursivos primarios) a la complejidad ideológica del mundo de lo común al cual refieren e interpelan. Desde esta perspectiva, ambas obras destacan por la condición de estilización paródica que asume el trabajo de/con la palabra desde la función enunciativa del autor en tanto re-escritor, el cual opera a través de la manipulación/transformación de un texto base, anterior, de carácter funcional, convirtiéndolo en un producto literario de naturaleza inestable, gracias a la operación de reescritura por apropiación dialógica de la palabra ajena. O, dicho de otro modo, Zambra y Lira estetizan los modelos del facsímil y el curriculum vitae, mediante asimilación/transformación paródica y autoparódica de los géneros discursivos que someten a intervención, a fin de cuestionar sus orientaciones semántico-ideológicas.

Los formatos, de carácter universal en un caso (el curriculum vitae) y local en el otro (el facsímil), resultan intervenidos desde la parodia/autoparodia que transforma, desde la *palabra parodiante*, tanto su estructura formal como su contenido semántico, referencial y pragmático, esto es, su valor de uso social en tanto textos o documentos funcionales (uno, para acceder a la educación superior; otro, para encontrar trabajo), al añadir información inexistente o no esperable en aquellos; valga decir que la reescritura, en ambos textos, asimila el modelo bajo un proceso (de)constructivo y crítico de su forma/contenido, por una parte, y de la historia social que lo enmarca y determina desde su contexto de producción, por otra. De manera tal que el facsímil y el curriculum vitae mantienen, desde su configuración como textos literarios híbridos, un diálogo productivo con los géneros discursivos que se reescriben y resignifican, para producir la diferencia y la discontinuidad con respecto a los valores de uso que estos modelan y modulan discursiva y socialmente. En el caso de Zambra, se radicaliza el ejercicio reflexivo y metaliterario, mediante una escritura que, al tiempo que recrea, también manipula y transforma el formato que reescribe, llevándolo fuera de sí hacia un registro cronístico que hace dialogar los frentes de la escritura y la vida, la política y la representación. Mientras que, en el caso de Lira, se enfatiza una mirada autoficcional, lúdico-crítica, hacia el quehacer literario y la historia de la tradición poética chilena, desde la apuesta por una poesía expansiva o de la no pertenencia, que remite a la autobiografía/autoficción como registro, pero para tensionarla desde la autoparodia del yo, en circunstancias en que la autoficción no es sino una forma de reflexión escritural que pone en suspenso lo autobiográfico, difiriéndolo o desplazándolo (Amaro 21).

En ambos autores, el yo de la enunciación (que, en el caso de Lira, coincide, desde el pacto de lectura “novelesco” de la autoficción, con el nombre de autor, narrador y personaje) actúa como un yo social o performativo para quien el lenguaje es un procedimiento que se desarrolla en un diálogo inevitable con un tiempo histórico, con una contemporaneidad (Amaro 25). En tal sentido, Zambra y Lira elaboran una forma hipertextual (no secuencial, combinatoria, interactiva) de la praxis literaria: la reescritura como sistema de significación literaria, biográfica, social e histórica, que busca recontextualizar/resignificar un modelo funcional y pragmático de escritura (un género discursivo en particular), para hacerlo actuar en forma de hipertexto en un nuevo escenario histórico-discursivo en el que cobrará significados nuevos y, tal vez, inesperados.

### 3. *FACSIMIL* DE ALEJANDRO ZAMBRA: O LA EDUCACIÓN NEOLIBERAL EN CHILE

Desde su etimología latina de ‘hacer semejante’, sabemos que un facsímil corresponde a una reproducción exacta de un documento. En letras es común hablar de ediciones facsimilares que reproducen los textos originales (primeras ediciones) de algún autor. Pero *Facsímil* de Alejandro Zambra (1975) se aleja de este uso letrado o editorial del término para incidir, más bien, en el uso social de un cierto tipo de documento formal en Chile, donde facsímil corresponde al examen de ingreso a la educación superior, actualmente PSU o Prueba de Selección Universitaria (desde 1967 hasta 2002, PAA o Prueba de Aptitud Académica).

El cambio terminológico que produjo el paso de la PAA a la PSU no ha afectado su estatuto burocrático, pues sigue siendo una prueba o examen de selección. Lo que sí ha cambiado es el desplazamiento del concepto “aptitud”, en tanto habilidad para adquirir cierto tipo de conocimientos, por “selección”, pues, mientras en el primer caso (PAA) el enfoque del instrumento recaía en el estudiante y sus aptitudes para el ingreso a la educación superior; en el segundo (PSU) el modelo apunta a un elemento externo de tipo funcional, valga decir, a la manera como el sistema institucional que rige los modos de acceso a la educación superior está determinado, en primera y última instancia, por esta prueba de selección que supone un modelo estandarizado de competencias cognitivas y, por tanto, la homogeneidad de conocimientos en los estudiantes que egresan del sistema de enseñanza después de doce años de escolarización obligatoria (ocho de enseñanza básica, cuatro de enseñanza media).

El sistema institucional que regula esta prueba de admisión (Ministerio de Educación), según ciertos indicadores y estándares de selección, implica naturalmente un proceso de discriminación negativa o, lo que es peor, de exclusión social, cuando una de las situaciones que mejor demuestra el incremento de la desigualdad social en Chile, en la distribución de ingresos por sectores sociales, es, justamente, los resultados de la PSU; resultados que confirman el hecho de que en nuestro país la educación superior no es un derecho que garantice el Estado, sino un bien de consumo del cual gozan principalmente las élites y sectores sociales con mayores ingresos. Bajo estas circunstancias, la Prueba de Selección Universitaria se encarga de seleccionar quiénes son los estudiantes que han logrado alcanzar las aptitudes que los estándares del test demanda. Por lo que en esta primera instancia de ingreso a las universidades, un amplio número de estudiantes no solo resulta excluido de la enseñanza superior, sino también frustrado en sus expectativas de futuro al ser el mismo sistema el que los descarta producto de su puntaje. En este marco, *Facsímil* de Alejandro Zambra se configura como una aguda crítica del modelo educativo neoliberal, propuesto y desarrollado en Chile por los Chicago Boys durante la dictadura militar y vigente hasta los días de hoy; tratándose de un modelo basado en el rol subsidiario del Estado, que si bien fortaleció el acceso de la ciudadanía a los centros educacionales, lo hizo en desmedro de las escuelas públicas por medio del apoyo financiero a instituciones privadas, cuyo único y mayor criterio de funcionamiento ha sido y sigue siendo las cifras que dicta el mercado.

\*\*\*

*Facsimil* adopta y adapta literalmente el modelo de ensayo de la Prueba de Aptitud Académica o PAA (1967-2002), y se basa específicamente en una de las dimensiones de esta prueba: la Prueba de Aptitud Verbal, en su modalidad vigente hasta 1994, que incluía noventa ejercicios de selección múltiple, distribuidos en cinco secciones. La primera sección, TÉRMINO EXCLUIDO (ejercicios 1 a 24), busca que el estudiante discrimine, en un campo semántico cualquiera, la palabra que no se corresponde con las posibilidades del enunciado rector y/o del conjunto. En el primer ejercicio, Zambra utiliza como paradigma, y de forma tautológica, la palabra facsímil, jugando con las posibilidades no solo de la Prueba, sino también con los significantes asociados a la materialidad de su propio libro-objeto. Qué es facsímil de Alejandro Zambra y qué es facsímil para un estudiante chileno que desea estudiar una carrera universitaria, son las preguntas que invita a resolver este ejercicio:

1. FACSÍMIL
- A) copia
- B) imitación
- C) simulacro
- D) ensayo
- E) trampa (15)

*Facsimil* es todas las anteriores: copia, imitación, simulacro, ensayo, trampa, si pensamos en la estrategia retórica de Zambra que juega a desarticular o a cuestionar la rigurosidad del modelo textual estilizado paródicamente. Si optamos por jugar, respetando los consensos y las reglas de la Prueba, tendríamos que buscar el término excluido dentro de la serie de alternativas que presenta el ejercicio. Probablemente, este sería “trampa”, pues el término se excluye del campo semántico “Facsímil”, pero se incluye, al mismo tiempo, dentro de los significantes del objeto estético que es *Facsimil*, en la medida en que este transforma el modelo funcional de la PAA para convertirlo en una obra con valor literario. La lógica lúdico-crítica de Zambra no solo funciona aquí desde la contradicción, sino también desde la parodia y la ironía al afirmar, en el juego aparente de la flexibilidad y manipulación del formato de la Prueba, que el instrumento legal de acceso a la educación superior es una trampa, uno de los engaños con que la hegemonía política del neoliberalismo pactó la transición democrática

Lo mismo podríamos deducir del ejercicio número “3. EDUCAR”, donde los términos asociados al campo semántico en cuestión son: A) enseñar, B) mostrar, C) entrenar, D) domesticar y E) programar (15). En este caso, las opciones del término excluido son más complejas porque todas ellas, salvo la primera (“enseñar”), implican un contrasentido tanto de la palabra “Educar” como de su ejercicio práctico, en circunstancias en que solo desde el modelo formativo conductista resultaría coherente sostener la premisa de que educar significa entrenar, domesticar o programar. Al respecto, es sabido que la educación obligatoria en



nuestro país se rigió durante casi todo el siglo XX por criterios de autoridad que legitimaban la violencia institucional del sistema, mediante el maltrato físico, psicológico y verbal, hacia los niños y adolescentes, quienes fueron considerados sujetos de derecho recién en 1989 tras la Convención de los Derechos del Niño, ratificada en Chile justo al inicio del retorno a la democracia, en 1990. Hasta esos años, el maltrato era considerado socialmente una medida educativa y, por tanto, correctiva y formadora. Lemas como el de “la letra con sangre entra” fueron decisivos en la cristalización de este modelo autoritario de enseñanza, donde el profesor era una autoridad superior e incuestionable, y el alumno una tabla rasa que, en caso de no dejarse domesticar o entrenar, merecía todo el rigor del castigo.

Y así como en *Facsímil* los términos excluidos dejan ver los contrasentidos del sistema o modelo de enseñanza neoliberal en Chile, en otros ejercicios del mismo ítem Zambra enmarca, poniéndolas en cuestión, las posibilidades de las aptitudes verbales requeridas por los estándares de conocimiento que impone la Prueba de Aptitud Académica (actualmente Prueba de Selección Universitaria) a los estudiantes secundarios, pero, esta vez, relevando la coyuntura política del marco histórico referencial en que se inscriben estos ejercicios. Así, por ejemplo, la alusión a la junta militar que plantea el enunciado “7. JUNTA”, se compone de varios términos que no necesariamente se vinculan en primera instancia con él: A) miedo, B) cadáveres, C) ganas, D) agua y E) monedas (16). Los términos más próximos al enunciado “Junta” son “miedo” y “cadáveres”, mientras que “ganas”, “agua” y “monedas”, si bien presentan una relación de mayor ambigüedad con aquel, son igualmente afines a la connotación política de la Junta Militar, en la medida en que la expresión “juntar agua” o “juntar monedas” puede leerse como advertencia de una situación de desabastecimiento y precariedad generalizada, que llama a tomar medidas de prevención, sobre todo ante la amenaza de desastres naturales o sociales, como sería el de una dictadura. “Juntar ganas”, en este mismo sentido, sugiere una expresión de la energía vital que se manifiesta desenfrenada ante situaciones de extremo peligro o producto de circunstancias que obligan a la ciudadanía a vivir bajo amenaza de muerte, es decir, cuando es la vida misma la que está en juego. De este modo, si bien los términos no establecen una relación directa o evidente entre sí, todos cobran sentido en relación con el enunciado “Junta”, por lo que el conjunto obliga a una lectura política del contexto, más que de los enunciados por sí solos. Es decir que, al margen de las asociaciones que se puedan establecer a nivel semántico entre las palabras y el significado particular de cada una de ellas –que es lo que demanda como estrategia de aprendizaje la resolución de este ejercicio– todos los significantes del enunciado “Junta”, incluyéndolo, se salen de marco para conectarse con el mundo social, con aquello que excede las posibilidades de lo meramente verbal o, incluso, funcional, si apelamos a la estructura del formato utilizado o a la naturaleza del enunciado (su género discursivo). El término excluido, en este caso, se excluye de lo puramente lingüístico-semántico para incluirse en lo histórico-social, en el mundo de lo *común* (Rancière 2009) o de la *mundaneidad* (Said 2004), cuando lo excluido aquí es mucho más que un término. La alusión referencial que establece el enunciado rector, Junta, cifra desde lo político una situación histórica que es tanto textual como social: una palabra, una nación en dictadura.



Otro ejercicio que posiciona el clima político de la dictadura militar es el enunciado número “10. APAGÓN” y sus significantes: A) sombra, B) penumbra, C) negrura, D) noche, E) tranoche (16). Los cuatro primeros términos remiten, desde su acepción lingüística, al momento del día en que una parte de la tierra deja de recibir la luz del sol, debido al fenómeno de la rotación, siendo “tranoche” –así como “ganas” en el ejercicio anterior– el término que se escapa de esta significación para romper la línea filiatoria con el enunciado principal o con los demás términos de la serie. Tranoche puede remitir aquí –en su vinculación ya no lingüística, sino política, con el conjunto semántico que establecen todos los términos de “Apagón”– a una situación de orden clandestino o secreto, donde se reúnen los disidentes o rebeldes a la Junta. Asimismo, el término final de la serie, “24. SILENCIO”, tras dos ejercicios precedentes (22 y 23), valida un solo significado, mediante la iteración del enunciado rector en cada uno de los términos excluidos del conjunto: A) silencio, B) silencio, C) silencio, D) silencio, E) silencio (19). La forma tautológica afirma la imposibilidad de un sentido puramente lingüístico del enunciado, pues la redundancia lo satura o sobrecarga de ideología, intencionando su lectura hacia una dimensión política que, inequívocamente, lleva a la “Junta” y al “Apagón” de los términos anteriores. La repetición enfatiza ahora que no hay término excluido fuera de la página, de la “trampa” que implica la agencia burocrática del sistema educativo, al promover la práctica social de este tipo de instrumentos para el ingreso a la enseñanza superior, pero tampoco hay término excluido en el marco de una situación de violencia institucional extrema, como es la de un golpe de estado. La iteración señala, entonces, el énfasis ideológico del texto: la palabra (silencio) sobrecargada de ideología como símbolo de una realidad desbordante y ominosa, donde la jerarquía del modelo y, en consecuencia, de la pura sintaxis, pierde su sentido literal y de orden práctico. Dicho de otro modo, silencio deja de ser un lexema-paradigma dentro de un campo semántico para transformarse en signo cultural, en intervención estético-política (o ético-poética) de la macroestructura de Poder y, por tanto, representación de la acción social que implica el silencio en un contexto de crisis política radical. El silencio es una forma de habla o de expresión verbal, en tanto implica, paradójicamente, ausencia y presencia, vacío y plenitud. El miedo, la censura, la represión, se dicen a través de su gesto mudo, mas plenamente expresivo.

\*\*\*

La tercera sección de la PAA Verbal es el USO DE ILATIVOS (ejercicios 37 a 54) y busca que el estudiante identifique los elementos sintácticos más apropiados para completar el sentido del enunciado en la frase. En estos diecisiete ejercicios, Zambra va complejizando las dimensiones políticas de su *Facsímil*, al entregar cada vez más pistas que remiten al contexto dictatorial. En el primer ejercicio de esta sección, se refiere a la constitución de 1980: “37. \_\_\_ las mil reformas que le han hecho, la constitución de 1980 es una mierda” (31), siendo las alternativas: A) Con, B) Debido a, C) A pesar de, D) Gracias a, E) No obstante (31). Los conectores no cambian el sentido de la expresión, cualquiera sea el elegido como correcto para completar la oración. Sea que utilicemos “con”, “debido a”, “a pesar de”,

“gracias a” o “no obstante”, la conclusión final es la misma: “la constitución de 1980 es una mierda”. La misma operación ocurre en la cuarta sección de *Facsimil*, correspondiente a ELIMINACIÓN DE ORACIONES (ejercicios 55 a 66), que busca identificar los párrafos u oraciones que no agregan información o no guardan relación con el texto central. El ejercicio 57 se plantea como una reseña histórica de otra fórmula o dispositivo de poder al uso durante la dictadura militar: el toque de queda, una práctica que, más allá de conectarse con la “Junta” y el “Apagón” de los ejercicios del Término excluido, es abordada desde su definición más general a un sentido de uso particular, colectivo e individual, que involucra tanto la experiencia de vida del narrador como de la nación en su conjunto:

- (1) El toque de queda consiste en la prohibición de circular libremente por las calles de un territorio determinado.
- (2) Suele decretarse en tiempo de guerra o revueltas de populares.
- (3) La dictadura lo impuso en Chile desde el 11 de septiembre de 1973 hasta el 2 de enero de 1987.
- (4) Una noche de verano mi padre salió a caminar sin rumbo fijo. Se le hizo tarde, tuvo que dormir en casa de una amiga.
- (5) Hicieron el amor. Ella quedó embarazada, yo nació. (39-40)

Las alternativas que propone este ejercicio de comprensión lectora van de lo general a lo particular, de lo histórico nacional a lo privado individual.<sup>2</sup> Lo primero está situado por el estricto cotejo de fechas. Lo segundo, por la ambigüedad de los sucesos ocurridos, aunque la temporalidad esté explícitamente señalada en el marco cronológico en que transcurren los hechos, es decir, por las fechas que restringen la práctica del toque de queda desde 1973 a 1987. En este ejercicio, Zambra ficciona la presencia de un yo referencial o autobiográfico que se refiere a su familia, entorno social, amigos, pares generacionales, pero, sobre todo, a su “miedo a nombrar” (76) después del golpe. El narrador se sitúa en el contexto de la sociedad neoliberal de los años 90 –la de la ciudadanía crediticia o la del sujeto normalizado por el consumo con pago diferido (Moulian 2002: 103)-sosteniendo, irónico, en las alternativas 1 y 2 del ejercicio 28 del Plan de redacción, que la deuda es la única posibilidad de acceso a la vivienda propia: “[Tu casa] 1) Es de un banco, pero prefieres pensar que es tuya. // 2) Si todo sale bien, terminarás de pagarla el año 2033” (24).

\*\*\*

Finalmente, la última sección de *Facsimil* corresponde al ítem de COMPRENSIÓN DE LECTURA (ejercicios 67 a 90), donde se presentan tres textos narrativos de carácter anecdótico y de los cuales, al final, se formulan ocho preguntas sobre su contenido. Para la

<sup>2</sup> En la alternativa 5 del ejercicio 36 del Plan de redacción, “Cicatrices”, el narrador del texto es explícito en señalar esta vinculación, que atraviesa todo *Facsimil*: “(5) Intentas ir de lo general a lo particular, aunque lo general sea el general Pinochet” (Zambra 28).

crítica, esta es la sección mejor lograda del conjunto, porque Zambra se sale de la austeridad que impone el formato correspondiente a cada sección de la Prueba de Aptitud Verbal y se explaya, desbordándola, en la articulación de diversas historias de vida que vuelven a enlazar lo autobiográfico/autoficcional con lo político, la escritura con la historia, la vida personal con el entorno sociocultural.

En el primer relato de esta sección, Zambra incide sobre el tipo de enseñanza que imparten las instituciones escolares en Chile según el modelo de libre mercado en democracia. En este, se refiere al Instituto Nacional como un colegio “tan masivo e impersonal”, donde “[n]o había que escribir, no había que opinar, no había que desarrollar nada, ninguna idea propia” (57). Para reafirmar su hipótesis, el narrador concede la palabra al profesor Segovia, quien redundando en la situación educativa del país, comentando que “[e]l Nacional está podrido, pero el mundo está podrido, dijo. Los prepararon para esto, para un mundo donde todos se cagan entre sí [...] A ustedes no los educaron: los entrenaron” (63); testimonio que dialoga con el ejercicio número 3 del Término excluido de la primera sección de la PAA, donde una de las opciones para componer el campo semántico “Educar” era justamente el de “Entrenar”. Según lo anterior, el ejercicio 71 del ítem COMPRENSION DE LECTURA propone que, del texto, se pueden inferir varias alternativas sobre la identidad de los profesores (al margen de que el estudiante deba elegir la opción correcta), pero, en este caso, todas resultan válidas:

- A) Eran mediocres y crueles, porque adherían sin reservas a un modelo educacional podrido.
- B) Eran crueles y severos: les gustaba torturar a los estudiantes llenándolos de tareas.
- C) Estaban muertos de tristeza porque les pagaban como las huevas.
- D) Eran crueles y severos, porque estaban tristes. Todos estaban tristes en ese tiempo. (66)

La última alternativa produce el fuera de marco del ejercicio, pues, mientras todas las demás opciones se refieren al relato del profesor Segovia, esta enfatiza una posibilidad que se escapa de la literalidad del escrito. “Todos estaban tristes en ese tiempo” es una opinión personal del narrador que, como reescritor paródico del facsímil, reproduce la estructura del cuaderno de ejercicios de la PAA, Verbal, pero agregando los comentarios, anotaciones, pensamientos, elucubraciones, de una voz narrativa cómplice que intenciona ideológicamente el ejercicio de comprensión de lectura.

Por otra parte, en el texto número 2 de esta misma sección, el narrador habla sobre su matrimonio para generar un debate sobre la ley de divorcio en Chile, a propósito de las opiniones que los convocados al evento manifiestan en forma de “urgencias” a resolver en el país: “[...] lo urgente es la educación. Lo de verdad urgente, dijo otro, es que enseñen mapudungún en los colegios [...] Lo urgente es la salud [...], terció otro, y en seguida otro, otros: lo urgente es luchar contra el capitalismo, lo urgente es que volvamos a ganar la

Libertad, lo urgente es cagarse al Opus Dei” (72). De donde se infiere, según la alternativa A del ejercicio 78, que a comienzos del siglo XXI “Chile era un país conservador en lo valórico y liberal en lo económico” (75). Más que una alternativa posible, lo que ofrece el ejercicio es, nuevamente, una interpretación personal sobre distintos procesos sociales que afectan al sujeto de escritura y experiencia como individuo y sociedad. Y es aquí donde la reescritura dialógica del modelo, mediante su estilización paródica, corre por cuenta propia, más allá del formato utilizado como fuente para generar la crítica (distancia, rechazo, inversión) de la PAA. Como en el ejercicio anterior, el narrador es un intérprete, un sujeto crítico (y en crisis) que se autoexplora en los reveses de su propia historia de vida, dialogando con la coyuntura generacional de posdictadura. Lo que parece afirmar Zambra en esta operación es que no hay neutralidad posible en el discurso, ni en el texto más impersonal u objetivo posible. No hay neutralidad política ni siquiera en los formatos convencionales o en los textos funcionales de uso masivo, pragmático y cotidiano, como ocurre en este caso con la Prueba de Selección Universitaria.

#### 4. “CURRICULUM VITAE” DE RODRIGO LIRA: AUTOFICCIÓN O LAS POSES DEL YO

En el marco de la contingencia histórica del periodo dictatorial, que actuó como referente coyuntural y literario para la promoción poética del 80 en Chile, la obra y figura de Rodrigo Lira (1949-1981) resultó particularmente emblemática por la radicalidad en que esta llevó a cabo el proyecto de articulación entre vida y escritura de la neovanguardia. El autor-narrador-personaje de Rodrigo Lira cuestionaba tanto la situación política de la sociedad chilena de la época, como a los autores, el canon y las instituciones –las *posiciones* y las *tomas de posición* (Bourdieu)– de la tradición poética nacional, fundando una textualidad rupturista y compleja que el mismo Lira definía por su condición experimental de juego con el lenguaje y crítica de la institución arte. Así, vinculada a la corriente neovanguardista de esos años, su *Proyecto de obras completas* (1984, 2003, 2013) reactivó las posibilidades de la parodia y la autoparodia desde la reescritura como un ejercicio programático y sistemático de apropiación textual, que en *Declaración jurada* (2006) vino a reforzar la acometida de Lira por desplazar los límites de la convención poética en una forma de producción *postautónoma* (expandida, fuera de sí, de la no pertenencia) que desestabilizaba los pruritos del género, el lenguaje y la autoría literarias.

Los seis textos recopilados en *Declaración jurada*, salvo el poema “Grecia 907, 1975”, corresponden a reescrituras de formatos o textos funcionales, como el del curriculum vitae (“Curriculum vitae”), el del aviso clasificado y las cartas al director (“Carta al director de Artes y Letras” y “Carta relativamente abierta a Raúl Zurita”), el de la crónica periodística (“San Diego Ante nosotros”), el del bando militar y el del informe policial (“Declaración jurada”). En todos estos ejercicios de reescritura por estilización paródica, el sujeto autoconstruido, desde la ficción de identidad que articula Rodrigo Lira como hablante, poeta y autor textual, juega a los diversos “roles escriturarios” (Reisz 1998) que le posibilitan

su condición de “neovanguardista lúdico” o “parodista metaliterario” (Rioseco 2013), que constantemente reescribe a otros, pero también a sí mismo. Al respecto, recordemos que en la nota a la segunda edición de *Proyecto de obras completas*, Roberto Merino destacaba las operaciones de enmascaramiento, ventriloquia, desaparición del autor, recuperación de los desechos del lenguaje y circulación de hablas y jergas, como funciones de su escritura (roles escriturarios), siendo el empleo sistemático de estas lo que daría lugar a la puesta en escena de un verbalismo lúdico que condenaría al sujeto a la autodesaparición (el suicidio verbal, según Folch). Para Jaime Blume, de hecho, fue esta fijación autoafectiva del sujeto la responsable de la dicción autorreferencial y narcisista de Lira, que lo llevaría a hablar insistentemente de sus cualidades y defectos. Dicho con Careaga, la identidad nominal entre autor, narrador (hablante) y personaje, hizo que Lira fuese Lira en sus poemas, dándole actualidad al género de la autoficción no solo como reflexión sobre el yo y sus estrategias de autoproducción, sino también como una forma narrativa, puesta en sentido o *resultado* contingente de dichas estrategias (Arfuch 65). De modo que no es tanto el contenido del relato por sí mismo como los mecanismos ficcionales de autorrepresentación del yo lo que importa en el “espacio biográfico” de la autoficción liriana. No tanto la “verdad” de lo ocurrido, sino su construcción narrativa, “los modos de nombrar(se) en el relato, el vaivén de la vivencia o el recuerdo, el punto de la mirada, lo dejado en la sombra [...] es esa cualidad autorreflexiva, ese camino de la narración, el que será, en definitiva, *significante*” (Arfuch 60).

\*\*\*

*Declaración jurada* se articula como una crónica poético-testimonial que es tanto personal como literaria de la *vida precaria* de Rodrigo Lira y su *ventrilocuismo paródico*. En los seis textos reunidos en este volumen póstumo destaca una voluntad documental de registro o archivo, que los distingue de aquellos recopilados en *Proyecto de obras completas* por su calidad de retazos o esquirlas (Lange 2006), de carácter autobiográfico e intencionalmente no lírico –salvo por el poema “Grecia 907, 1975”–, dada la utilización del lenguaje administrativo-burocrático de los géneros discursivos empleados como soporte de la (re)escritura. “Curriculum Vitae” resulta ser uno de los textos más novedosos de la serie por el trabajo de asimilación/transformación autoparódica del formato del curriculum vitae, en el cual, “la letra del texto permanece prácticamente sin cambios, mientras que se modifica el sentido” (Maurel-Indart 257), es decir, que el parodista y su palabra parodiante se apropian de un escrito, arremetiendo contra uno de sus parámetros: “el sentido que, por supuesto, solo llega a través de los demás parámetros. De esto se sigue una deconstrucción del hipotexto que desemboca en una deformación” (Maurel-Indart 273). El ejercicio de estilización paródica busca en este caso obtener el máximo de diferencia semántica por medio de una transformación mínima de la forma (Maurel-Indart 273).

Desde la parodia y la autoparodia, entonces, podemos aproximarnos al curriculum vitae de Lira como una *pose autobiográfica* –pose en tanto gesto o impostación del yo (Amaro 31) –que performa una primera persona singular, a veces emotiva, otras, distanciada e

impersonal, contraponiéndose al lenguaje esperable de este tipo de documento formal. En su peculiar “Curriculum vitae”, Rodrigo Lira advierte sobre sus defectos y limitaciones psicoafectivas, invirtiendo la funcionalidad del formato utilizado, toda vez que su curriculum actúa como una forma de presentación negativa a la cual el sentido común invitaría a rechazar. No obstante, el hablante de este texto, se revela autorreflexivo y reflexivo de la situación social en la cual se encuentra inserto. Así, por ejemplo, nos informa en el ítem D) “Periodo 1975 A 1977” de su “Curriculum vitae” que:

1975: Ingreso a la Facultad de Bellas Artes en la U. de Chile, inscribiéndome además en un curso del Dpto. de Biología.

Estos estudios se ven interrumpidos por una nueva hospitalización en la Clínica de la U. de Chile [...] Los consiguientes problemas de ambientación, alhajamiento, alimentación, soledad, etc. me hacen interrumpir los estudios que comenzara.

Con muy escasos ingresos, en un periodo nacional –y mundial– de ‘estagnación’ y restricciones en el mercado ocupacional, mi situación psicológica se deteriora bastante como para proceder a nuevas hospitalizaciones (Lira 33-4).

Junto con referir a los trastornos de bipolaridad o de esquizofrenia hebefrénica – que aparece en esta cita en la mención de “mi situación psicológica”–, el hablante también señala la situación del mercado económico y sus bajos índices de crecimiento durante los años 70, que impiden la continuidad de su tratamiento y que, al mismo tiempo, restringen sus posibilidades de acceso a un puesto de trabajo remunerado, lo cual gatilla la urgencia de formular este curriculum para así poder encontrar una vacante como redactor publicitario. Desde la conciencia reflexiva y autorreflexiva de sí, Lira va articulando su “Curriculum vitae” a la manera de un texto formal en que se desglosa la experiencia personal de un individuo que recurre al formato por una necesidad práctica e inmediata: la de encontrar un trabajo. No obstante, el documento impacta y descoloca porque, leído desde la autoficción o la pose autobiográfica, este propicia un desajuste respecto del género literario y, también, porque su reescritura (estilización auto-paródica), en cuanto a la estructura general del género discursivo autoparodiado, altera conscientemente las condiciones técnicas o formales de su enunciación. Reescrito libremente, Lira redacta un curriculum descarnado, desbordado y sumamente humorístico, pero, al mismo tiempo, mucho más auténtico que lo que exige el estilo del formato, en la medida en que detrás de él aparece, con todas sus limitaciones, la persona que escribe y existe dentro y fuera del escrito.

\*\*\*

En contra de la estructura convencional, Lira articula su curriculum vitae en seis apartados: I. Datos personales, II. Curriculum vitae, III. Publicaciones. IV. Conclusiones. V. Pretensiones de suelo y VI. Advertencias. Lo primero que llama la atención en el título de las partes en que está dividido, es la inadecuación del contenido al formato del texto elegido, valga decir, la relación paradójica que se establece entre formato y discurso, pues, tal como

advierte Rioseco, Lira altera la lógica que es esperable del formato al seleccionar y organizar la información del documento de acuerdo con criterios que escapan a él. Así, al formato tradicional del curriculum agrega otros aspectos, como las singulares “Advertencias”, donde juega con la presentación/construcción de su personaje tragicómico:

Por último: el interés del postulante por disponer de ingresos propios deriva fundamentalmente de que [...] existe la desalentadora posibilidad de que los ingresos de sus padres disminuyan sustancialmente a corto plazo. De no ser por eso el postulante continuaría preparando sus publicaciones, por una parte, y, por otra, esperando que aumenten de tomar a su cargo las extensas y descuidadas áreas verdes circunvecinas a su domicilio, lo que podría ser rentable, por mientras llega a sentirse en buenas condiciones para abordar un par de proyectos de novela, bastante ambiciosos (43).

En esta construcción autoparódica del yo, se aprecia no solo un discurso que abunda en marcas inter e intratextuales, por medio del uso irónico-acotador de la nota al pie de página, sino también el gesto de remarcar la condición experimental de la escritura como discurso de un lenguaje pragmático o funcional (o, en términos de Bajtín, como *palabra bivocal*, reescritura de una palabra/discurso social ajeno). Lira transforma un documento formal en uno de carácter estético, tal como hace Zambra en su *Facsimil*, alertando, medio en serio, medio en broma, sobre las diversas aristas de su carácter y talentos. Contra el lugar común, las “advertencias” no solo describen la personalidad de Rodrigo Lira, autor, hablante y personaje, sino que también la forma como trabaja la conciencia autoparódica de sí, en un contexto sociopolítico y cultural determinado, que incide en ella implícita o explícitamente. El hablante liriano va enumerando, por distintos periodos cronológicos, sus actividades tanto académicas como personales (sobre todo aquellas concernientes a los periodos de hospitalización, producto de sus reiteradas crisis psicológicas), en una operación de montaje que, según los procesos selectivos de la memoria, recuerda algunos hechos y, simultáneamente, decide olvidar otros. En este sentido, hay cronología pero no hay linealidad (otro factor que subvierte los requisitos formales del curriculum vitae), toda vez que el proceso de memoria, cuando es llevado a la letra, depende de la manipulación del lenguaje y el uso de los referentes que se expresan a través suyo. Por esta razón, el curriculum de Lira también escapa a la demanda de objetividad y verdad que recae sobre el uso formal de este tipo de documento administrativo-burocrático.

\*\*\*

En el primer apartado de su curriculum vitae, “A. ESTUDIOS PRIMARIOS Y SECUNDARIOS”, Lira destaca sus cualidades y méritos académicos y creativos, enumerando algunos de los premios y reconocimientos obtenidos en su etapa escolar, los cuales suele detallar en las notas al pie de página que contiene este ítem. Lo mismo hace con la descripción de sus interrumpidos estudios universitarios, en que subraya su participación



en lecturas públicas y la edición-publicación de sus textos poéticos. Del “Periodo 1987-1980”, comenta brevemente que: “Ingreso al programa ‘Bachillerato en Lingüística’ en el *Campus Macul* de la Universidad de Chile. Participo en una notable cantidad de *lecturas en público de poesía* y varias publicaciones” (34). Como se lee, el postulante Rodrigo Lira va resaltando por tramos temporales sus cualidades de orden intelectual, en el ámbito y dominio de la lengua y la literatura, exagerando sus logros de la misma manera como amplifica sus limitaciones y fracasos, de acuerdo con una estrategia retórica que Jaime Blume llama “histrionismo intemperante” (Blume 1994), con la cual Lira definiría su identidad/personalidad literaria maniaco-depresiva, risible y ridícula, humorística, pero profundamente desgarrada y trágica.

La dicotomía entre sus dificultades de tipo social y sus habilidades intelectuales “destacadas”, también se observa en la mención autorreferida de su “Nivel social: ambiguo” que, con una nota al pie de página, aclara que “vive solo (6) con piso de parquet, pero carece de televisor, equipo de sonido, juguera, lavarropas y movilización propia” (30); así como en el indicador “Estado civil: Soltero, sin hijos (5)”, donde puntualiza, en la nota 5, que: “lo de soltero es un problema”. Aquí el hablante remite al “Angustioso caso de soltería” de su *Proyecto de obras completas*, donde Lira se explayaba sobre sus complejos y fracasos de orden amoroso y sexual. Recordemos que en ese texto el poeta construía un alter ego de nombre –Juan Esteban Pons Ferrer, historiador y arqueólogo de 36 años– para poner en relación lo textual con lo extratextual, al autor textual de la obra con su personaje literario: “rara especie de pájaro parlante de gayo a rayas (muy rayado) /[...]/ nacido el 26 de diciembre de 1949 a las 11:30 AM / hastiado y harto -y harto- de experimentarse a sí mismo como huna hentidad hincompleta” (*Proyecto* 20). La angustia era provocada ahí, entre otras razones, por “la situación en general y en particular la suya de él”, valga decir, por la conciencia de crisis del sujeto poético que, en medio de una situación radical de desequilibrio social y mental, se veía enfrentado a una autorrepresentación de sí –una pose, una fabulación– como “huna hentidad hincompleta”, la de ser un yo convulso y fracturado por los dilemas de la escritura y la vida, un sujeto escindido que se debatía entre la verbosidad proliferante y narcisista de su palabra y la máxima exasperación de su lenguaje literario, disyuntiva en la que se dirimen, aun hoy, las poses autobiográficas del autor, poeta y personaje de Rodrigo Lira.

\*\*\*

El ítem IV. CONCLUSIONES corresponde a lo que podría leerse como una carta de presentación/motivación al cargo que se postula (redactor en una agencia publicitaria). No obstante, el tono cómico-burlesco del escrito –en que Lira recae en autoelogios que lo definen como un sujeto dotado de amplias cualidades y aptitudes creativas, lingüísticas y literarias– subraya su narcisismo desorbitado como producto de la necesidad compulsiva del poeta por llamar la atención. En este relato, Lira insiste en que, a consecuencia de todo lo anterior, “puede legítimamente concluirse que mi nivel cultural es bastante elevado”, agregando que “lo que se suele llamar creatividad es en mí más bien excesiva, en tanto que si no se canaliza, puede lograr resultados un tanto... impredecibles” (40). De esos

resultados, probablemente, habla la experiencia del suicidio el mismo día de su cumpleaños, en diciembre de 1981.

En el ítem V. PRETENSIONES DE SUELDO, Lira vuelve a desajustar el formato de su discurso, no solo agregando información que no es requerida en este ítem, sino también enfatizando sus cualidades en el manejo de varios idiomas, como trasfondo de su trastorno de personalidad que, en otra dirección, consignan los diagnósticos de su historial psiquiátrico. Si bien este, dice Lira,

Tiene bastante que ver con mis dificultades para el contacto personal directo mi manejo del castellano, en cambio, es sobresaliente. Esto último puede ser acreditado, más que con mis antecedentes como ‘poeta’, con el hecho de que, al ingresar al programa de Bachillerato en Lingüística, en la U. de Chile, debí rendir una prueba de ingreso especial destinado a medir el grado de manejo de la lengua materna o competencia en idioma español, obteniendo el primer lugar entre varios cientos de postulantes a los diversos programas de Bachillerato (42).

Más allá del gesto o la pose tragicómica que encierran sus palabras, la fijación autoafectiva del yo constituye una estrategia de subjetivación que roza lo absurdo y lo disparatado, pero que también reafirma la voluntad del autor-hablante-personaje por exaltar y denigrar simultáneamente su figura o, como señala Blume, por sobrevalorarse al mismo tiempo que autodegradarse. Este apartado de su curriculum, “Pretensiones de sueldo”, sin mencionar siquiera cuáles son esas pretensiones, se transforma en un test de personalidad que, lejos de ser aplicado por un especialista en la materia, Lira deja caer sobre sí mismo como una sombra corrosiva en el trazo de su propia letra. Junto a las “Conclusiones”, las “Pretensiones de sueldo” destacan el carácter dramático de la vida/obra que se escribe en este delirante curriculum vitae, donde el poeta parodista, sin ningún filtro, no descarta nada, refiriéndose con detalle –y en contra del principio de economía lingüística que caracteriza el formato convencional del curriculum– a toda su experiencia de vida o a todas las dimensiones de su autobiografía, como si este fuera en realidad un diario de vida o un cuaderno de notas, donde el sujeto se autoanaliza, dirigiéndose no a un interlocutor externo al texto, sino al alter ego desdoblado de la persona que se esconde y revela en el juego lúdico-autoparódico del nombre propio y del formato que lo modela y modula en tanto personaje y autor textual. Por eso, lo más desconcertante y meritorio en esta pose del yo, es lo que escapa o desborda sus límites de (auto)construcción narrativa, esto es, aquello que al curriculum como estructura funcional no le interesa: las debilidades y fracasos de la persona, sus taras, afectos, sentimientos y emociones. En este sentido, “Curriculum vitae” de Rodrigo Lira es un texto literario, de carácter cómico-trágico, que sí es lo que dice ser o que cumple lo que promete el enunciado de su título. Y si bien este opera variaciones con respecto a la intencionalidad/funcionalidad del formato que emplea como modelo o fuente para su reescritura, no llega a ser un texto lírico, como lo son, por ejemplo, los “curriculum vitae” de Mario Benedetti o Blanca Varela, poemas que reflexionan metafóricamente sobre

los vaivenes de la vida y la muerte. No, el suyo no es un poema en la línea analógica de la expresión metafórica. Al margen del uso narrativo-informativo del texto, el poeta y sus polifacéticos yoes despliega una subjetividad autoparódica en torno a las limitaciones y fracasos de su vida sexual, psicológica y social, reescribiendo la estructura de un género discursivo burocrático, como es la del curriculum vitae, para transformarlo en un relato testimonial con valor literario, autoficcional.

\*\*\*

Finalmente, en la última sección de su curriculum vitae, VI. ADVERTENCIAS, Lira efectúa un “duro examen introspectivo” de su vida, en el que destaca la doble cara de una misma moneda: su narcisismo desorbitado y su afán autodestructivo (Blume), actitudes que redundan en la urgencia desmedida del poeta por ser tomado en cuenta, pero, más aún, admirado y reconocido por sus pares, tal como se deja leer en el desglose de estas singulares advertencias:

- 1) El postulante no dispone de una ‘personalidad agresiva’.
- 2) El postulante en general no es todo el tiempo una persona ‘dinámica’.
- 3) El postulante no tiene televisión, ni teléfono ni ‘movilización propia’.
- 4) [...] El postulante no tiene una facilidad sobresaliente para integrarse fluidamente a grupos de trabajo en equipo.
- 5) [...] El postulante tampoco mantiene un nivel digno de consideración de relaciones sociales: no es una persona ‘bien relacionada’.
- 6) El postulante, sin embargo, no es nada de tonto (43).

La retórica negativa que funciona en esta enumeración vuelve a posicionar el valor de trabajo con la palabra y de ampliación de la mirada sobre las posibilidades de la escritura a partir de la reescritura dialógica de textos funcionales o su estilización (auto)paródica. Las advertencias de Lira juegan a deconstruir su identidad personal y literaria, riéndose de sí mismo y del modelo utilizado, cuando este le permite deconstruir el género discursivo del curriculum vitae, pero también al yo de la enunciación como materia y forma del relato. De esta manera, tenemos cinco advertencias sobre sus limitaciones sociales y psicológicas; una sobre la cualidad que anula todas las anteriores: “(6) El postulante, sin embargo, no es nada de tonto” (43). Estas advertencias subrayan la condición lúdica, pero también corrosiva de la palabra/vida de Rodrigo Lira; palabra y vida que provienen de una psiquis trastornada que, paradójicamente, posibilitó la construcción del personaje literario sobre la base de una escritura polifacética y multiforme que marcó el devenir de la poesía chilena contemporánea.

Con todo lo anterior, podemos decir que en su “Curriculum vitae”, el proceso de mediación entre el texto y su afuera termina siendo erosionado por la radicalidad en que ambos frentes –poesía y vida, lenguaje y sociedad, escritura y representación– se traman en un proyecto neovanguardista radical producto de la imbricación arte/vida donde el personaje literario ha trascendido al autor real a tal punto que ya no es posible disociar o

reconocer uno de otro. Porque arte/vida en Rodrigo Lira es mucho más que una etiqueta para nombrar un proyecto neovanguardista de escritura; es la identidad (entendida como roles, poses o funciones escriturarias) de un sujeto precario que histrioniza en su condición de parodista metaliterario, un sujeto que juega con el lenguaje y las circunstancias sociales y psicológicas de su propia *vida precaria*, para articular una pose autobiográfica, donde la experiencia es resultado o puesta en sentido del valor autoconstruido del yo.

## 5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Desde la manipulación del formato administrativo y burocrático del curriculum vitae, en el texto homónimo de Lira, hasta los tecnicismos y el lenguaje especializado de la PAA/PSU en *Facsimil* de Alejandro Zambra, el texto literario deviene reescritura dialógica, paródica y autoparódica, de distintos tipos de lenguajes –o clases de enunciados, para connotar su carácter de género discursivo–, en una operación que asimila y transforma el modelo (los textos funcionales del facsimil y el curriculum vitae) con un sentido lúdico-crítico de la experiencia de vida-escritura, así como del contexto histórico-cultural desde el que se produce la reescritura como ejercicio de estilización paródica. Zambra y Lira reescriben, asimilando y transformando paródica y autoparódicamente, el facsimil y el curriculum vitae, para producir una escritura fuera de sí que polemiza con el propio sistema discursivo que la sustenta (la literatura), a partir de las implicancias éticas y políticas que se desprenden del uso social de los formatos funcionales parodiados. En otras palabras, los géneros discursivos que utilizan los autores-reescriptores son transformados en textos literarios que estetizan el formato, politizando su contenido, en una situación dialógica con el contexto en que se insertan estos géneros o tipos de enunciado, valga decir, con la historia política e ideológica de los años 80 en Chile, en el caso de Lira, y con la cultura neoliberal de posdictadura, en el caso de Zambra. Así, en un diálogo expreso entre textos, formatos y contextos, se debaten estas obras heterogéneas que utilizan la contingencia histórica y la biografía personal para deconstruir los géneros del discurso donde el yo (metaliterario) se encuentra implicado, a fin de reflexionar lúdica y críticamente sobre los vínculos, aún insospechados, que la escritura es capaz de establecer entre memoria y lenguaje, experiencia e historia.

Sobre una base paródica común, el “Curriculum vitae” de Lira elabora o performa una caricatura del yo; mientras que el *Facsimil* de Zambra juega (seriamente) a deconstruir el formato parodiado, mediante la aparición/desaparición de un yo profundamente escéptico, crítico y autocrítico. En el caso de Lira, el texto funcional asimilado y transformado en hipertexto se convierte en autoparodia, en un curriculum vitae que, antes que elaborar un itinerario formal de la experiencia vital, académica y laboral, del autor textual, desafía las convenciones del discurso empleado para postular un curriculum literario, donde el yo (autor-narrador-personaje) es acción lingüística sobre el formato parodiado (pose, gesto, fabulación), toda vez que la narración de una vida, tal como sostiene Arfuch, lejos de

representar algo ya existente, impone su forma y su sentido a la vida misma. Por su parte, el *Facsimil* de Zambra reconstruye y resignifica la PAA desde la parodia e ironía punzantes que expanden el formato parodiado (las secciones de la Prueba, en su modalidad Verbal) hacia una cartografía histórica y vivencial de la nación chilena actual que se evoca desde la memoria colectiva y personal del narrador. En esta crónica de época, el yo, aparentemente neutral o despersonalizado de la enunciación, se deja ver como huella o vestigio del marco histórico-referencial que lo enmarca y posibilita como sujeto social o performativo de la escritura, un sujeto que emplaza la contemporaneidad de la voz dialógica bajtiniana desde los usos posibles de la reescritura en tanto sistema de significación literario y cultural.

#### OBRAS CITADAS

- Amaro, Lorena. 2018. *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Arán, Pampa. 2006. *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Arfuch, Leonor. 2007. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Bajtín, Mijaíl. 2002. “El problema de los géneros discursivos”. En *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI. Pp. 248-293.
- Blume, Jaime. 1994. “Rodrigo Lira, poeta postmoderno”. *Literatura y Lingüística* 7: 145-159.
- Careaga, Roberto. 2017. *La poesía terminó conmigo. Vida de Rodrigo Lira*. Santiago: UDP.
- Carrasco, Iván. 2003. “Huidobro entre escrituras y reescrituras”. *Anales de Literatura chilena* 4: 107-12.
- Crimp, Douglas. 2005. “Sobre las ruinas del museo”. En *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal. Pp. 61-72.
- Folch, Nicolás. 2007. “Rodrigo Lira Revisitado”. *Cyber Humanitatis* 44.
- Garramuño, Florencia. 2015. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE.
- Kristeva, Julia. 1981. *Semiótica. Tomo 1. Preliminares al concepto de texto. El Semanálisis*. Madrid: Fundamentos.
- Lange, Francisca. 2006. “Fragmentos de un diario”. *Revista Grifo* 8.
- Lira, Rodrigo. 2006. *Declaración jurada*. Santiago: UDP.
- Marchán Fiz, Simón. 1994. *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1974*. Madrid: Akal.
- Maurel-Indart, Hélène. 2014. *Sobre el plagio*. Buenos Aires: FCE.
- Merino, Merino. 2013. “Una cantinela inusitada (nota a la segunda edición)”. *Proyecto de obras completas*. Santiago: UDP.
- Moulian, Tomás. 2002. *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago: LOM.
- Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: Lom.

- Reisz, Susana. 1988. "Poesía y polifonía: De la 'voz poética' a las 'voces' del discurso poético en Ova completa de Susana Thénon". *Filología* XXIII, 1: 177-194.
- Rioseco, Marcelo. 2013. *Maquinarias deconstructivas. Poesía, juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*. Santiago: Cuarto Propio.
- Said, Edward. 2004. *El mundo, el texto, el crítico*. Buenos Aires: Debate.
- Sánchez, Rosaura. 2010. "La reescritura como centro de relaciones en cinco relatos venezolanos". *Literatura: teoría, historia, crítica* 12: 183-204.
- Zambra, Alejandro. 2015. *Facsimil. Cuaderno de ejercicios*. México: Sexto Piso.

