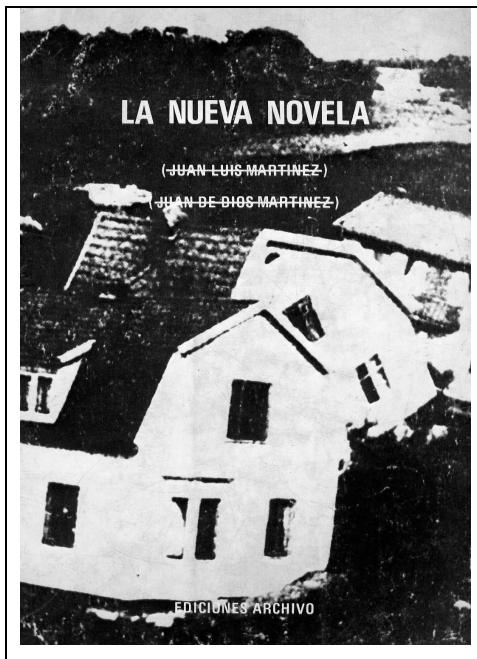


Genealogía de una monumentalización¹.

Ante la aparición de *La Nueva Novela* (1977), la tribuna crítica nacional se desconcierta. Dentro de este contexto, Ignacio Valente² afirma que resulta inadecuado llamar poesía al trabajo de Juan Luis Martínez, pues su obra declara en bancarrota a todos los géneros literarios en busca de una nueva forma de expresión que denomina "científica", ya que utiliza el lenguaje impersonal de los axiomas de la ciencia. De esta manera, para el crítico oficial de *El Mercurio*, *La Nueva Novela* anula el yo lírico convencional y sustituye la clásica expresión de sentimientos por una *fantasía científica* que problematiza ontológicamente la realidad. Así, el texto de Martínez respondería a la lógica de un experimento, en tanto exhibiría un juego entre lo fantástico y lo metafísico, soportado en un discurso irónico.



Valente establece una filiación entre "*la caprichosa grafía y la invención de palabras*" que porta *La Nueva Novela* con los experimentos precursores de Huidobro, Vallejo, Cortázar y, mucho antes, Lewis Carroll. Con respecto a este último, señala que Martínez comparte con él una "*fantasía casi demencial, su afición por el sentido del 'nonsense' como un instrumento metafísico en la búsqueda de la realidad*".

Por último, y aunque Valente respete los juegos obsesivos y lúcidos, así como la intrépida exploración del mundo de los signos, dice que "*no siempre sus malabarismos me convencen como poesía*".

Por otra parte, Filebo³ describe *La Nueva Novela* como "*un libro donde el azar juega todas las partidas y ninguna partida está regida por el azar*". Los textos se

¹ En: David Wallace: *El modernismo arruinado*. Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2006. pp. 433 – 495.

² Ignacio Valente: "La poesía experimental de Juan Luis Martínez". *El Mercurio*, Santiago, 20 de noviembre, 1977.

³ Filebo: "La Nueva Novela". En: *Las Últimas Noticias*, Santiago, 26 de noviembre, 1977, p. 71.

entre cruzan para constituir un texto “único” que “cobra el sentido de tejido inefable de la naturaleza humana”. Pese a haber autor detrás, éste se borra “anulándose o rectificándose a menudo”. Para Filebo, esta obra fue escrita por una “entidad descomunal” y es un texto que amontona residuos (“trastos viejos”) de todas las experiencias de la novela y de la poesía de cualquier época. Dichos residuos son convertidos, en *La Nueva Novela*, en “basura” que es incinerada “para extraer de sus cenizas una experiencia resplandeciente”⁴. La entidad que se tacha y se llama Juan Luis Martínez rescata una voluntad que parecía haberse extraviado: el arte de las manos. “Martínez (siempre tachado simbólicamente) es el escritor que con asombrosa morosidad va construyendo uno a uno el hilo de sus textos”. Acomete la tarea de “unir las distintas faenas del hombre en una serie que lo identifique inclusive más allá de las palabras”. Se trata, en síntesis, de escritura seriada que muestra sólo tópicos de identificación. “El aparente laberinto en que uno cae [...] es el laberinto de la especie humana”. Así, el lector pierde toda señal de ruta ante *La desaparición de una familia* que, junto con invalidar el proyecto cristiano, refiere metonímicamente el contexto político nacional. “Martínez (tachado) no intenta agotar las pruebas de Dédalo; a la inversa, su intención es escandirlas en infinitos fragmentos que permitan de nuevo su exposición foliada y seriada”.

Filebo caracteriza *La Nueva Novela* como un libro duro e implacable, y advierte al lector de los peligros subversivos que acarrea: “no apto para señoritas ni para caballeros solos [...] Perturbará a los locos de remate; marchitará valiosas azucenas y provocará variadas mudeces críticas”.

Si bien “no clausura una época”, sí inaugura un tiempo en que se derriban las fronteras entre ensayo, narración y verso, trayendo consigo el “apocalipsis de los géneros literarios” y ocultando dentro suyo el amanecer de la cultura, es decir, del ser humano. Finalmente, Filebo considera que *La Nueva Novela* es un texto de “indoblegada integridad”.

La Nueva Novela no sólo recibe comentarios laudatorios e incomodidad crítica, sino también violentas descalificaciones. Simón Stancic⁵ juzga a Juan Luis

⁴ Véase: Jean-Louis Déotte: op. cit.

⁵ Simón Stancic: “¿Originalidad en literatura?”. En: La Prensa Austral, Punta Arenas, 22-12-1977, p. 2.

Martínez de la siguiente manera: “*un joven escritor [...] es objeto de preferente atención de parte de los círculos literarios de la ciudad, ante la publicación de su primera obra, titulada “La Nueva Novela”, que nada tiene de novela y es un curioso engendro tanto en su condición formal, tipografía, diagramación y otros detalles de su factura, como en el contenido que involucra tesis, problemas matemáticos, adivinanzas, especulaciones metafísicas y también unas Tareas de Poesía en las que el autor se recrea en un ininteligible lenguaje*”. Lafourcade le dio una acogida auspiciosa, afirmando que se trata de un “*escritor valiosísimo para minorías*”. Éste incluso propone que se use *La Nueva Novela* como “*texto oficial para la Prueba de Aptitud Anti-Académica, en lugar de los tediosos cuestionarios y tests que dan hoy a los estudiantes*”. Sin embargo, Stancic piensa si no será todo una tomadura de pelo: “*en todo caso, yo creo que seremos muchos los que no mostraremos la menor inquietud por saber qué significan “los lirosos” para el joven Martínez, ni por qué éste afirma que “las oveñas patizan el bramante”.*

Enrique Valdés⁶ abisma la incomodidad que manifiesta la crítica ante la aparición de esta obra, ya que afirma que Juan Luis Martínez “es y no es” autor de “*este libro artesanal y extraordinario*”. *La Nueva Novela* es la negación de una serie de “*supuestos poéticos y literarios. ¿Novela, poesía, lírica, épica?*”. Considera que lo que define a un género respecto de otro es “*la actitud del narrador*”, más allá del tipo de recursos utilizados, y a su juicio lo que queda para *La Nueva Novela*, es la “actitud” del poeta lírico, que define como “*una visión particular y subjetiva del mundo y de las cosas, una descripción del objeto poético mediatizado por la actitud personalísima de la interioridad del hablante*”. Así, esta obra es “*definitivamente poesía lírica*”. Enrique Valdés vincula el quehacer de Juan Luis Martínez a Barthes y Blanchot, a partir de un lenguaje que pareciera ser sólo murmullo, es decir, “*otra manera de silencio*”. Lo que impresiona a Valdés es que además de su “*calidad de texto lírico*”, *La Nueva Novela* es la visión “*angustiosa, dolorosa y trágica del mundo, del lenguaje y del ser humano como ente social*”.

Con respecto al carácter enigmático de la factura y escritura de *La Nueva Novela*, Valdés afirma que: “*en este libro la hechura es la parte lúdica que existe en*

⁶ Enrique Valdés: “Juan Martínez Holger (Sombra y Lenguaje)”. En: Las Últimas Noticias, Santiago, 22 de enero 1978, p. 4.

todo arte, la entretenición –angustiosa y triunfal– que significa plasmar nuestro ocio en artesanías, y no morirnos de aburrimiento y tedio desolador. El conocer es la posibilidad que nos da esta hechura de replantearnos infinitamente los problemas que jamás habremos de resolver, aquellos que nunca, por otro lado, dejaremos de intentar resolver". Señala que las referencias culturales que Martínez incorpora intertextualmente pasan por Cortázar, Kafka, el Círculo de Praga y Saussure; a través del ingenio el poeta pretende obligar al lenguaje a decir, aunque sea quebrándolo o "ahogándolo en el agua sucia del propio misterio interior".



El juego parricida que emprende Martínez sobre el *logos* aparece testimoniado por el comentario de Jaime Quezada⁷ acerca de *La Poesía Chilena* (1978): "se trata de un libro sin texto ni lenguaje verbal, hecho para desarmar, hojear y volver a armar". La pregunta ante la enigmática presencia de un libro

de poesía sin poemas es contestada por la muerte: "*Libro dialéctico y metafísico, denunciador y acusador de realidades, sepulta definitivamente el mito: la poesía chilena, la de los llamados cuatro grandes, está hoy difunta, certificada y muerta. No hay inmortales. La eternidad no existe. El paraíso perdido se borra en el lavamanos*" (el de la portada).

⁷ Jaime Quezada: "El libro de las defunciones". En: *Ercilla*, nº 2274, Santiago, 28 febrero de 1979, pp. 45 - 46.

FICHA DE LECTURA

SERVICIO DE REGISTRO CIVIL
E IDENTIFICACION

CHILE

CERTIFICADO DE DEFUNCION

D5

No 118
119
120

RECOLETA 25

CERTIFICO: QUE EN LA CIRCUNSCRIPCION DE RECOLETA

DEL DEPARTAMENTO DE SANTIAGO CON FECHA 25

DE Enero 1957 37 SE HALLA INSCRITA

LA DEFUNCION DE

NOMBRES Y APELLIDOS DEL FALLECIDO: *Lucila Godoy Alcayaga*

NOMBRES Y APELLIDOS DEL PADRE: *Juan Jeronimo Godoy Villanueva*

NOMBRES Y APELLIDOS DE LA MADRE: *Petronila Alcayaga*

SEXO	Nº CEDULA IDENTIDAD	GABINETE
------	---------------------	----------

SOLTERO-CASADO CON-VIUDO DE

OFICINA MATRIMONIO	Nº DE INSCRIPCION	AÑO
--------------------	-------------------	-----

CONYUGE FALLECIDO CIRCUNSCRIPCION	Nº DE INSCRIPCION	AÑO
-----------------------------------	-------------------	-----

FECHA DEL FALLECIMIENTO	DIA	MES	AÑO	HORA
	10	Enero	1957	—

LUGAR: *Hospital General de Hempstead, Nueva York.*

Inscripción practicada en conformidad al Art. 110 del Reglamento Orgánico del Servicio y ordenada en Provincia N° 183 de 1957 del Director General Abogado del Registro Civil e Identificación

REGISTRO CIVIL	LOCALIDAD	DIA	MES	AÑO
FECHAS DEL FALLECIMIENTO	SANTIAGO	5	OCTUBRE	1978
RECOLETA				
DEPARTAMENTO Civil e Identificación				
CHILE				

IMPUESTO	REGISTRO CIVIL	EJECUTOR
REPUBLICA DE CHILE	REPUBLICA DE CHILE	REPUBLICA DE CHILE
REPUBLICA DE CHILE	REPUBLICA DE CHILE	REPUBLICA DE CHILE

Marta Toledo Duarso
FIRMA DEL OFICIO DE FUNCIONARIO AUTORIZADO

FICHA DE LECTURA
SERVICIO DE REGISTRO CIVIL
E IDENTIFICACION

D5.

CHILE

CERTIFICADO DE DEFUNCION

RESIDEN LA TIERRA
Cruz y Fraga

Sin foliar

de publicación:

de biblioteca:

CERTIFICO: QUE EN LA CIRCUNSCRIPCION DE

SANTIAGO

RECOLETA

24

DEL DEPARTAMENTO DE

DE Septiembre

DE 1973

622 CON FECHA

Y N°

SE HALLA INSCRITA

A DEFUNCION DE

NOMBRES Y APELLIDOS DEL FALLECIDO

Pablo Neruda

Fecha:

NOMBRES Y APELLIDOS DEL PADRE

José del Carmen Reyes

NOMBRES Y APELLIDOS DE LA MADRE

Rosa Basoalto

SEXO

Masculino

Nº CEDULA IDENTIDAD

2892429

GABINETE

Santiago

SOLTERO-CASADO CON VIUDO DE

Maria Matilde Urquiza Berda

OFICINA MATRIMONIO

El Quisco

Nº DE INSCRIPCION

14

AÑO

1966

CONYUGE FALLECIDO CIRCUNSCRIPCION

Nº DE INSCRIPCION

AÑO

FECHA DEL FALLECIMIENTO	DIA	MES	ANO	HORA
23	Septiembre	1973	10,30 P.M.	

LUGAR

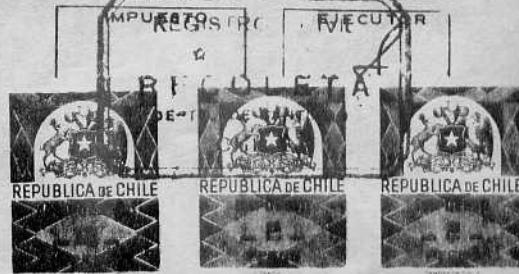
Santiago, Clínica Santa María

OBSERVACIONES

Causa: Enfermedad cancerosa. Cáncer prostático, metastasis cancerosa. Edad: 69 años.

FECHA DEL CERTIFICADO	LOCALIDAD	DIA	MES	ANO
	SANTIAGO	5	Octubre	1978

(Imp. Registro Civil e Identificación)



FIRMA SELLO DEL FUNCIONARIO AUTORIZA

Marta Toledo Duarte
Sello Registro Civil Recoleta

SERVICIO DE REGISTRO CIVIL
E IDENTIFICACION
CHILE

D5

GRAN TEMPORADA DE LECTURA

Pablo de

Encuentro

CERTIFICADO DE DEFUNCION

INDEPENDENCIA

CERTIFICO: QUE EN LA CIRCUNSCRIPCION DE

DEL DEPARTAMENTO DE SANTIAGO CON FECHA

DE Septiembre 1968 N° 1895 SE HALLA INSCRITA

LA DEFUNCION DE

Carlos Diaz Royle NOMBRES Y APELLIDOS DEL FALLECIDO

José Ignacio Diaz NOMBRES Y APELLIDOS DEL PADRE

Laura Loyola NOMBRES Y APELLIDOS DE LA MADRE

Masculino N° CEDULA IDENTIDAD GABINETE

SOLTERO CASADO CON VIUDO DE Santiago

Luisa Anakaln Sanderson

OFICINA MATRIMONIO	N° DE INSCRIPCION	AÑO
--------------------	-------------------	-----

CONYUGE FALLECIDO CIRCUNSCRIPCION	N° DE INSCRIPCION	AÑO
-----------------------------------	-------------------	-----

FECHA DEL FALLECIMIENTO	DIA	MES	AÑO	HORA
SANTIAGO	10	Septiembre	1968	10 PM

Localidad 106.

OBSERVACIONES
Causa: Herida de bala buco cerv.
Cal. - 2dad. - 74 año

FECHA DEL CERTIFICADO	LOCALIDAD	DIA	MES	AÑO
	SANTIAGO		4	Oct 1978

(Imp. Registro Civil e Identificación)



Aldo Carmona Hall
Sub Jefe del Registro Civil
INDEPENDENCIA



FICHA DE LECTURA

SISTEMA DE REGISTRO PÚBLICO

IDENTIFICACIÓN

CHILE

Últimos
Túneles (Número 1263)

CERTIFICADO DE DEFUNCIÓN

Lugar de publicación:

Biblioteca:

CERTIFICO: QUE EN LA CIRCUNSCRIPCIÓN DE

DEPARTAMENTO DE

Enero

DE 1948

Nº 3

Juan Antonio Cartagena

CON FECHA

SE HALLA INSCRITA

LUGAR DE FALLECIMIENTO

NOMBRES Y APELLIDOS DEL FALLECIDO

Pacente Garcia Huodobro Fernández

NOMBRES Y APELLIDOS DEL PADRE

Pacente Garcia Huodobro.

NOMBRES Y APELLIDOS DE LA MADRE

Maria Luisa Fernández Bascuñán

SEXO

Nº CEDULA IDENTIDAD

GABINETE

masculino 109 fo 40 Santiago

Manuela Portales Bello. -

OFICINA MATRIMONIO

Nº DE INSCRIPCION

AÑO

CONYUGE FALLECIDO / N° DE INSCRIPCION

Nº DE INSCRIPCION

AÑO

FECHA DEL FALLECIMIENTO

DIA

MES

AÑO

HORA

Santiago

1948

16¹⁵

LUGAR

Cartagena, Río Bueno. -

OBSERVACIONES

Causa: Hemorragia meningea

edad: 54 años. -

Santiago

2

Noviembre

1978

LOCALIDAD

DIA

MES

AÑO



Vicente Túneles Mayano

Jefe Subdepartamento Certificados



SERVICIO DE REGISTRO CIVIL
E IDENTIFICACION
CHILE

D5

CERTIFICADO DE DEFUNCION

VILLA ALEMANA

da de publicación: CERTIFICO: QUE EN LA CIRCUNSCRIPCION DE

en biblioteca: DEL DEPARTAMENTO DE VALPARAISO

Diciembre 1977 /82 CON FECHA 29
DE N° SE HALLA INSCRITA

LA DEFUNCION DE

NOMBRES Y APELLIDOS DEL FALLECIDO
Luis Guillermo Martínez Villablanca

NOMBRES Y APELLIDOS DEL PADRE
Juan Martínez

NOMBRES Y APELLIDOS DE LA MADRE
Tránsito Villablanca

SEXO N.º CEDULA IDENTIDAD GABINETE
masculino 109 733 VALPARAISO

SOLTERO-CASADO CON-VIUDO DE
Clisa María Isabel Holger Dabade

OFICINA MATRIMONIO N.º DE INSCRIPCION ANO
El Puerto 0246 1937

CONYUGE FALLECIDO CIRCUNSCRIPCION N.º DE INSCRIPCION ANO

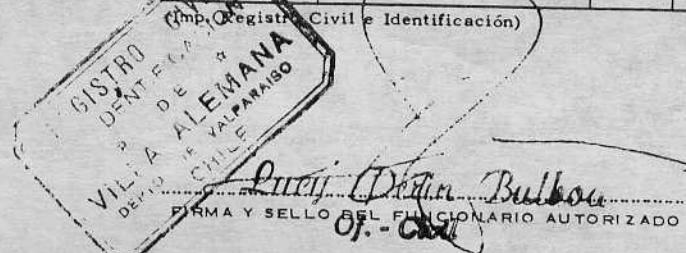
FECHA DEL DIA MES ANO
FALLECIMIENTO 26 Diciembre 1977 13 45

LUGAR
Villa Alemana.

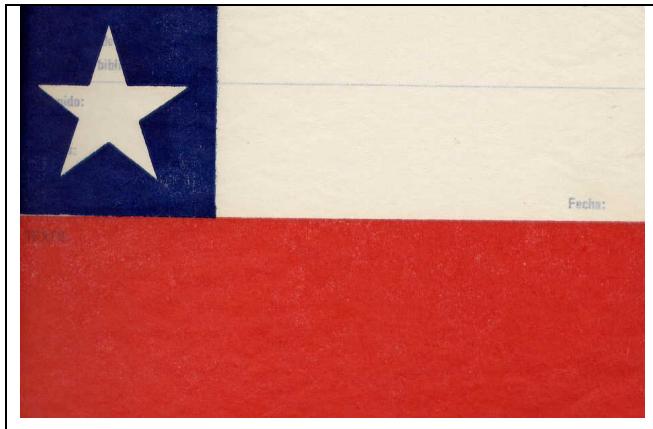
OBSERVACIONES
Causa: - Infarto del miocardio. Insuficiencia cardíaca.

FECHA DEL LOCALIDAD DIA MES ANO
CERTIFICADO VILLA ALEMANA 10 NOV 1978

(Imp. Registro Civil e Identificación)



En síntesis, la lectura de los cuatro grandes de la poesía chilena (Mistral, Neruda, De Rokha, Huidobro) acusa el vacío de la experiencia en tanto borramiento de una tradición inaugurada por el modernismo y continuada por las vanguardias. El derrocamiento escritural se registra en una serie de defunciones que trazan las huellas dentro del emblema patrio y la historia personal, al incorporar a su propio padre como presencia ausente que espectralmente (a)parece morir el mismo año de la aparición de *La Nueva Novela*.



No se trata solo de entretenimiento⁸, sino de un parricidio textual, como afirma Rosasco⁹ con respecto a *La Nueva Novela*: “pertenece a un tipo de formulación artística que, al menos en su implementación libresca, no ha encontrado todavía en Chile ecos propiciatorios”. De esta manera, el crítico busca intencionar la

poesía de Juan Luis Martínez al reconocer en ella la sustitución del lenguaje asociado a la palabra por elementos prehechos que arruinadamente se integran en la composición “[...] tratando de alcanzar una resultante que se sostenga por sí misma como una unidad eficiente, como un todo en el que la concatenación de las partes no se dañe por causa de los ensambles”, de modo que la diagramación se vuelve parte de la temática, “sujeto de contenido”.

El montaje o fotomontaje aparece como solución al agotamiento que provoca la autonomía del lenguaje: “el problema fundamental en esta clase de trabajos nace directa e inevitablemente de la autonomía del lenguaje escrito, del texto literario. Es decir, de las dificultades que éste opone a ser abalorio en un juego semicastálico”. Rosasco concluye que el destino de esta clase de arte “integrado” es indeterminado en el contexto nacional: “En países de cultura más sofisticada que la nuestra exhibe

⁸ “Creemos que debe haberse entretenido muchísimo haciendo este libro disparatado”. En el texto predomina “un sano e infantil sentido del humor”. Define a LNN como libro-objeto, y señala que “nadie sabrá nunca por qué se llama La Nueva Novela”. Carlos Ruiz-Tagle: “La novela de Martínez”. En: La Tercera, 23 de octubre de 1978, p. 15.

⁹ José Luis Rosasco: “La Nueva Novela: arte-libro por Juan Luis Martínez”. En: Andrés Bello nº 7, Santiago, noviembre 1978, p. 15.

logros continuados, sin embargo, el cuerpo orgánico de esta creatura adolece de esa esencialidad que parece serle necesaria a todo arte”.

FICHA DE LECTURA	
Título del libro:	Nº
Nombre del autor:	Página:
Editorial:	
Lugar y fecha de publicación:	
Ubicación en biblioteca:	
Contenido:	
Aspectos:	
Fichador:	Fecha:
TEXTO:	

Rosasco no advierte, sin embargo, que la necesidad escritural es concebida como padecimiento o enfermedad que traza y atrasa también sus residuos en el adolecer de una carencia: “*Autor sin libro, escritor sin escrito*”, como Blanchot pinta a Joubert. Luis Sanchez Latorre¹⁰ señala que *La Poesía Chilena* obliga al escritor “*a una prueba de*

contracción suprema: el relevo de la vieja y diplomática costumbre de la palabra por la textura cargada de presagios de la hoja en blanco”. La lectura de este texto implica un acto de “*revelación ascética*”; lo caracteriza el alarde del “*no decir*”, porque “*todo es prematuro y todo juicio es hipotético*”. Las páginas en blanco están llenas de nostalgia, no por lo que apuntan de la poesía muerta, sino “*por lo que no dicen de la poesía viva. El saquito con tierra del Valle Central refuerza el sentimiento de soledad telúrica que ha sido y será la residencia de esta entrañable y perturbadora manifestación del hombre*”.

El desconcierto que experimenta la crítica frente a la obra de Martínez no siempre implica la descalificación, sino también la proyección de éste a la opinión pública, esto es, hacia la doxa barthesiana: los textos de Juan Luis Martínez tienen un desconcierto que “*estimula al lector para saber que la poesía es un acto verdadero y real*”. Se produce el desconcierto de un lector manejado en sus propias limitaciones. La palabra es visual, nos muestra “*con autenticidad que la palabra es también una herramienta de trabajo*”¹¹.



¹⁰ Luis Sánchez Latorre: “La nostalgia de ser chileno”. En: Las últimas noticias, 6 de enero de 1979, p. 5.

¹¹ Ramón Riquelme: “Juan Luis Martínez”. En: El Heraldo, Linares, 19 de junio de 1983.

Asimismo, la imposibilidad catalogadora de la diferencia de esta poesía hace que la crítica se refugie en las dimensiones biográficas: “*Casi desconocido masivamente, habitué de charlas intelectuales y juguetonas en Valparaíso y Villa Alemana [...] Juan Luis Martínez, es, sin duda, una de las personalidades literarias y plásticas más interesantes de su generación [...] Lúdico, divertido, poético, ingenioso, este libro pone al lector en la disyuntiva de participar o aburirse*”. Desde esta perspectiva, el/la articulista le concede al texto la necesidad de un lector cómplice, al que “*sin duda, deleitará*”. De la obra de Juan Luis Martínez surgiría un nuevo lenguaje, del que emanaría una magia que es “*también reflexión, risa y profunda mirada hacia el universo*”¹². La anonimia del autor de esta nota vuelve paradojal su testimonio.

A partir de la segunda edición de *La Nueva Novela*, esto es, 1985, la recepción de la obra de Martínez empieza a incorporar tácticas de lectura referidas a elementos teóricos. Se trata, por ello, de un movimiento canonizador que intenta ubicar su obra dentro del repertorio de la literatura chilena.

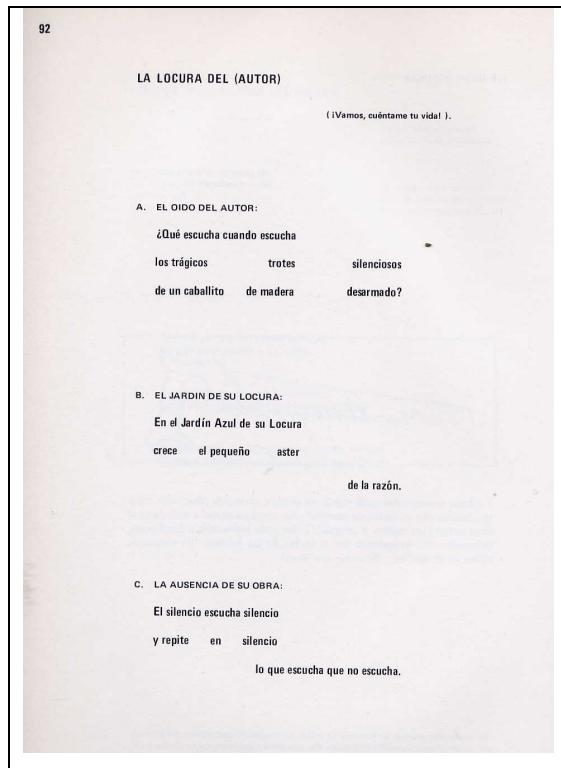
Así, Thorpe Running¹³ problematiza la condición de novela de *La Nueva Novela*, obra a la que define, de acuerdo a su conformación variada, como “ecléctica” y “caótica”. En este sentido, son tantas las aristas o puntos de entrada de la obra de Juan Luis Martínez, que Running se propone “*nada más indicar unos apuntes para futuros estudios de esta obra*”. Para tal efecto, plantea que *La Nueva Novela* se constituye a partir de cuatro temas principales: “*la situación y el papel del lector, el concepto del autor, la constitución del texto, y la función de las palabras*”.

La Nueva Novela, desde un comienzo (la tapa) y hasta el final (la contrapa), se plantea como una confrontación al lector: “*El que toma este libro en la mano tiene que ser, o hacerse, ‘lector masculino’, en el término de Robbe-Grillet. No hay lugar para ninguna pasividad*”. Para exemplificar su afirmación, se remite a la página 58 (la fotografía de una carrera de ciclistas). Como lector activo que es, Runnig procede a calcular aquello que aparece en dicha página de *La Nueva Novela* expresado como un problema matemático. Esta entrada en juego de su condición de

¹² s/a: “Una poesía diferente”. En: *Paula*. Santiago. Enero 21, 1986. p. 13.

¹³ Thorpe Running: “*La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez”. En: Alba de América. N° 6-1, vol. 4. Julio 1986. Westminster, C.A.

lector, lo lleva a afirmar "que la interpretación o la especie de lectura depende de cada lector, aunque discutido por algunos, es un lugar común entre muchos de los mejores teóricos hoy en día; pero aquí Martínez lo demuestra de una manera completamente convincente".



El problema de la autoría se relacionaría, según el crítico, con las teorías referidas al "autor implícito" por Wolfgang Iser y la Escuela de Constanza. Acudiendo nuevamente a *La Nueva Novela*, se refiere a que el nombre tachado de Juan Luis Martínez y a "los paréntesis indican la separación entre el '(autor)' -porque esta palabra siempre se encuentra entre paréntesis en este texto- y el texto ya impreso. La incertidumbre de su mismo nombre y el hecho de que las dos posibilidades estén tachadas, subrayan su existencia contingente". Igual fenómeno ocurriría en la página 92 ("La locura del (autor)"), en donde la obra desarmada se

reduce, finalmente, a la ausencia y al silencio, ambos conceptos en relación intertextual con Mallarmé.

En lo referido a la constitución del texto, señala que ésta pasa, fundamentalmente, por "los juegos con significantes", no limitados sólo a las palabras, sino que haciendo participar, en el mismo nivel de importancia, a los objetos: dibujos, fotografías, collages, mapas, etc. Desde esta perspectiva, afirma que todos estos materiales juegan con la idea del texto como "fenómeno, como realidad", a la manera de los "'ready mades' de Marcel Duchamp".

Sin embargo –es decir, pese a las referencias intertextuales a diversos autores y manifestaciones vanguardistas–, "la clave de este libro se encuentra en los homenajes a Stéphane Mallarmé dispersos a lo largo del libro, y específicamente en 'El cisne troquelado'". A partir de este texto, y, en particular, de la pregunta "¿Qué signo haces, oh cisne, con tu encorvado cuello?", Running reflexiona sobre la

constitución *sígnica* de *La Nueva Novela*: “*la obra son signos (cisnes) borrándose de la página o palabras enmudándose, dejando el silencio*”. Desde esta perspectiva, vuelve a emparentar a Juan Luis Martínez con Mallarmé; esto es, planteando a *La Nueva Novela* como “*un golpe de dados*”, que provee al lector de “*una experiencia de lo que es el mundo de la verdadera poesía, un mundo de una albura cegadora y un silencio ensordecedor*”¹⁴.

La lectura que Lihn¹⁵ hace de *La Nueva Novela* constituye, a mi juicio, la definitiva apropiación crítica de la obra de Martínez: “*Literatura elevada al cubo y a la vez esfuerzo por integrarla en una unidad mayor: la escritura según el orden de la semiología*”. Destaca en este texto los procedimientos de recorte y montaje, indicando que se instaló desde el inicio como un “*acto poético marginal*”. Si bien puede ser puesto en duda que haya roto efectivamente la mirada tradicional sobre poesía en Chile, propone “*un lenguaje cuyo trasfondo tenía la validez de una negación profunda*”.

Lihn exhibe, desde el primer momento, la imposibilidad de describir el texto a partir de sus posibles fuentes o de burlar la “*evasividad estratégica y táctica*” de *La Nueva Novela*. Prefiere la presentación indefinida de lo indefinible, aunque, consciente de que tal labor puede terminar siendo más problemática que fracasar en el intento de definición, instala su artículo como un “*simple llamado de atención sobre el libro de Juan Luis Martínez*”.

En primer lugar, Lihn asocia el título del texto con el género al que alude, y señala que esta disociación no es nueva (cita a modo de ejemplo las “*Prosas Profanas*” de Darío y la antipoesía de Parra, incluso ya existía el “*¿episodio?*” llamado la Nueva Novela, protagonizado por aquellos escritores que, según Sartre, eran autores “de la novela de una novela que no se hace”). Respecto de aquella tendencia literaria, Lihn establece dos posibilidades para esta apropiación de Juan Luis Martínez: tal como Blanchot en *El Libro que vendrá*, repetir que un libro ya no pertenece a un género sino a la literatura; o proceder a “*la negación de la*

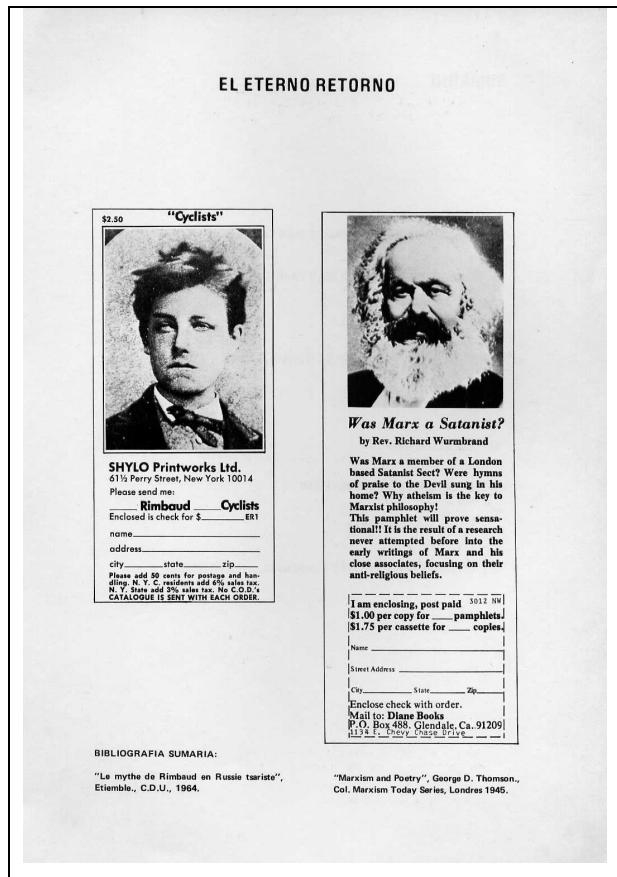
¹⁴ Véase tambien: Thorpe Running: “*El libro ‘fenomenal’ de Juan Luis Martínez*”. *El espíritu del Valle* nº 2/3, Santiago, diciembre 1987, pp. 29 - 34.

¹⁵ Enrique Lihn: “*La Nueva Novela*”. *El espíritu del Valle* nº 1, Santiago, diciembre 1986, pp.89 - 91.

negación", "citando negativamente la negatividad de la nueva novela". Este movimiento blanquea el estilo liberándolo de los procedimientos que ligan esta literatura con una tradición literaria, y suprime al personaje. El autor de *La Nueva Novela* es copista y comentarista, "*hiperliterato doblado por un bricoleur*" dedicado a restituir la imagen del libro total mediante el reciclaje de antiguos materiales. En *La Nueva Novela* "*la letra es lo único real*", y su sujeto es un yo de papel.

Situando a regañadientes a Martínez dentro de la "poesía chilena", Lihn señala que fue quien llevó más lejos la desconstrucción de la personalidad individual -"*uno de los últimos recursos del realismo*"-, tendencia que jamás producía un libro en función de los mecanismos de la escritura, sino de la lectura. Lo que en *La Nueva Novela* aparece como "inquietante" es la "*proliferación de un sujeto múltiple que se atomiza en la medida de la discontinuidad de los materiales que toma de todas partes y el vacío que así abre entre esos congelados islotes de sentido*". Este texto sonríe "*sin llevarnos a ninguna parte*"¹⁶. Si bien invita a recorrerlo, el libro no orienta al lector, como si no tuviera espesor. Lihn manifiesta que nunca sabe qué lectura ha hecho de *La Nueva Novela* y se confiesa desorientado en tanto habitante de la Torre de Babel. Los materiales que componen el texto no insinúan una unidad de base (como sí pasa con los bosques de Baudelaire en *Correspondences*), más bien están ordenados como piezas de una *heterotopía*, atentando contra el orden al que pertenecen. El orden en *La Nueva Novela*, al no tener la unicidad de un sujeto que lo rija, se impone autoritariamente, "*pero está intrínsecamente desautorizado*". Cita a Barthes respecto de la desaparición del autor como padre del texto. Los juegos del intelecto presentes en ella sitúan la razón en el absurdo. Se trata de una suerte de "*enciclopedia del no poder saber en los marcos del saber*".

¹⁶ Esta afirmación es coherente, desde la perspectiva de la enunciación, con declaraciones de Martínez según las cuales no habría que entender mucho de sus escritos, y, desde el punto de vista del enunciado, se verifica en aquellos textos como "La desaparición de una familia", por ejemplo, en los que se señalan rutas de escape que a fin de cuentas son de perdición o desaparición. Se plantea, así, la imposibilidad de señales de ruta, porque tampoco hay una.



Según Lihn, pese a que hable de imitación en su texto, la imitación es imposible, ya que esta "produce el modelo" y en el caso de *La Nueva Novela* se trataría de la "copia original". De manera provisional, señala que es el humor el que incluye lo imitado en la cosa imitada; simulacro que en el texto de Martínez busca una autoridad que no se encuentra. Respecto de la inclusión (y yuxtaposición) de emblemas como Marx y Rimbaud, se pregunta si tal actitud: "¿es la apología de los propósitos de transformar la historia y de cambiar la vida o el balance de la bancarrota de éas y todas las revoluciones?". Del mismo modo se pregunta acerca de la relación de

los íconos con el contexto textual en el que aparecen inmersos: ¿están allí ubicados para anularlos o corregirlos, o para señalar ciertos puntos de convergencia de la palabra y la realidad y/o la acción? La respuesta considera que estos aspectos se refractan mutuamente en su incompatibilidad.

Polhammer¹⁷ rescata algunas afirmaciones de la crítica sobre Juan Luis Martínez; sobre todo, su condición de precursor "de una concepción de lo poético como potencialidad de creación de un "objeto total", idea original de Mallarmé. En *La Nueva Novela* se funden "la fantasía científica, la lógica simbólica y la patafísica", en un "hálito irónico antilírico", todo lo cual abre un nuevo acceso al conocimiento de lo real –o irreal-. El crítico autoriza su opinión a través de la elección de versos por parte de Enrique Lihn, Raúl Zurita y Arturo Fontaine Talavera.

Lihn señala que la poesía de Juan Luis Martínez está hecha de una inteligencia de las cosas que proviene de la locura o "delirio lúcido" (delirio que es

¹⁷ Erick Polhammer: "Juan Luis Martínez o la nadería de la personalidad". Apsi nº 209, julio 13, 1987.

producto de un “esfuerzo razonado”). Lihn elige: *en esta casa que aún no conocemos / sigue abierta la ventana que olvidamos cerrar.*

Arturo Fontaine dice que la poesía de Juan Luis Martínez es una nave “*para atravesar poéticamente esas zonas no imaginables de la lógica y la física en que vivimos*”. Señala además que Juan Luis Martínez vuelca la imaginación en la imaginación, logrando un “vaciado” en el cual la poesía habita más allá de sí misma. *A través de su canto los pájaros / comunican una comunicación / en la que dicen que no dicen nada*".

Raúl Zurita, por su parte, afirma que Juan Luis Martínez fue el primero en entender a Chile como “un gran juego, una máscara y una nostalgia”. Para Zurita, *La Nueva Novela* marcó un quiebre y una pauta en la poesía. *Dado que va a suceder no sabe qué ni cuándo / ¿Qué providencia toma usted?*

Polhammer, en una brevíssima entrevista realizada a Juan Luis Martínez, le dice: Hay un magistral ensayo de Sartre sobre Francis Ponge, “El hombre y las cosas”. Sostiene que Ponge se propone crear “una cosa” con las palabras; cita ese inquebrantable verso sobre la mariposa: “*minúsculo velero de los aires maltratado por el viento en pétalo redundante, / vagabundea en el jardín*”. *No le canta, hace volar, pero no a la mariposa, como hubiese hecho Huidobro, sino al lenguaje mismo. Aunque con otro enfoque menos bucólico y más latamente intelectual, tu propósito poético es el mismo. En Ponge el lenguaje mismo es la mariposa volando.* Juan Luis Martínez responde que a Sartre, Jean Ricardou le criticaba usar el lenguaje como medio y no como fin en sí mismo. Afirma que no le interesa escribir bien o mal sino dar cuenta de sus intuiciones, “*siempre y cuando el significante prime sobre el significado [...] El ideal mío es escribir un libro donde yo no haya escrito nada pero que el libro sea mío*”. Polhammer le pregunta si eso es la nadería de la personalidad de Borges, y (según él, porque no hay palabras como respuesta), Martínez asiente. Frente a la pregunta acerca de la forma de entender su poesía, responde: “*Sinceramente, yo creo que hay que entender que no hay que entender mucho*”.

Finalmente, el artículo registra algunas lecturas realizadas por Martínez: Carroll -*Juego de la lógica*-, Mallarmé, Michaux, Jean Tardieu, los patafísicos y, sobre todo, la gran impresión que le causó la lectura de *Altazor*, del que dice: “me

cambió la vida; fue una revelación, una profunda maravilla", pues desde entonces comenzaría a leer mucho. Por último, el crítico compara un texto de Carroll con uno de Martínez y otro de Zurita para dar cuenta de su influencia en "*la joven poesía chilena actual*": Carroll: *Ningún pato baila vals/ Ningún oficial declina nunca/ Una invitación a bailar vals;/ Todas mis aves de corral son ánades*". La Nueva Novela exhibiría una fiesta de silogismos: "a. *La muerte es un camino azul./ b. Todos los caminos son la muerte./ c. Luego, todos los caminos son azules*". Por último, Zurita territorializaría la *desertificación* del paisaje: "i. *Los desiertos de atacama son azules./ ii. Los desiertos de atacama no son azules y ya dime lo que quieres./ iii. Los desiertos de atacama no son azules porque por allá no voló el espíritu de J. Cristo que era un perdido*".

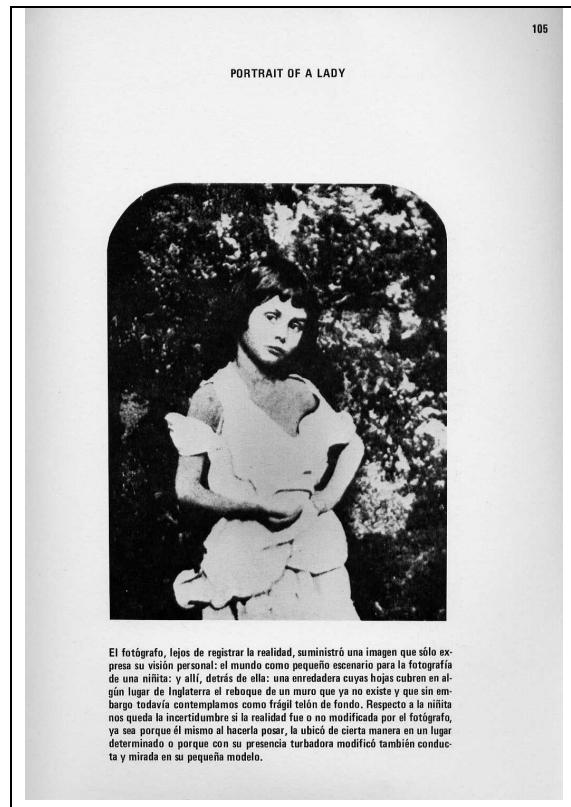
Dos epígrafes son los que organizan la lectura que Roberto Merino¹⁸ hace de *La Nueva Novela*: el primero, de Paul Valery, citado por Deleuze, "*Lo más profundo es la piel*", y, el segundo, de Gaston Bachelard, "*Todo se dibuja, incluso lo infinito*".

El primero de ellos se despliega sobre la base de un epígrafe-otro, que Merino ubicaría en *La Nueva Novela*; se trata de una cita, de una entrevista realizada a Roland Barthes, poco antes de la publicación de *La cámara lúcida*. En ella hace alusión a la relación entre la fotografía y la muerte: leer una fotografía es ponerse en contacto con lo ya no existente: "*es al menos así como vivo la fotografía: como un enigma fascinante y fúnebre*". A partir, entonces, de esta reflexión, Merino se refiere al lugar intertextual que ocupa Alice Lidell, la niña modelo de Lewis Carroll, en *La Nueva Novela*: "*el retrato de esa perdida persona natural*". La fotografía de la niña, puesta en la serie mayor de los *portraits*, supone, de acuerdo al crítico, dos subtemas: la belleza y la muerte. A esta última iría asociada la pregunta "*¿Qué es una niña?*" que, funcionando en una intertextualidad metonímica con el texto de Carroll, multiplica las preguntas "*para desestabilizar precisamente su nombre propio o el resto de los salvamentos de su identidad*". A la pregunta "*¿Qué es una niña?*" puede sumársele, una segunda pregunta -de Deleuze-: "*¿Por qué una*

¹⁸ Roberto Merino: "Juan Luis Martínez. La memoria secreta". En: *Número Quebrado*. N° 1. Septiembre-Diciembre, 1988. pp.23 - 26.

niña?". Este último cuestionamiento introduce la paradoja –“modalidad con la que se estructura la obra de Juan Luis Martínez”– a fin de desestructurar la posibilidad de la ironía socrática: “La ironía –para efectuarse– necesita que previamente se complete un tramo de la significación. La paradoja, en cambio, desactiva el proceso en un punto intermedio y opera, por así decirlo, con signos que en algún momento deben presentarse vacíos”. En este sentido, “Martínez destina su obra a un espacio que gestualmente difiere de lo real y marca los límites”: “el margen trazado es frontera pero también es brecha, conducto, punto de intersección entre el espacio privativo de las relaciones internas de la obra y lo que se intuye o se define aproximadamente como la realidad.”

El segundo epígrafe, el de Bachelard, funciona también sobre la fotografía intervenida de Alice, puesta esta vez en la sección “Notas y referencias”. La intervención pasa, aquí, por reunir, en un solo sintagma, “el levantamiento y el ocaso imposibles de una vida”. Esta reunión problematiza el concepto de infinito, en tanto la palabra –infinito– se desdibuja en su “ilimitado entorno”. En este sentido, el infinito encerrado en la caja tipográfica, la muerte, funcionaría en términos del concepto “cripta” o “la tumba de los signos”, en donde la literatura presenta a un signo cojo, muerto, en tanto los significantes no refieren ningún significado esencial. Cita Merino a Martínez: “*Esta página, este lado de la página, anverso o reverso de sí misma, nos permite la visión de un poema en su más exacta e inmediata textualidad (sin distancia ni traducción): un poema absolutamente plano, texto sin otro significado que el de su propia superficie. El dibujo de las letras, el cuerpo físico de sus palabras, el espesor de los signos desnudos que traspasando el delgado espesor de la página emergen aquí, invertidos sólo en mera escritura, destruyen*



105

PORTRAIT OF A LADY



El fotógrafo, lejos de registrar la realidad, suministró una imagen que sólo expresa su voluntad de someter al mundo como perturbación para la fotografía de una infanta; y allí, detrás de ella una mandarina cuya hoja cubre en algún lugar de la fotografía al rubor de un marco que ya no existe y que sin embargo todavía contemplamos como frágil telón de fondo. Respecto a la infanta nos queda la incertidumbre si la realidad fue o no modificada por el fotógrafo, ya sea porque él mismo al hacerla posar, la ubicó de cierta manera en un lugar determinado o porque con su presencia turbadora modificó también conducta y mirada en su pequeña modelo.

cualquier intento de interpretación respecto a una supuesta 'Profundidad de la Literatura'".

Una segunda cita de Bachelard aparece, veinte años después, "anónimamente", en *La Nueva Novela*: un comentario sobre la inversión del adentro y del afuera. Esta presencia anónima refiere, según Merino, la "*particular mecánica de la intertextualidad de Martínez*", quien transforma a sus referentes "*en una especie de autores-destinadores del libro*". Desde esta perspectiva, "la autoridad del autor se restringe al mínimo en el campo de juego textual de la obra"; vale decir, la disolución del sujeto del texto en una multiplicidad de sujetos autoriales. Este hecho hace creer al crítico que la obra de Martínez exige un lector modelo, "*paralelamente diversificado y fantasmal*".

Finalmente, Merino explica la razón del enunciado que titula su artículo, "*la memoria secreta*". Se trata del concepto de *criptomnesis*, "con el que algunos psicoanalistas designaban la reproducción inconsciente y tardía de un texto aparentemente olvidado". En este sentido, la intertextualidad en Martínez funcionaría azarosamente, al contrario de lo que sucede con el robo o plagio. Se trataría entonces, de una escritura parasitaria, que crea una suerte de "trans-escritura", un segundo espacio latente, "*un sistema de filigranas que intenta suplir – en la medida de la actualización – una red de comunicaciones vacía o cortada en la cual se lo instala*". Ahora bien, este orden parasitario que anula el concepto de autoría individual, imposibilita, al mismo tiempo, la presunción del genio en el deslizamiento fantasmal de las citas: una "*búsqueda de la pérdida del nombre propio*".

"*Lo secreto está oculto bajo la fugaz y semi transparente lámina de su superficie. Entonces: ¿deberé al final pesquisar una cita que afirme que tanto la memoria como el secreto sólo tienen revés y que es precisamente la clausura, el candado, el contrato de esa reversibilidad lo que permite que se efectúe el reconocimiento de lo recordado –lo memorable– y de lo oculto –lo secreto–? La memoria, sin embargo, secreta.*"

Según Manuel Espinoza¹⁹, "Si la poesía puede ser concebida de muchas maneras, la de Martínez se deposita en el centro de una deuda inevitable acerca de la función estética de la significación". De hecho, su poética destruiría la precaria obviedad de que el significado de una obra es relacionable con la organización de su textualidad: lo hace no sobre el supuesto de lo fragmentario, sino que reuniendo la dispersión en renovadas asociaciones del lenguaje que sobrepasan con creces las posibilidades "*naturales de la comunicación*". De esta manera, la reunión de lo disperso no se constituye sobre una suerte de englobamiento temático: "*los signos se corresponden en su negación*" (hecho que Manuel Espinoza vincula con el sistema de correspondencias baudelaireano), desplegados lúdicamente por una lógica que elude cualquier intento esencialista: las respuestas, las salidas de los laberintos, son sólo "posibles", "relativos", en su diversidad infinita. Esto supone la derogación de la relación unívoca entre significado y significante: "*Estamos frente a un trabajo organizado para desorganizar el significado, para exponer la levedad de todo juicio, aún el de una crítica que pretendiera alcanzar un sentido imaginado de la obra transformando su marginalidad consciente en integración a una funcionalidad operante por explicaciones racionales. Es por contrario [sic] la resistencia del libro a una penetración racionalizada desde el punto de vista de las significaciones integrales*", lo que exige a un lector-cómplice en condiciones de enfrentar esta "*textualidad destextualizada*", "*pues no hay en él un segundo lenguaje a descubrir en el centro de su laberinto*". Esto conduce a Espinoza a afirmar que tal textualidad funciona en el difícil plano de lo horizontal, espacio de devenir en donde los elementos se atraen y se repelen al mismo tiempo, lo que anularía la posibilidad de una lectura dialéctica; en este caso, se desplegaría la dimensión anfibiológica.

Respecto de la ideología que está tras, o acompañando esta textualidad, el crítico sostiene que no es posible encontrar una implícita, pero sí "*un creer del autor basado en el desencanto: la poesía no alienta un conjunto de significados, sólo es un proceso de lenguaje cuya autoría individual se inserta en la historia del lenguaje universal*", acercándonos al problema del anonimato.

¹⁹ Manuel Espinoza Orellana: "La acción innovadora de Juan Luis Martínez". En: *El Espíritu del Valle*. Santiago. N° 4-5. 1988. pp. 62 - 66. Véase también: Espinoza Orellana: "Juan Luis Martínez". La Época, febrero 4, 1996, pp. 1 - 2 (suplemento).

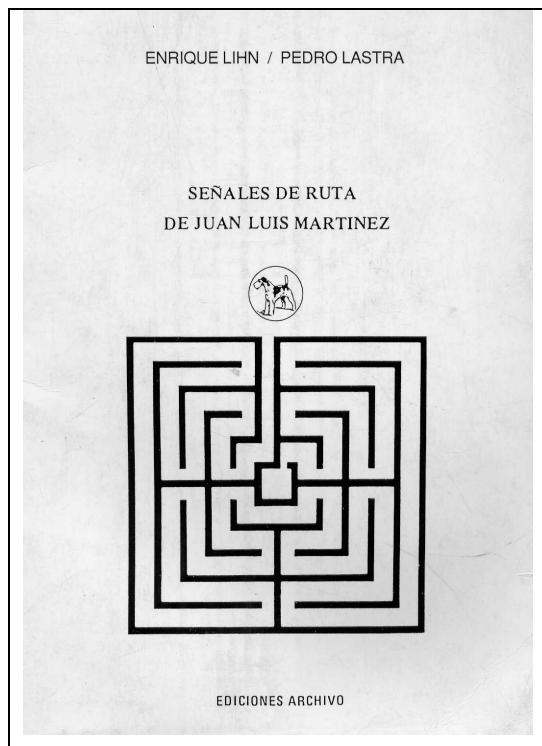
Esta desencialización del signo, de su poder atributivo, ubicaría a Martínez en una línea vanguardista que viene desde Mallarmé: el signo, salido de sus manos, sería una “*delgada lámina transparente a cuyo través se trasciende la nada, el silencio*”. Desde esta perspectiva, *La Nueva Novela* no buscaría traspasar la superficie de las cosas; muy por el contrario, su búsqueda pasa por evidenciar las complejas relaciones que constituyen la superficie: “*es la complejidad de lo exterior lo que hierve al arte y da la posibilidad a su eficacia estética*”.

“*Martínez nos muestra que el poeta puede jugar con los signos, reordenarlos, ser un ‘bricoleur’, hacedor de universos poéticos en que la realidad puede ser su propia irreabilidad. Las sombras de su trabajo hacen más nítidas las transparencias y por ellas el signo revela la incoherencia constante de sus designaciones*”.

Merino²⁰, más adelante, aborda el horizonte de expectativas extraliterario con el cual se intenta museificar *La Nueva Novela*. Por ello, surge la pregunta sobre cómo armar la lectura de un objeto inhabitual, que podría parecer caótico y sobreinformado. Señala que éste es un texto abierto, que favorece lecturas variables mediante remisiones múltiples. Cada elemento que constituye una expectativa de recepción instaura su propio lector modelo, móvil y complejo, que debe asumir una enciclopedia vasta. Remite a corpus literarios anteriores, adoptando distintas posturas frente a la tradición: continúa, transforma o deniega. Un texto como éste, que prescinde de las formas literarias reconocibles (géneros), debe generar una competencia en el lector, creando los códigos de su lectura; de ahí que remita insistentemente a la cultura. “*La Nueva Novela, en cierto modo, carece de una competencia previa del lector, se presenta como un hecho literario inusual*”.

En síntesis, la obra de Martínez construye la competencia que permite su lectura a través de la apelación a procedimientos textuales identificables en una literatura anterior; el receptor toma los antecedentes que organizan el trabajo lectoescritural.

²⁰ Roberto Merino. *Las expectativas de recepción en La Nueva Novela de Juan Luis Martínez*. En: Ricardo Yamal: *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción, Lar, 1988. Véase también: Merino: “La constelación de los gemelos”. Revista de Libros de El Mercurio, Santiago, agosto 8, 1998, pp. 4 - 5.; Merino: “La pequeña casa del autor”. En: *La Academia Imaginaria*, nº 3, oct. 1998, pp. 3 - 5.



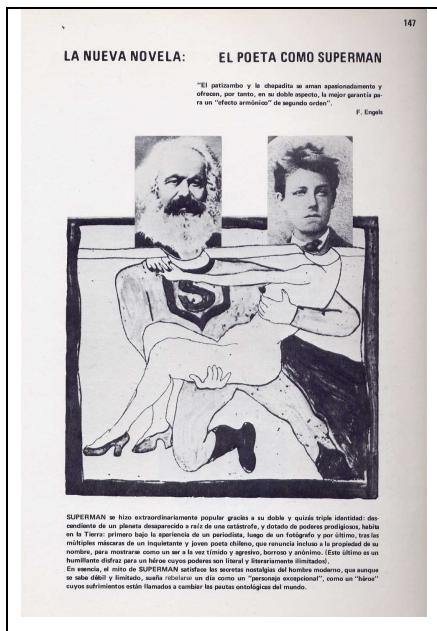
La aparición de reseñas críticas sobre *Señales de ruta de Juan Luis Martínez* (1987) durante 1988, monumentaliza la instalación de este autor dentro del canon académico. Según Zapata²¹, Lihn y Lastra, con el concurso del propio Martínez, quien publica esta obra, “*plantean que su objetivo es entregar algunas sugerencias para el acceso a la obra de Juan Luis Martínez, ya que una lectura única y definitiva de ella implicaría negar su carácter de obra abierta y anafórica*”, en donde, y retomando a Kristeva, el prefijo “ana” supone “*movimiento hacia, sobre o a través de algo, una presencia continua en la memoria o en la boca y para Homero y otros poetas*: ‘desplazarse por todo el espacio, a través y por doquier’; es decir, lo que ampliamente realiza La Nueva Novela”.

Según Zapata, *Señales de ruta...* estaría dividido en dos partes complementarias entre sí: en una, los autores se refieren a *La Nueva Novela* de forma general y específica, recurriendo, frecuentemente, a citas de la obra; en la otra, suman a los textos traídos de ella sus propios comentarios. Una tercera consistiría en registrar de manera “amplia” aquellos “*sistemas semiológicos y referencias culturales*” presentes en esta obra de Martínez. Se destaca, así, la importancia dada por Lihn y Lastra a los procedimientos más complejos utilizados por en *La Nueva Novela*, los que exigirían un “*lector virtual esencialmente lúcido e informado y de un cuerpo de lectores necesariamente restringido*”.

Zapata señala que la paginación de *Señales de ruta...* alude metonímicamente a *La Nueva Novela*, en tanto la numeración de las páginas responde a la obra de Martínez. En este sentido, ambos textos funcionarían como objetos, de los cuales el

²¹ Juan Zapata G.: “*Señales de ruta de Juan Luis Martínez*”. En: El Sur. Concepción, Abril 30, 1988. p. VII. Véase también: Zapata: “*Juan Luis Martínez: Síntesis de vida y obra fundamental*”. En: El Sur. Concepción, Agosto 11, 1991. p. VII.

del Lihn y Lastra se constituiría sobre aquello que “*le sobra y le falta al texto*”, es decir, desplegando la noción de suplemento (Derrida) o de anfibología (Barthes).



En consecuencia, *Señales de ruta...* sería no sólo una obra de los poetas-críticos Lihn/Lastra, sino que la tercera de Martínez. Según Zapata, este trabajo se inscribe dentro de las corrientes artísticas posmodernas en términos de la noción de juego especular que despliega. Esta afirmación se refuerza con el texto que cierra *La Nueva Novela*, “El Poeta como Superman”, “*donde fusiona lúdicamente las prácticas Poética y Política*”. Asimismo, el discurso asumido por Lihn, Lastra y Martínez permite resituar a este último en el canon de la poesía chilena: “el decano de los poetas jóvenes y no reconocido mentor y orientador de estos sondeos de la nueva ruptura”²²; o, para decirlo más claramente: *el mejor*.

La consagración de *Señales de ruta...* aparece reflejada en el trabajo de Vargas Saavedra²³. Según él, Lihn y Lastra “*a partir de la intuición lírica, exploran todas sus posibilidades, es decir, el repertorio de sus implicancias*”.

Vargas Saavedra revisa los tres poemas que componen el texto, en los que destaca, como hilo conductor fundamental, la depuración casi greco-latina (se remite al desenfado, y a la vez al control, de Catulo y Marcial) del lenguaje poético: “*con un lenguaje adrede parco y con una derechura de letanía que va taladrando hacia su meta, así la comunicación poética se logra con tajancia: misterio hecho sin misterio. Método claro, efecto sugerente*”.

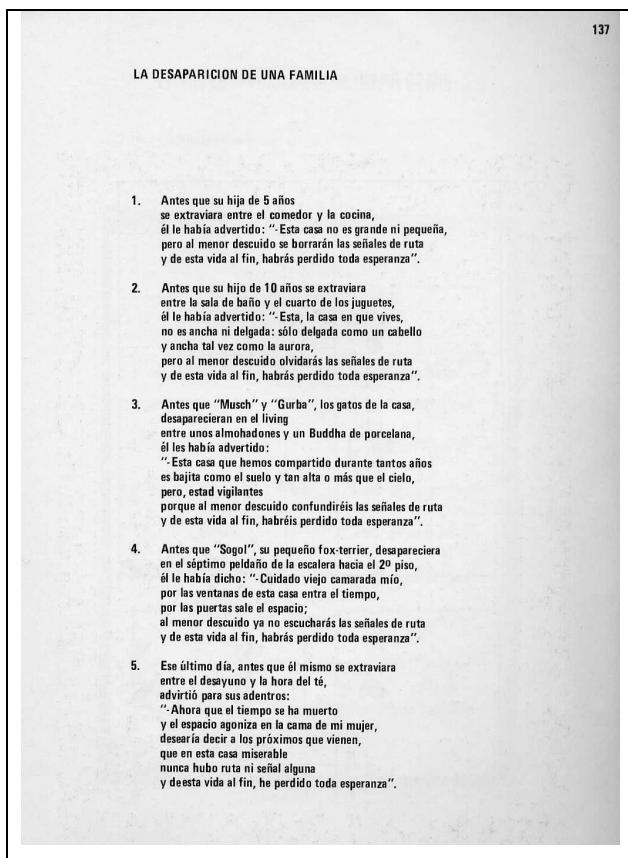
El desarrollo poético de los temas se daría en forma progresiva e interminable, variaciones al infinito que no son, sin embargo, elucubraciones vacías o retorcido y superfluo uso del lenguaje, sino meditaciones que abarcan toda la cosmogonía inventada por el poeta: “la confabulación poética del lenguaje de los pájaros”.

²² Enrique Lihn; Pedro Lastra: Señales de ruta de Juan Luis Martínez. Santiago, Archivo, 1987. p. 7.

²³ Luis Vargas Saavedra: “*El iceberg donde cantan los pájaros*”. En: El Mercurio, Santiago, Noviembre 27, 1988. p. E3.

Con un lenguaje no tan “parco” como el del poeta, Vargas Saavedra exige: “Si estos tres poemas son ‘la punta del iceberg de Martínez’, entonces que se seque el mar y luego veamos el porte de la montaña que permanece escondida”. Afirma además, que Martínez “revela madurez en sus recursos, originalidad incluso en el asediado campo de los ingeniosos juegos culturales, dentro del sofisticamiento estético, es decir, buen allegamiento a las zonas de Rilke”.

Respecto al antinarcisismo de Martínez, Vargas Saavedra señala: “Parece tan fácil recetar un cambio de aire como un cambio de pronombre y decirle al escritor que se queja de falta de originalidad que en vez de yo diga él, ella o ello. Lo arduo es dar con el remedio sin ser médico. Lo portentoso es secretar la solución con hormona propia”.



Según Armando Uribe²⁴, Martínez es el más interesante de los poetas chilenos vivos. Para él, *La Nueva Novela* “es poesía en verso. [...] Por una razón misteriosa la poesía en Chile toca todos los grandes temas con atrevimiento; mientras la prosa de ficción orilla varios de los más cotidianos, profundos y urgentes”.

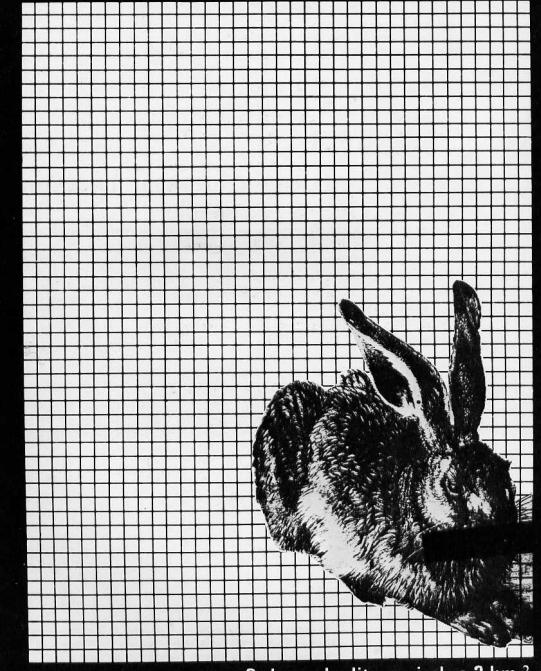
Dentro de este contexto, me interesa destacar que Uribe politiza la lectura de *La Nueva Novela* al destacar que “La desaparición de una familia” es “el más grande poema de desaparecidos de que haya memoria”. Según él, los poetas en Chile “se atreven a enfrentarse a sí mismos, a lo que les rodea y a esta realidad irrisoria que vanamente se intentaría componer como unitaria, transparente, incluida en sí misma”.

²⁴ Armando Uribe: “El poeta y el poder”. En: *Análisis*, 9-15 julio de 1990, p. 59. Véase también: Uribe: “El misterio de la puntuación”. Revista de Libros de El Mercurio, agosto 18, 1998, p. 5.

Instalada ya la monumentalización de la obra de Martínez, Eduardo Vasallo²⁵ califica de “mediocres” a los lectores que no han dado el lugar que merece a *La Nueva Novela*. Si la antipoesía pretendió romper y rebajar toda clase de delirios y cánones estéticos, este texto va más allá, pues la antipoesía a fin de cuentas siempre giró en torno a la poesía. La obra de Martínez la supera: “*la proposición definitiva de moldear otra estatua, de construirla firme y eterna como la anterior*”; importa por lo que es, no por lo que dice; tiene un carácter visual, gráfico y espacial en que todos los materiales devienen en signo. La composición es más bien analógica que lógico-discursiva, hay variadas fuentes de desorden, como los caligramas, textos medievales como el de Raban Maur en el siglo IX “De laudibus sanctae crucis” o el Huevo de Simias de Rodas del 500 A.C., que proponen una lectura en espiral, del centro a la periferia. Está Borges, está Joyce. Se trata de un material “*sabiamente reciclado*”²⁶.

La despolitización de *La Nueva Novela* es también una de las tácticas de lectura con la cual la crítica ha enfrentado el enigma que la poesía de Martínez constituye. Schilling²⁷ centra su análisis en las concepciones de tiempo y espacio. El tiempo “*indica la extensión continua que encuentra su origen en el pasado y se dirige hacia el futuro mediante el presente*”; luego, reflexiona sobre qué es el pasado, “*cuestionamiento latente*” en *La Nueva Novela*, y concluye: “*el pasado es lo que no es, vale decir, lo que ya no existe*”. Continúa con un cuestionamiento respecto al presente: según el crítico, el presente es lo que existe en el ahora, mientras que el futuro se caracteriza por sucesos que “*aún no acaecen pero*

Dibuje el contorno de cada cuarto incluyendo puertas y ventanas.
Marque dos rutas de escape para cada miembro de su familia.



Cada cuadradito equivale a 2 km.²

²⁵ Eduardo Vasallo: “El huevo de Rodas”. En: La Nación, 18 de agosto de 1990, p. 14.

²⁶ Arruinado, desde mi perspectiva.

²⁷ Mario Tomás Schilling: “Libro de Juan Luis Martínez con ingenio y profundidad”, El Mercurio, Valparaíso, octubre 14, 1990, p.40.

ocurrirán y se anticipan en la esperanza...". Esta idea de futuro veladamente exhibe la orientación teoteleológica de este comentario, pues categorialmente la esencia de aquél es la cifra de esperanza. *La Nueva Novela*, por el contrario, concibe ese lugar desde el desaliento. Por ello, y citando un fragmento de "La desaparición de una familia" ("...y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza"), vuelve el texto sobre sí mismo, descontextualizándolo.

Según Schilling, Martínez evalúa negativamente la existencia, y por eso surge un pensamiento pesimista: "*Como si el fondo anímico estuviera fatigado, resentido con la realidad circundante*". Este "*temple de ánimo*" busca una salida, que se encuentra en el humor, en la burla de sí mismo "*a través de una ironía alienante*". *La Nueva Novela* sería, así, un "*libro curioso*" que invita a participar activamente al lector y que se constituye en un "*nuevo aporte a la literatura de vanguardia*". Finalmente, y pese a considerarlo un libro ingenioso, "*en ocasiones la falta de trascendencia es suplida gracias al artificio del puro juego formal*".

Por otra parte, el futuro también es abordado por Jaime Maldonado²⁸, quien, sin embargo, lo instala en el presente estético de Martínez y en el pasatismo que recorre a la crítica. Según él, toda civilización tiene determinada moral, ética y estética, y que hoy en día la estética de los críticos se impone por sobre el objeto a la hora de criticar. Se supone que ésta es un universal filosófico; no obstante, lo que se enseña en las universidades sólo considera algunos estándares, dejando fuera todo lo que salga de las tres dimensiones del espacio, olvidando, entonces, el tiempo, que es la cuarta dimensión. Para el "*estatólogo convencional*" las obras de arte no transcurren, no conviven con la sociedad, no envejecen, son objetos; son, desde esta perspectiva, valores universales. Pero con esta apreciación han sido marginados grandes artistas que "*escaparon al análisis diseccional*", centrado en la línea, el color, etc. Entre ellos estarían, por ejemplo, Duchamp y en Chile Juan Luis Martínez. Ironizando, Maldonado señala que "quizá" para algunos críticos convencionales haya sido "*poco aprehensible*" en virtud de que no es cuantificable su métrica ni puede definírselo sólo como poeta o artista plástico, sino que se trata de un inter-media, un experimentador.

²⁸ Jaime Maldonado: "Juan Luis Martínez, Juan de Dios Martínez o de cómo no todos íbamos a ser reinas". El Centro, suplemento Séptima Palabra. Talca, junio 9 y junio 16 (I y II partes), 1991.

Martínez pertenecería “*a los artistas del futuro*”, es decir, él “*es hoy el futuro*”; no es un productor sino un creador y descubridor de arte, y bajo una “*estética futura*” es que puede ser analizada *La Nueva Novela*, “*obra que debe ser tomada con respeto -el intervalo de Dorfless-, él tiene su aura*”. Luego señala que el género de *La Nueva Novela* tiene más de 50 años: Duchamp publicó una obra parecida en 1934: “*La Caja Verde*”, que es una caja tamaño oficio que contiene las hojas dispuestas al azar²⁹. Algunos intentos de lo mismo hizo Cortázar en *Rayuela*, pero la explotación más creativa e inteligente de este género es la de Martínez.

A continuación, Maldonado anuncia una “crítica futura”: para él, en este “nuevo género” sin nombre, el creador suele estar dotado de diversos oficios, como en el caso de Martínez, “*virtuoso en la plástica*”. Lo importante es el “*final estéticamente feliz*” que consigue como representante del arte del futuro: el efecto “*4-dimensional*”; para lograr que el tiempo sea una dimensión más hay que traer la realidad, lo cotidiano, a las páginas, “*escribir bien o mal no tiene significado cuando los fonemas son los propios signos de la civilización*”.

Según el crítico, Martínez “peca” al llamar *Nueva* a esta novela, pues con ello “*introduce una cuantiosa confusión. ¿Qué es nuevo?*”. Lo llama “*creador futuro*”, aspecto que, a su juicio, contempla que la creación de *La Nueva Novela* pueda tomar poco o mucho tiempo en ser iniciada y terminada, según “*la formación*” del lector. Contrariamente a lo que señala Thorpe Running, por ejemplo, Maldonado no establece la independencia de la obra con respecto al autor, ya que que este último la concibe y luego la “*educa [...] para que pueda desenvolverse en la vía pública*”.

Para Jaime Valdivieso³⁰, *La Nueva Novela* se constituye como una crisis del pensamiento racional; crisis también instalada en la tradición, pues ya en Grecia

²⁹ *La caja verde o La novia desnudada por sus solteros, incluso:* “93 facsímiles (fotos, dibujos y notas manuscritas, 1911 – 1915) y una plancha en color, contenida en una caja de cartón de cubiertas verdes. Edición corriente de 300 ejemplares numerados y firmados. Edición de lujo de 20 ejemplares numerados y firmados, con fotografías suplementarias y una página manuscrita. Édition Rrose Sélavy, París. 33,2 x 28 x 2,5.” Gloria Moure: Marcel Duchamp. Barcelona, Polígrafa, 1988. p. 108.

³⁰ Jaime Valdivieso: “La subversión lógica de *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez”. Piel de Leopardo nº 1, septiembre 1992, p.2. Véase tambien: Valdivieso: “Juan Luis Martínez. Poeta subversivo”. En: *Punto Final*. Santiago. N° 288. Abril 1993. P. 21.

existía una línea irracionalista –órfica– que cohabitaba con la filosofía emancipada del mito. El crítico afirma que las huellas de esta corriente las podemos encontrar en Carroll, Breton, Jarry, Artaud, Borges y Juan Luis Martínez, cuyo libro “provocativo, desquiciante, que desde la primera línea perturba nuestros hábitos mentales y nos expone a un abismo: el deslizamiento hacia los límites de la razón, partiendo desde ella misma”. *La Nueva Novela* muestra un mundo que se tambalea desde la portada, fotografía que “hace el efecto de algo visto en estado de ebriedad o alucinación [...] todo es alterado”. El mundo gráfico textual del libro es “fragmentario pero a la vez total”, sometiendo la realidad al “ácido corrosivo del sinsentido, de la ironía, del humor, de la aparente gratuidad e incoherencia pero que esconde, a la vez, una clara estructura dentro de un ritmo de planos que se entrecruzan y repiten y que apuntalan y sujetan una armazón siempre a punto de desplomarse”.

Al preguntar por el sentido de una obra así constituida, señala: “Creemos que posee un profundo significado en cuanto da cuenta de una doble crisis; crisis de una forma de cultura y crisis del propio hablante que escogió este camino como el único con cierto sentido: el de arrinconar a un [sic] cultura agotada en todos sus flancos e incapaz ya de responder a esas pocas pregunta [sic] sobre la existencia”. *La Nueva Novela* “no tiene nada de novela, sino de pura poesía”, pero dentro de un circuito distinto donde la ambigüedad se logra quebrando el sentido racional, “donde el mundo referencial se neutraliza por medio de múltiples significantes que proponen distintos significados sin que jamás lleguemos al último”.

Dentro de este contexto, *La Nueva Novela* es una “Obra cuyo verdadero hablante es el azar, lo no causal, la tradición cultural astillada por el absurdo lógico, libro imposible de ser planificado como el común de la obra de un creador”; sin embargo, más adelante afirmará que es una obra organizada “orgánicamente”.

Así, los suplementos literarios agregan lo que falta a la poesía de Martínez. María Ester Roblero³¹ encabeza su entrevista a Martínez señalando que se trata de una “figura mítica, paradigma neovanguardista [...] caso curioso de marginalidad intelectual [...] cultor de un antinarcisismo extremo” porque tacha su propia firma, y

³¹ María Ester Roblero (entrevista): “Me complace irradiar una identidad velada”. Revista de Libros de El Mercurio, Santiago, marzo 14, 1993, pp 1 y 4 - 5.

destaca que la incógnita acerca de la existencia de su persona ha creado una leyenda a su alrededor.

Roblero le pregunta sobre la afirmación que hiciera una vez Luis Vargas Saavedra respecto de que Martínez era un invento de Enrique Lihn y Pedro Lastra (aquél escribió “*acaso Juan Luis Martínez ni siquiera exista*”). El autor responde que eso lo emocionó mucho, pues le encanta “*esa noción de existir y no existir, de ser más literario que real*” y señala que los aspectos biográficos de un autor le parecen irrelevantes.

Sobre el interés que manifestaron unos físicos por *La Nueva Novela*, Martínez se lamenta de que ellos le hayan quitado el humor a su poesía, leyéndola restrictivamente.

Frente a la pregunta acerca de la cantidad de tiempo invertida en la elaboración de este texto (1968-1975), responde: “*Es que para mí el tiempo no tiene demasiada importancia. No creo en el lenguaje al servicio de las ideas, y en este sentido, no escribo para nadie*”. Afirma que al publicarla pensó ingenuamente “*que se podía ser alguien a través de un libro*”, pero las reacciones se demoraron en venir; se lamenta que sólo quince años después lo hayan becado. Se autodefine como “*poeta apocalíptico*”, pues cree en “*el fin de una época. Se perdió la imagen sólida del mundo*”, así como también se perdió la confianza en el lenguaje.

¿Qué mensaje pretende entregar a través de su poesía? “*No pretendo nada. Nada de nada. Pretendo tan poco de todo en verdad*”. Las posibilidades de transgresión que buscaba en su juventud rebelde las ha encontrado en el plano verbal: “*La separación de significado y significante ha afectado a la sociedad moderna a través del arte*”. Considera que el arte sin una ética es solo espectáculo. Se considera manipulador de significantes, pero se pregunta si no será peor manipular significados al servicio de ideologías. La entrevistadora pregunta cómo es la combinación entre subversión poética y medida biográfica presentes en él; responde señalando que la subversión es un intento por “*cambiar un orden que nos parece mal*”, pero separa lo que es una actitud poética o ideológica de la actitud vital (un revolucionario puede ser profundamente ético); esa incoherencia entre sus

poemas y su imagen tal vez sirve para liberarlo del desorden y el mal que tiene dentro.

Esa actitud de mantenerse al margen, desapareciendo como autor, ¿puede ser considerada como una falta de compromiso social? Martínez contesta que las aspiraciones políticas o sociales en boga le parecen sueños: “*No creo que el mundo se transforme, por más acciones de choque que realicen los artistas*”. La verdadera poesía no es violenta sino subversiva (“*demoledora de hábitos*”). También dice admirar el desdoble cuádruple de Pessoa y que no se vería cómodo haciendo clases en la universidad.

El encabezado suplementario a la muerte del poeta registra un paro cardíaco: “*Su obra, que ha dejado sin respuestas literarias a una generación completa, ha quedado no sólo inconclusa sino mutilada*”. Desde el margen “*su desaparición viene a clausurar la nueva vanguardia ante la imposibilidad de superarlo*”³².

Según Cárcamo, todo el trabajo de Martínez “*hizo estallar los límites formales de los géneros, la literatura y el pensamiento*”. Sus dos publicaciones se distanciaron radicalmente de la tradición poética y literaria chilena, situándose en una dimensión que permitiera “*subvertir la institución del libro y la literatura, pero por sobre todo, desbordar las fronteras del pensamiento mismo, adentrarse en los misteriosos puntos de fuga de la existencia como trama de signos*”. Estableció una sensibilidad propia dentro del contexto latinoamericano y chileno, la que lo relativizaba en concordancia con su “estética de la ausencia”, pues subrayaba el juego autónomo de sus textos, “*sin Dios ni ley autoral*” [sic]. La tachadura de su nombre metaforiza la agonía del sujeto en la cultura contemporánea, gesto de anulación que es una “*obsesión por involucrar su búsqueda en una filosofía del devenir*”. Esto lo vincula a una tradición cultural antiaristotélica e irracionalista, que lo llevará a experimentar potenciando la dimensión simbólica, lúdica y conjetural de la literatura. Se situó “*en la riesgosa pendiente*” de creadores como Mallarmé, Carroll y Borges, arriesgándose a ensamblar lo lírico con lo gráfico (fotografía, dibujo) y lo objetual.

La Nueva Novela sorprende porque no es una novela sino un “corpus poético, más precisamente, un volumen de signos [que] sintomatiza el juego

³² Luis Ernesto Cárcamo: “Juan Luis Martínez”, La Época, abril 4, 1993, p. 4 (suplemento).

interdisciplinario en que se mueve (¿o debate?) el saber de nuestro tiempo. De esta manera, Martínez constituye una metapoética y un metalenguaje". Tal vez, señala Cárcamo, Martínez expresa "el fin del iluminismo moderno y el inicio de una cultura humana signada por el vértigo de la incertidumbre, el azar y la diversidad". Frente a la búsqueda de un absoluto en Mallarmé, representa la búsqueda de una época marcada por el abismo de lo relativo. Su lenguaje desenmascara un *progreso cultural* que sólo ha llevado a la duda y la perplejidad, de manera que su obra sería "síntoma lúcido de esta época", haciendo eco de las teorías científicas y matemáticas que apuntan a la indeterminación, lo casuístico y la aceptación del caos. El crítico confirma en este artículo lo que había dicho una semana antes: "Desde los poetas de los 60 hasta nuestros días, no han logrado madurar obras de autores de vuelo desbordante, al nivel de Parra, Rojas, Lihn o Teillier. Quizás en estos últimos años la explosión creativa más radical se haya registrado con La Nueva Novela de Juan Luis Martínez". Afirma, además, que "ha sido el pilar fundamental de la neovanguardia en Chile, con el agregado que [sic] su desaparición ha dejado clausurada la posibilidad de superarla".

Con su muerte, Martínez ingresa a la ciudad de los césares por la puerta de la transgresión: "La subversión de su lenguaje y de sus formas, unido a la ética de sus palabras y sus acciones, diseñaron el nuevo paisaje poético que hoy nos rodea". La más grande paradoja de su escritura es que nunca hubo señales de ruta porque nunca hubo ruta alguna, "y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza"³³.

Las Últimas Noticias dicen anónimamente la muerte del poeta: muere el "afamado" poeta, sentido por amplios círculos literarios nacionales. Se menciona un reporte principal publicado dos semanas antes, en *El Mercurio*, su viaje a Francia, y lo triste de su muerte en "plena madurez creativa". Se señala que Juan Luis Martínez fue un "destacado poeta de posvanguardia y, [que] según algunos, sus versos superaban a los de Raúl Zurita"³⁴.

³³ Alex von Bischhoffshausen: "Juan Luis Martínez". En: *Ciudad de los césares* nº 29, marzo-abril 1993.

³⁴ s/a: "Murió escritor Juan L. Martínez". En: *Las Últimas Noticias*, Santiago. Marzo 30, 1993. P. 35.

Moderna o románticamente, la muerte del poeta es elegíacamente cantada por Jaime Quezada, quien rescata el carácter excepcional del poeta “*en el proceso literario chileno [...] trayectoria creadora, tan única y singular*”.

Afirma que Martínez cuestionó “*el quehacer poético tradicional y convencional a través de una comunicación reveladora y nueva*”. Esto lo demostrarían tanto *La Nueva Novela* como *La poesía chilena*. Respecto de ambas obras, Quezada señala lo sorprendente de “*una escritura que renueva el lenguaje poético*”, rescatando lo mejor del arte de vanguardia; es decir, poesía y arte: “*arte en su obra y trabajo creador. Un motivar y alterar bellamente los sentidos*”. Desde esta perspectiva, lo vincula con Pound, Carroll y Proust.

El heroísmo antiheroico es patetizado por María Eugenia Meza³⁵, quien asocia la muerte del poeta con el fin de una vida de dolor, el que “*tantos años*” traspasó su cuerpo. Afirma que, pese a ser un sujeto casi desconocido, “*su verbo actuó por caminos poéticos que muchos, más sonados, en las últimas décadas*”.

Señala la actitud negativa de la crítica respecto de la obra de Martínez; no así el impacto que ha causado su poesía en el extranjero, en donde se ha convertido en objeto de estudio, siendo “*ubicada entre las mejores*”.

Se refiere también al rechazo del autor a las entrevistas y fotografías, y, por lo tanto, al silencio que guardó en torno a su enfermedad, salvo las palabras de él mismo en una entrevista que le hizo la *Revista de Libros*, de *El Mercurio*, dos semanas antes de su muerte.

La misma enfermedad habría radicalizado su soledad; de todas formas, este hecho no hizo más que exacerbar una tendencia propia en él: “*el aislamiento y la pobreza como datos de su existencia*”. Esto supuso, al mismo tiempo, una lejanía con respecto de los circuitos “*de las publicaciones, los aplausos y la fama (la que, y no era pose, poco le importaba)*”.

En este sentido, “*Martínez, antihéroe, negó su ego hasta el mito*”. Prueba de esto sería la tachadura de su nombre en *La Nueva Novela*.

³⁵ María Eugenia Meza: “*Martínez, antihéroe, ha muerto*”. En. La Nación, Santiago, Marzo 30, 1993. p. 36.

Meza afirma que, pese al aislamiento al que fue sometido por la cultura oficial, consiguió reconocimientos como la Beca Andes y un viaje a París en 1992, integrando una delegación de poetas nacionales. Agrega, además, que trabajó durante catorce años su última obra, inédita. Destaca también la estrecha unión de Zurita con Martínez en la década del setenta –no sólo porque fueron cuñados, sino porque la obra de Zurita revelaría la influencia de éste.

Anónimas notas necrológicas confirman el deceso de Martínez: el 29 de marzo muere el poeta. “*Su poética era de una línea muy particular, rupturista y poco convencional, que le era muy reconocida en países como Francia*” a donde viajó y viajaría pese a la necesidad de hacerse diálisis cada dos días. Considerado singular “*ejemplo de marginalidad*”³⁶, convertido casi en figura mítica, sin embargo, su obra es casi desconocida en Chile, aunque se la estudia en el extranjero. “*El poeta neovanguardista fue prácticamente ignorado por la crítica nacional*”. “*Su obra literaria, calificada de poco convencional, ha sido reconocida en el ambiente chileno y extranjero de las letras*”³⁷. Nunca abandonó su producción literaria, pese a una dolencia renal que lo hacía dializarse cada dos días.

La dolencia de Martínez es registrada por María Ester Roblero³⁸, quien recupera la entrevista del 14 de marzo de 1993 desde un punto de vista testimonial.

Martínez quería que ella lo caracterizara por su obra, y no por su condición de hombre enfermo del riñón. “*Siempre dijo que aquella era la ‘única y verdadera entrevista que daría en su vida’*”. Pese a que la fama no le importaba, llevaba una herida sin cicatrizar: Braulio Arenas dijo de la *La Nueva Novela* que era de los libros más aburridos que había leído y Juan Andrés Piña no lo consideró en *Conversaciones con la poesía chilena*.

Entrevista centrada en la muerte y en la agónica angustia que provoca su cercanía: “*tengo una concepción horizontal del mundo y cíclica de la historia. Pero eso no ha interferido en mis creencias religiosas. Y, claro, creo en Dios, que es el*

³⁶ s/a: “Silencioso adiós para el poeta Juan Luis Martínez”. En: Las Últimas Noticias, 31 de marzo de 1993.

³⁷ s/a. “Sepultados los restos del poeta Juan Luis Martínez”. En: El Mercurio, 31 de marzo de 1993, p. C 9.

³⁸ María Ester Roblero: “Ya no tengo miedo a la muerte”. Revista de Libros de El Mercurio, abril 4, 1993, p. 8.

nombre que no debe nombrarse [...] Yo no creo en los autores, sólo creo en los poemas. Es más, creo que los poetas solo rescribimos palabras ya escritas por otros”.

Ante el pesar³⁹ provocado por la muerte de Martínez, la crítica exhibe la nostalgia testimonial frente a su figura: “Juan Luis contribuyó a dejar transitable el camino de la ética”⁴⁰, una ética no apuntalada por sistemas ideológicos coercitivos sino “generada en la posibilidad de la propia libertad en relación con el intelecto, poéticamente construida en una voluntad de estilo. Un estilo de vida. Ha muerto un hombre de estilo”. Éste se habría mantenido a lo largo de diez años de enfermedad, de convivir con muerte. “En un momento en que el uso dictaba la condición, la postmoderna, traicionando quizás con ello el ocultamiento de una capacidad creativa o los vagidos de la esterilidad, Juan Luis hizo, al modo de hoy día, moderno, valientemente el gesto de la vanguardia en su poesía”. Poesía de paradojas y contradicciones, “otro mundo creado”.

*Más allá de las palabras*⁴¹, su obra fue “cuestionadora de lenguajes, cuando se sumía en instantes-objetos, en que a través de los signos nos hablaba de esa forma que buscó para abarcar, no lo inabarcable como Dios, sino lo que se negaba a reproducir convencionalmente”. La Nueva Novela es “obra irrepetible, única, texto obligado donde nace la nueva poesía chilena”⁴². Relata que estuvo con el autor y que éste le dijo que en París fue tomando fotos de todos aquellos poetas que alguna vez fueron malditos y que ahora ya no lo son. Lamenta del dolor que debe haber sentido Martínez ante la enfermedad que lo aquejaba.

³⁹ s/a. “Pesar en los funerales del poeta Juan Luis Martínez”. En: El Mercurio, Valparaíso, 1 de abril de 1993, p. A 5.

⁴⁰ Virgilio Rodríguez: “Nostalgia por el poeta y amigo Juan Luis Martínez”. En: El Mercurio, Valparaíso, 1º de abril, 1993, p. B 6.

⁴¹ Sara Vial: “Más allá de las palabras”. En: La Estrella, Valparaíso, 3 de abril de 1993, p. 40.

⁴² Orlando Walter Muñoz: “‘La Palomita’, Juan Luis Martínez y otros amigos”. En: La Estrella, Valparaíso, 3 de abril de 1993.

Autodidacta, inteligente y dotado de un estilo peculiar, Martínez cultiva la plástica, poesía, filosofía y lingüística que lo transforman en un adelantado dentro de las letras nacionales⁴³.

Luis Sánchez Latorre travestido en Filebo⁴⁴ comenta la muerte de Martínez cinematográficamente: “*como un paciente y prolífico realizador cinematográfico, Martínez articuló con sus propias manos el montaje de su obra*”. Acaso *La Nueva Novela* sólo haya sido “*un alarde de salud*”, un capricho, una arbitrariedad, “*fruto del ingenio culto aplicado a la crítica global de la literatura*”.

Óscar González Gacitúa⁴⁵ ubica en la paradoja anónima el soporte de la escritura de Martínez: por un lado, el autor se niega a participar en diálogos y lecturas públicas, rechaza las entrevistas, los homenajes; y, por otro, su obra recibe un reconocimiento innegable.

La influencia de las teorías estructuralistas, respecto del concepto de autor, tuvieron sobre los artistas de la década del setenta un impacto considerable, ya que la referencia al texto no pasa por el conocimiento o referencia al autor. Por otra parte, el vínculo con Zurita provocó el rechazo de la crítica, que propinó un severo castigo a los “escándalos” protagonizados por este último, alcanzando también a Martínez.

Refiriéndose a los trabajos críticos en torno a su obra, González Gacitúa otorga central importancia a dos de ellos: *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*, de Pedro Lastra y Enrique Lihn (1987), y *La reflexividad en la poesía chilena contemporánea. 'La nueva novela', de Juan Luis Martínez: proposición de una lectura*”, de Jaime Quezada (1983). Textos destacables porque refieren, desde la crítica, el carácter “fantasmagórico” de la obra del poeta, oponiéndose a la crítica oficialista encabezada por Valente, quien lo acusó de “experimentalismo”, y la condenó como proyecto imposible en su búsqueda de borrar la autoría.

⁴³ Rodríguez: Muerte de Juan Luis Martínez”. En: El Mercurio, Valparaíso, 4 de abril de 1993.

⁴⁴ Filebo: “Muy temprano para Juan Luis Martínez”. En: Las Últimas Noticias, 4 de abril de 1993, p. 35.

⁴⁵ Óscar González Gacitúa: “La muerte de Juan Luis Martínez”. En: El Llanquihue. Abril 11, 1993. p. A8.

Originar la fraternidad entre Martínez y Zurita supone generar una literatura menor que se pretende hegemónica dentro del sistema literario nacional: “*No hay duda que Raúl Zurita y Juan Luis Martínez han conjugado su inspiración en un ciclo importante de nuestra lírica, haciendo válidas las dudas sobre el destino literario y el lugar de radicación de quienes cultivan el secreto de la creación artística*”⁴⁶.

Inscrito, de esta manera, en una corriente representada, en otros, por Hugo Rivera, Eduardo Parra y Raúl Zurita, la objetualidad parece ser la característica que inaugura una nueva tendencia dentro de la poesía chilena. De hecho, Rivera recuerda que *La Nueva Novela*, antes de su publicación, era llamada por ellos –sus amigos– “el objeto acompañante”, porque Juan Luis Martínez llevaba siempre consigo sus apuntes en una carpeta. Dice Juan Pablo Donoso⁴⁷ que “*Martínez elaboraba mucho sus objetos, y La Nueva Novela es eso, un libro objeto en el que plasma toda la concepción artística del ‘poeta objeto’*”. Refuerza esta tesis la presentación “exclusiva” en este artículo del “Chapeau Nº7”, de 1977, collage que Martínez enviara a Rivera como regalo para su hija.

La condición anónima de Martínez se expresa también en el juego con los significantes que establece el poeta a partir de su nombre; por ejemplo: “*Jxuan como swan, cisne en inglés, en francés cygne, que se pronuncia igual que signe, señal o signo o firma*”. Desde esta perspectiva, el Martínez extrovertido se contradice con un sujeto escritural que es, en verdad, un “*sujeto cero*”, al decir de Lihn y Lastra, en *Señales de ruta...*, “que se hace presente en su desaparición”.

La creatividad de la deconstrucción es “una de las más sugerentes (por su juego experimental para mostrarnos desde su óptica una realidad cuyo rigor intelectual producía desconcierto e interés al lector de hoy)”⁴⁸. Menciona a Zurita, Lira y Maquieira como “*sus iguales de generación*” que establecieron “*un lenguaje donde la palabra va generando nuevas realidades nacidas en un juego de situaciones cuyo sentido último suele ser la no complacencia por el orden*”. Sus libros rompieron

⁴⁶ Lautaro Robles: “La poesía nos hermana”. En: El Mercurio, Valparaíso, 16 de abril de 1993, p. A3.

⁴⁷ Juan Pablo Donoso: “Juan Luis Martínez. El sujeto ausente”. En: *Apsi*. Santiago. N° 448. Abril 19, 1993. pp. 38 - 39.

⁴⁸ Ramón Riquelme: “Juan Luis Martínez”. En: La Tribuna, Los Ángeles, 29 de abril de 1993, p. 3.

entonces (1978) con una automarginalidad creada en los espacios colectivos a partir del sismo histórico generado en 1973. Para Ramón Riquelme, los dos libros de Martínez tienen “*gran originalidad y audacia lírica (sin ser éste el fin sustancial de su poética)*”. Su labor había estado orientada hacia un nuevo espacio “*donde su palabra buscaba expresar usando un lenguaje funcional los temas esenciales de una lírica cuyo sentido parece aún desconocido para el lector de estas playas*”.

El sujeto transformado en objeto establece una nueva forma de comunicación con el “prójimo”, la palabra se identifica más con el objeto que con el sujeto. *La Nueva Novela* no es una obra narrativa, aunque esté estructurada en base a personajes y circunstancias relacionadas entre sí: es una “*obra plural escrita por muchos como en tiempos medievales*”. Aparece en este trabajo un “neosurrealismo”; es un libro poético “*escrito con el apoyo de textos sobre textos y referencias culturales y literarias, se estructura un libro-imagen, un libro-objeto, un libro-visual que se lee al revés y al derecho, en su anverso y su reverso, lo que está en la página y fuera de ella*”. Juan Luis Martínez despliega “*la inteligencia del juego en todo su esplendor*”, todos los recursos utilizados deben ser nombrados, signados, cifrados en una escritura que altera la convencionalidad a través del “*desorden de los sentidos sin perder el sentido*”. Riquelme considera que en *La Poesía Chilena* invita a releer a los cuatro grandes desde sus raíces, centrados en el tema de la muerte. En estos dos libros “*los géneros literarios han perdido [...] toda singularidad*”.

La sala de cine del Instituto Francés de Cultura acoge el homenaje que se realiza a Martínez al finalizar el año 1993, a través de una grabación que registra la voz de Martínez: “*Me interesa la disolución de la autoría, la anonimia. Lo ideal es hacer un trabajo en el que no me pertenezca una sola línea [...] Yo mañana o más rato puedo estar pensando de otra manera y contemplar la contradicción permanente de mi propio trabajo [...] Mientras menos comprendo un libro, para mí es más interesante*”⁴⁹.

⁴⁹ Citado en: s/a: “Homenaje en memoria de Juan Luis Martínez”. En: *La Nación*, 16 de diciembre de 1993.

La utopía que encarna Martínez es, como afirma Barthes, una utopía de lenguaje. Según Elizabeth Monasterios⁵⁰ se trata de "un poeta de entre mundos", pues "explora formas radicales de creación y se expone a zonas inexploradas del conocimiento", sin ser de aquí ni de allá. Sus creaciones son, más que libros, "objetos artísticos", en la medida en que ponen a los elementos tradicionales del libro al servicio de un conocimiento más profundo de lo real: "*Solitario como una paradoja, el autor de estas provocaciones fue uno dando la batalla por el encuentro con una poesía que rompiera no solo con las formas decimonónicas, sino también con la conciencia que las propiciaba y perpetuaba. Tropezando con el torbellino de lo plural con que la realidad nos asombra, y donde lo primero aprehensible es la ambigüedad de sentido que tienen las cosas, nos advierte que el acceso a un momento a través de la palabra (ya sea para describirlo, en el caso del emisor; o, para entenderlo, en el caso del receptor), es proponer una falacia como método. Sólo queda un camino: olvidar la historia de las palabras y dar paso a la creación [...] Dejo a la discreción del lector decidir si a este conjunto de tomas de posición corresponda o no llamarle Neovanguardia*".

La realidad, en *La Nueva Novela*, deja de ser concebida como concepto inequívoco para transformarse en "acontecimiento" que depende de la capacidad perceptiva y de la conciencia del sujeto. Además, la ambigüedad y el sentido lúdico del texto permiten conjeturar que el ser humano es tanto creador de obras como de realidades. El silencio de la crítica se debe a que el lector es exigido, proponiéndose "deslegitimar el horizonte epistemológico sobre el que se asienta el sentido común", vulnerando así al sujeto que lo propugna y al conocimiento que deriva de sí mismo.

Monasterios pretende detectar las convenciones que *La Nueva Novela* subvierte: primero que nada el *sentido común* en tanto "consolidación de un orden destinado a gobernar los diferentes estratos en los que opera el comportamiento humano". Se transgrede el canon literario y el orden convencional del pensamiento ya desde la portada, donde se desestabiliza la casa, símbolo de construcción y morada humana, así como la paternidad de la obra, tachando el nombre del autor; "para terminar, el

⁵⁰ Elizabeth Monasterios: "La Nueva Novela: el texto que ríe". En: *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, nº 168-169, vol LX, julio-diciembre 1994, pp. 859 - 872.

título mismo inscribe un reto de ambigüedad al anunciar una novela en circunstancias en que nos encontramos con un texto poético”.

La autora rastrea sentidos para el lexema *logos* que tanto lugar ocupa en el texto: en sentido heraclitiano (principio abstracto intermediario entre la trascendencia del creador y la finitud de la escritura); en sentido platónico (principio abstracto universal que genera un orden cuyo conocimiento conduciría a la sabiduría); en sentido judaico (realidad concreta: dios mismo) o en sentido lógico (razón encaminada hacia una pretensión de verdad). La aparición anagramática de Sogol introduce la desaparición del logos en cualquiera de sus acepciones. En “La desaparición de una familia” se encuentran la dimensión apocalíptica del discurso con el carácter lúdico del texto. “*Acaso este sea el propósito fundamental de La Nueva Novela: lograr que los extremos se toquen para que de ese encuentro surjan rutas de acceso a mundos paralelos y realidades alternativas*”, se nos invita a “*participar activamente en un juego demencial que nos expone al curso infinito del tiempo y su corolario, la aporía de la existencia humana*”. El lector siempre llega tarde en su lectura, que “*se ha transformado en un ir y venir en pos de lo perdido*”. En su disposición, este texto plantea un regreso al momento inicial a través de repeticiones y ausencias de resolución que marcan el eterno retorno nietzscheano, experiencia que es continuamente recreada: “*La Nueva Novela está interesada en mostrar rostros velados de la realidad y de la conciencia. Para ello, pone en práctica un proyecto poético que cuestiona la primacía del sujeto en la filosofía occidental, desestabiliza la hegemonía del pensamiento racional en cuanto organizador del conocer; subvierte el concepto canónico de texto poético e involucra al lector en la producción y experiencia del acto creativo*”.

Desde esta perspectiva, la intertextualidad es la estrategia más eficaz para explorar las preocupaciones relativas a la literatura, la filosofía, la cultura popular, los montajes visuales, las partituras musicales, etc. En el caso del Gato de Cheshire, se le introduce una carga de ambivalencia en que la sonrisa además puede expresar temor; sonrisa que celebra y perturba, y que busca la caída de la causalidad: ¿por qué sonríe el Gato? No hay un por qué ni un para qué. Para Monasterios, el autor de *La Nueva Novela* se asemeja al gato de Cheshire en tanto no tiene identidad pero sí tiene sonrisa, o más bien mueca: “*sonrisa jubilosa que busca la caída al mundo de*

la otra causalidad, allí donde la muerte 'es el más azul de los caminos'". El proyecto es "provocar la caída, y con la caída, provocar el conocimiento de esa otra causalidad".

La condición absurda del lenguaje no vela la imposibilidad de la constitución de un colectivo, pues *La Nueva Novela* es la "poesía del futuro [...], es una poesía del absurdo en un intento de encontrar un medio de expresión adecuado que permita dar testimonio de los esfuerzos del hombre por situarse en un universo sin sentido"⁵¹. María Luz Moraga rescata el sarcasmo de su poesía y los vínculos con las preocupaciones por las propiedades poéticas del lenguaje de Jean Tardieu (1903), "precursor del teatro del absurdo". Las elucubraciones sobre el lenguaje de, por ejemplo, la página 24, "hablan un lenguaje colectivo: lo que el autor quiso decir y lo que cada lector interpretará a su arbitrio" y señalan como única certeza la incertidumbre de la comunicación. Asemeja el intento de Martínez por exigir al lenguaje que resuelva el problema de la comunicación, con Ionesco. Cita el lenguaje de los pájaros para señalar que allí se da la dicotomía silencio-cacareo que este último intentó a través de sus "morfemas yertos", que, en palabras de la autora, ofenden la comunicación (*aah, mmm*). En la Nota 5, el poeta "asume como crítico de los usuarios profesionales del lenguaje", y es exigente.

La Nueva Novela estaría llena de obsesiones, la más fuerte de las cuales sería la de la realidad, que aparece tratada en las solapas. "El hecho concreto es que finalmente el poeta llega a nuestra sensibilidad y desde allí podemos percibir un colectivo que no funciona de modo que alguien tendrá que intervenir y quién mejor que el mismo Martínez u otro anónimo a quien cede el honor tachando su nombre". Este texto es una "encyclopedia donde ingresamos con asombro, curiosidad, orgullo, temor y, una vez dentro, vemos que amplía nuestra conciencia y refina nuestra sensibilidad". Moraga juega a adivinar la intencionalidad del autor y se pregunta si quiere exigir al lector al máximo o sicotizarlo a través de la burla: la creación y la recreación aparecen relativizadas, el intertexto es considerado invasor, la poesía lírica inútil y la crítica pedagógica grotesca.

⁵¹ María Luz Moraga: "Y ahora, ¿qué haré?: leeré poesía. Leer, leer y seguir leyendo a Juan Luis Martínez". En: *Rayentru* nº 12, noviembre 1996, pp. 20 - 21.

"La Nueva Novela resuelve el problema del hallazgo de un lenguaje adecuado para expresar aquellas concepciones finas de situaciones límites, porque para ello ha encontrado los recursos del silencio y de la página en blanco". Su relación con la narrativa es la de postular la indiferenciación de géneros como la vía más válida de comunión entre autor y lector; sería, en definitiva, una manera de poetizar en un mundo alienado. Señala que enfoca "con una originalidad insólita" el "principio parriano" de descolocar al lector. La autora señala que es un "libro de velador" y agrega que elimina al hablante en función del protagonismo del lenguaje: "satiriza el ego del poeta lírico contemporáneo" y critica el oscurantismo de la atmósfera de recepción literaria chilena, concordando con Armando Uribe, quien afirma que "las ambiciones intelectuales relativas a la poesía producen pena y rabia, a las que agregaríamos impotencia".

Veinte años después de la aparición de *La Nueva Novela* la vigencia de Martínez es incómodamente comentada por Ignacio Valente⁵²: "cuya inspiración lógico-poética se remonta nada menos que al corazón de Alicia en el país de las maravillas". La reedición de 1985 y la publicación del "libro-objeto" *La poesía chilena* hablan de la notable vigencia de Martínez durante las últimas dos décadas. *La Nueva Novela* insinúa un inexistente contenido ensayístico o narrativo: "tal vez el poeta sugiere, en su voluntad rupturista, la bancarrota de todos los géneros literarios, y la voluntad de una nueva forma de expresión poética", forma que se separa del yo lírico buscando el lenguaje impersonal "de la físico-matemática, los axiomas, las hipótesis de ciencia-ficción, el juego del bricolage, las descaradas citas de autores, el contexto de fotografías, diagramas, dibujos, recortes, emblemas, calidades del papel y hasta objetos adheridos". A propósito de los anzuelos, Valente rescata el verso: "El sublime pescador es el Cristo de la mano rota / a cuyo anzuelo aún nos resistimos" y señala que esta poesía busca la impersonalidad y la asepsia, "catarsis y ascensis de la palabra poética". "La fantasía, el humor, el delirio teorizante y la sátira" son elementos que resultan en meras piruetas ingeniosas o en pases mágicos. Pese a rescatar el juego intelectual de los signos y sus "lúcidas obsesiones", el crítico prefiere sus "textos poéticos en el sentido habitual y

⁵² Ignacio Valente: "La secreta vigencia de Juan Luis Martínez". Revista de Libros de El Mercurio, agosto 8, 1998, p.5.

*perdurable del término, vayan rodeados o no de malabarismos extraverbales". La desaparición del yo lírico en *La Nueva Novela* mostraría que esa impersonalidad sólo es poéticamente eficaz como alternativa para revelar la experiencia viva de la persona humana.*

En 1998 el Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile realiza el II Encuentro Iberoamericano de Escritores en homenaje a Juan Luis Martínez, titulándolo *Tradición y Vanguardia*. Su organizador, Andrés Morales, afirma que existe una gran inquietud con respecto a la obra del poeta en el medio anglosajón que contrasta con el silencio de la crítica nacional. El académico señala lo siguiente: "Pienso que su obra es una de las más importantes de la segunda mitad del siglo veinte en este país; la más innovadora, la más transgresora, y la que al mismo tiempo se relaciona mejor con la tradición. Es un vanguardista, pero está dialogando con Paul Valery, con Rimbaud, con Eliot, con todos los grandes de nuestro siglo y del pasado. Es la figura del transgresor, pero, a la vez, del hombre que está con un pie en la tradición y con un pie en la vanguardia"⁵³; perspectiva de lectura que se vincula con las propuestas realizadas por Octavio Paz en *Los hijos del limo*⁵⁴, quien afirma que la literatura latinoamericana responde a la tradición de la vanguardia.

Es interesante constatar que la *academización* instala a Juan Luis Martínez en el museo a fines de la década del noventa y, desde ahí, genera las condiciones para la promoción de su obra.

Cristóbal Joannon⁵⁵, por otra parte, hace cohabitar *suplementariamente* la apropiación por parte del canon con la condición autodidacta del escritor de Villa Alemana que, al margen de las universidades, es capaz de producir una obra que

⁵³ María Teresa Cárdenas: "Encuentro Iberoamericano de escritores. Tradición y vanguardia". En: *El Mercurio*, 21 de noviembre de 1998, p. 2.

⁵⁴ "El ahora nos muestra que el fin no es distinto o contrario al comienzo, sino que es su complemento, su inseparable mitad. Vivir en el ahora es vivir de cara a la muerte. El hombre inventó las eternidades y los futuros para escapar de la muerte, pero cada uno de estos inventos fue una trampa mortal. El ahora nos reconcilia con nuestra realidad: somos mortales. Sólo ante la muerte nuestra vida es realmente vida. En el ahora nuestra muerte no está separada de nuestra vida: son la misma realidad, el mismo fruto". Octavio Paz: *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1990. p. 221.

⁵⁵ Cristóbal Joanon: "Sonrisa de gato", suplemento de *El Metropolitano*, 2 de abril, 2000, pp. 55 - 57.

modifica el mapa de la poesía chilena: “*Ni cesante ni trabajador, Juan Luis Martínez gozó de un ocio duchampiano, sin el cual se vuelven incomprendibles sus trabajos. El merodeo, la divagación y el no hacer nada a secas fueron la matriz desde donde nacieron sus proyectos*”. Rastreando aspectos biográficos, Joannon recuerda que debió abandonar el colegio a los siete años y estudiar en su casa: “*Más adelante se encargaría de desaprender lo aprendido, al encender la mecha de su carga de dinamita publicando La Nueva Novela*”. Esta condición de autodidacta lo hizo aprender, según su olfato, filosofía, matemática y arte, desde donde seleccionó material para incursionar en poesía. Los textos de la *Nueva Poesía Joven de Chile* (1972), de corte dadaísta, incluyen fragmentos de lo que sería *La Nueva Novela*, “*obra construida a base de citas (tal como el filósofo Walter Benjamin alguna vez imaginó hacer) que tuvo que editar por su cuenta luego de ser rechazado por Editorial Universitaria*”. Si bien en su momento no fue entendida por la crítica (“*Ignacio Valente no entendió nada y Braulio Arenas se aburrió con su lectura*”), actualmente “*La Nueva Novela es una obra de arte*”. Ésta “*no posee un centro regulador, pero hay ciertas áreas de mayor concentración de sentido –o sinsentido*”; uno de los ejes que porta el sentido –junto a “*la objetualidad del manuscrito chino y el papel secante de la página 142*”– es el octavo capítulo, con la aparición de la cabeza del gato de Cheshire ante el Rey que quiere decapitarlo; cabeza que “*a pesar de su oscura materialidad parece suspendida sobre todas las cosas, desrealiza el mundo con la misteriosa y enigmática expresividad de su sonrisa, recordándole al hombre el carácter precario de su realidad*”. Así, *La Nueva Novela*, abismada en el capítulo 8, subvertiría ontológicamente un mundo concebido como ratonera, “*derruido en su propia vacuidad*”.

El documental *Señales de ruta*⁵⁶ de Tevo Díaz, financiado por el Fondart, testimonia, a través de diversos discursos (su hija, Berenguer, Uribe, Serrano, Teitelboim), el legado metapoético que prolifera narrativamente por la obra de Juan Luis Martínez. La búsqueda de nuevos soportes y la modificación del horizonte de expectativas extraliterario aparecen como rasgos definitorios de la propuesta del poeta, por medio de la puesta en abismo que semiologiza el borramiento, la tachadura, la transparencia como anzuelos que enganchan al lector en *La Nueva*

⁵⁶ Tevo Díaz: *Señales de ruta*. Chile, 2000.

*Novela*⁵⁷: “Lo que me atrae de Martínez es su gesto poético, tan radical. Es un poeta en el sentido más amplio de la palabra. Después de entrar en su órbita, es muy difícil volver. Él creía profundamente en su poesía, nunca se preocupó del dinero, su vida era su proyecto poético”⁵⁸.

Andrés Gómez, en el diálogo que establece con el comentario de Díaz, recuerda el carácter ejemplar que adquirió la obra de Martínez en el Encuentro Iberoamericano de Escritores, en tanto paradigma ético del *oficio literario*. Así, la romantización y mitificación de su figura descansa en la reunión de arte y praxis vital, es decir, en la creación silenciosa de un discurso testimonial⁵⁹.

El trabajo de José de Nordenflycht⁶⁰ ubica la obra de Martínez en el contexto de las artes plásticas nacionales y destaca su lugar en la tercera etapa de la muestra realizada por el Museo Nacional de Bellas Artes *Chile 100 años, artes visuales: transferencia y densidad* (2000), bajo la curatoría de Justo Pastor Mellado, dentro de la sección “Historias de anticipación”. Obra de anticipación que recupera el legado de las vanguardias históricas: “Aquí la vanguardia histórica es el procedimiento de la cita de/con la historia, que para el caso de las obras de Martínez informa de que éste no sólo habría establecido una distancia con las imposiciones mediáticas de ser un artista de vanguardia, sino que más bien trabajaba con el imaginario del concepto, no con su ilusión de rentabilidad”⁶¹.

La lectura que realiza Nordenflycht, citando a Eduardo Correa, establece la filiación secreta de la obra de Martínez con los trabajos de Bertoni y Montes de Oca, en tanto manifestación de un quehacer donde “la visualidad y lo verbal quedan unidos en su obra por similares operaciones de sentido. La mecánica del poema y la mecánica de la visualidad son análogas operativamente en los trabajos de cada uno

⁵⁷ s/a: “El sueño de los ochenta”. En: El Mercurio, 13 de junio de 2000.

⁵⁸ En: Andrés Gómez: “Las extrañas señales de ruta de Juan Luis Martínez”. En: La Tercera, Santiago, Junio 11, 2000. pp. 46 - 47.

⁵⁹ Véanse: Nelson Navarro Cendoya: “Poeta, Juan Luis Martínez: ¿Han desaparecido las señales de ruta?”. En: El Llanquihue, 14 de octubre de 2000, A 20.; Matías Rivas: “Notas para una entrevista”. En: El Mercurio. Santiago. Julio 22, 2001. P. E3.

⁶⁰ José de nordenflycht: El gran solipsismo. Juan Luis Martínez obra visual. Valparaíso, Editorial Puntágeles/Universidad de Playa Ancha, 2001.

⁶¹ Ibid. p. 28.

*de estos creadores*⁶². El carácter objetual de la propuesta del poeta queda reflejado como un nuevo hito que marca el comienzo de una tendencia distinta dentro de la poesía chilena, según el crítico, ya que “*si bien Martínez sólo militaba en el descrédito de cualquier sistema y en la sospecha de un horizonte operativo, su retramiento de los objetos también manifiesta un deseo de saber sobre lo aparentemente tangible, sobre lo desconfiable pero que a la vez se manifestaba absolutamente concreto y certero, volviendo una y otra vez sobre el anatema del libro vigilado por Sogol*: todo es real nada es real”⁶³.

El texto de Nordenflycht dialoga, a su vez, con Hugo Rivera, quien testimonia el origen del desplazamiento de la representación llevado a cabo por Martínez desde finales de la década del sesenta: “*En ese tiempo veníamos pensando en estas cosas, principalmente en relación con las artes visuales, porque considerábamos que desde la irrupción del collage, la obra de arte había logrado una verdadera autonomía al desplazar la representación como problema. Esto sin embargo se suponía que lo había hecho el arte abstracto, pero esta expresión se debatía entre una interminable discusión con la figuración y conducta que, bajo toda una gimnástica pictórica o con todas las variantes posibles de lo que podríamos denominar la abstracción pos cubista, camuflaban esa conducta que Marcel Duchamp denominó ‘retiniana’*”⁶⁴.

Rivera establece el vínculo entre la obra de Martínez y las proposiciones dadaístas y surrealistas acerca del azar objetivo y el desarrollo de éste hasta el arte pop como fuentes que articulan su poética; particularmente la de *La Nueva Novela*, donde “[...] cada una de las partes [...] puede ser considerada como un todo, porque cada una de ellas obedece a ese sentido que le da constitución a un poema; pero a su vez todos ellos son fragmentos de esa totalidad que es el libro en sí mismo, el que se construye en su contenido como un sistema de referencias, las que operan permanentemente en todas sus direcciones. Es por eso que se puede hablar tanto de obras como de una sola obra, primando este último sentido que es el del libro como institución, como sistema, el que a su vez se presenta como un ataúd, por eso

⁶² Eduardo Correa: *Un debate impostergable*. En catálogo Tres poetas visuales. Santiago, Galería Gabriela Mistral, 7 – 31 de octubre 1997. Citado por Nordenflycht: op. cit. p. 50.

⁶³ Ibid. p. 54.

⁶⁴ Ibid. p. 68.

es ‘un libro terrible’, porque se establece como una metáfora del sarcófago. Hay que considerar que toda edición consagra un punto de llegada, define un cierta inmovilidad, un punto de quietud, quizás el quinto punto cardinal que completa el asombro de la poesía chilena desde Huidobro, recogiendo la cosmovisión de nuestros pueblos originales, como ha sugerido Elvira Hernández”⁶⁵.

Una anónima noticia⁶⁶ aparecida en el medio local confirma la próxima publicación de un libro inédito de Juan Luis Martínez durante el año 2003. Una faceta más tradicional constituiría la nota distintiva de este texto en relación a *La Nueva Novela* y *La Poesía Chilena*, según Cristóbal Joannon en el prólogo a *Poemas del otro*⁶⁷. Dimensión confirmada por el poema que inaugura el texto: “Encontrar el lenguaje/ la llave de los mundos/ no para cerrar/ sino para abrir/ terminado el ciclo Oscuro/ en adelante, a la Apertura./ Pero sobre todo/ oh sobre todo/ no sumergir/ lo que está cerrado/ y espera, en la sombra, ser abierto”⁶⁸.

Un año antes, y desde la periferia crítica, un grupo de estudiantes del Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, publica un número especial de la revista *DsCN.txt*⁶⁹ dedicado a Juan Luis Martínez. En él, la disposición estratégica de artículos críticos con textos provenientes de *La Nueva Novela* da cuenta del interés que manifiestan las nuevas promociones de críticos nacionales con respecto a su obra. En una suerte de collage, los textos hibridan categorías de lectura posmodernas con escrituras críticas travestidas que hacen del borramiento, la oscuridad e incluso del silencio original una nueva forma de apropiación teórica. Así, la conmemoración del décimo aniversario de la muerte del poeta, a través de esta publicación, es reseñada paradojalmente por la alternancia periodística de *The Clinic*⁷⁰, ya que se critican “una serie de textos interpretativos no dignos de mención por su oscurantismo académico”. El anónimo autor se empeña en evocar la importancia de Martínez, la

⁶⁵ Ibid. p. 82

⁶⁶ s/n. “Preparan libro sobre Juan Luis Martínez”. En: La Tercera. Santiago, Marzo 29, 2003. P. 61.

⁶⁷ Juan Luis Martínez: *Poemas del otro*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.

⁶⁸ *Solo para ella*. Ibid. p. 15.

⁶⁹ *DsCN.txt. Descontexto 4*. Santiago, 2002.

⁷⁰ s/n. “A diez años de la muerte de Juan Luis Martínez”. En: The Clinic. Santiago, abril 17, 2003. p. 25.

que no sería –ni habría sido– bien sopesada, reducida las más de las veces al ámbito de lo experimental. De esta manera, sostiene: “están ciegos quienes no ven en sus versos y construcciones poéticas la iluminadora belleza de la trasparencia, el juego y la contenida emoción que contienen inolvidables por su profunda metafísica”.

Paradigma dominante o alterno, Martínez adquiere un lugar dentro del culto a los procedimientos vanguardistas, por medio de una serie de publicaciones, ensayos y comentarios que provienen desde la crítica⁷¹. Acaso el más interesante de ellos es el de Carla Cordua⁷², quien comenta la fotografía que sirve de portada a *Poemas del otro* en los siguientes términos: “Muestra al poeta sentado con cierta dejadez delante de un espejo; éste lanza un violento estallido de luz que en la foto devora parte de la cabeza de Martínez. Al otro lado del rostro impertérrito, en cambio, hay una lámpara apagada. El efecto de una iluminación tan antinatural y amenazante a partir del espejo se produjo probablemente por casualidad, pero no es por ello menos sugerente del singular genio del poeta, que fue tan inclinado a contrariarla por razones recónditas”.

Por otra parte, Cordua reflexiona sobre los artículos en prosa, particularmente las entrevistas, donde Martínez vincula el ejercicio escritural contemporáneo con la condición catastrófica del lenguaje: “Martín Cerda hablaba siempre de que parecía que ese libro hubiera sido hecho con escombros, de lenguaje, de libros, de restos. Ahí esas casas aluden también a nuestro paisaje, a nuestra catástrofe permanente chilena. Aunque es la situación de la literatura contemporánea también: esa catástrofe del lenguaje, la desconfianza en los lenguajes, incluso. Los soportes se perdieron, lo que era la imagen del mundo es muy poco sólido actualmente, es precario. Hay una pérdida de la imagen del mundo. La casa, el derrumbe de la casa como espacio sagrado, podría venir a representar un símbolo [...] Yo creo que vivimos, justamente, el final de un época. En este sentido uno está haciendo una literatura apocalíptica, está dando cuenta de una crisis final. No sólo no hay confianza en la literatura, sino en ningún valor, casi, ya”.

⁷¹ s/n. “Un poeta de culto”. En: El Mercurio, Santiago, abril 9, 2001. p. C18.

⁷² Carla Cordua: “Más de Juan Luis Martínez”. En: El Mercurio. Santiago, diciembre 21, 2003. p. E4.

Si bien los dos textos publicados en vida por el poeta tratarían especialmente la cuestión del desastre del lenguaje, en una suerte de alejamiento de las dimensiones íntimas de Martínez en tanto sujeto, *Poemas del otro* supondría un repliegue hacia “*lo que ocurre en la existencia personal del poeta*”. El resto del artículo apunta, fundamentalmente, a sostener esta tesis a partir de fragmentos tomados de la reciente publicación.

La manía del pájaro.

Comparto algunas de las lecturas que se han realizado de *La Nueva Novela* (Fontaine, Vargas Saavedra y Moraga), ya que destacan el desplazamiento metonímico del cisne troquelado al pájaro. Sin embargo, y ya desde el título, la sigla N.N. (*nomen nescio*, esto es, nombre desconocido) erosiona el nombre y lo instala en el anonimato. Desaparece, así, *una familia* ante la violencia ejercida sobre el cuerpo textual por el significado de la dictadura militar chilena. No obstante, la noción de alegoría utilizada por Avelar, melancolía desplazada psicoanalíticamente al duelo olvidado, no basta en la *subasta* del nombre desposeído, pues una ruta seguida sin señal, ubica el laberinto en torno al vacío: ilegibilidad poética del exilio, extrañamiento, autonomía o artificialidad jeroglífica. Desde este punto de vista, la objetualidad de la poesía de Martínez se vuelca en *La Nueva Novela* al no develar, revelando, el dispositivo de lo oculto. La episódica de este texto descansa en la inversión del logos en Sogol, en tanto guardián que amenaza desde la censura la escritura⁷³. Choqueados y provocados por el peligro articulatorio del significado reconocemos el arruinamiento moderno modelizado por las vanguardias en la transparencia del *no-velar* el naufragio de la utopía del lector en tanto fracaso o derrota frente a la violencia. Así, el encriptamiento fundado en el desplazamiento atópico se enfrenta a un discurso que no puede subsumirlo, disponiéndolo como exorcismo o conjuro ilegible. La hiperrealización, hiperbólicamente trazada, museifica el desecho ceniciente en la cripta museográfica del espejo cristalino que refleja a Alicia.

Una lectura:

⁷³ Véase: *El oficio del poeta*. P. 146.

OBSERVACIONES RELACIONADAS CON LA EXUBERANTE ACTIVIDAD DE LA "CONFABULACIÓN FONÉTICA" O "LENGUAJE DE LOS PÁJAROS" EN LAS OBRAS DE J. -P. BRISSET, R. ROUSSEL, M. DUCHAMP Y OTROS

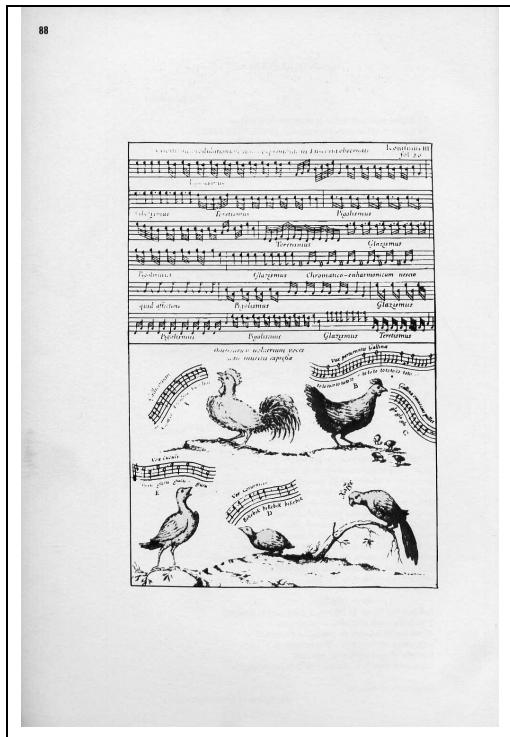
- a. A través de su canto los pájaros comunican una comunicación en la que no dicen nada
- b. El lenguaje de los pájaros es un lenguaje de signos transparentes en busca de la transparencia dispersa de algún significado.
- c. Los pájaros encierran el significado de su propio canto en la malla del lenguaje vacío; malla que es a un tiempo transparente e irrompible.
- d. Incluso el silencio que se produce entre cada canto es también un eslabón de esa malla, un signo, un momento del mensaje que la naturaleza se dice a sí misma.
- e. Para la naturaleza no es el canto de los pájaros ni su equivalente, la palabra humana, sino el silencio, el que convertido en mensaje tiene por objeto establecer, prolongar o interrumpir la comunicación para verificar si el circuito funciona y si realmente los pájaros se comunican entre ellos a través de los oídos del hombre y sin que estos se den cuenta.

NOTA:

Los pájaros cantan en pajarístico, pero los escuchamos en español.
(El español es una lengua opaca, con un gran número de palabras fantasma; el pajarístico es una lengua transparente y sin palabras).

La sigla se dispone en la primera estrofa en la seriación del abecedario, esto es, en la retahíla que exhibe un orden decreciente ante el cual el lector debiera elegir una opción que lo represente. La ilegibilidad dificulta el ingreso al texto ya desde el título. La pretensión científica, destacada inicialmente por Valente frente a la aparición de *La Nueva Novela*, evalúa empíricamente la exuberancia obscena de la perversión voyerista del logos en Sogol. La *confabulación* se descompone en la traición de la traducción de un orden. Subversión que *desertifica* metonímicamente

el significado a través de una fonética soportada en la conjunción disyuntiva (o) que reúne y separa suplementariamente la igualación de diferencia.



El lenguaje de los pájaros coordina *otredades* antecedidas por Brisset, Roussel y Duchamp, antecedidos a su vez por Aristófanes, que es también el antipoético Parra, en tanto momento de inflexión del texto en manuscrito: “Alcanzar la propia ausencia en la prehistoria producida por la instantánea, significa poder integrar un pasado del que no se es consciente, pero que desde hace tiempo ha sido ocupado por la maquinaria óptica bajo la especie de que sólo se trata de un reflejo inmediato y obvio de lo visible. [...] La historia ha sido expropriada por el dogma de la óptica representativa. La componente ideológica de los medios de información visual tiene aquí su origen. Mientras se mantenga el dogma de la instrumentalidad, o sea, que la relación fotográfica se produce en la evidencia de lo visible como reproducción de suyo comprensible y mientras no se reconozca que ella traza su grafía en el enigma de lo visible, quedamos anquilosados en la repetición de la propia ausencia. [...] Conocerse en la fotografía es, entre otras cosas, reconocerse como efecto de la maquinaria, como fabricación de su construcción. Penetrar en el cuerpo extraño generado por la semejanza mecánica, exige superar un eminentemente obstáculo dialéctico: todos nuestros sentidos y movimientos, virtualmente, ya han sido incautados por los mecanismos de reproducción técnica. Nuestro cuerpo, virtualmente, siempre es ya una fotografía. En esta perspectiva, la posibilidad de una presencia aparece como ‘algo aterradoramente energético y perturbador, como un elemento aún en acción y móvil en una expresión inmovilizada’. [...] En el momento de la toma ocurre la traducción, el traslado y el transporte material de lo registrado fotográficamente. En este doblaje se efectúa una repentina escisión de una fracción temporal; el

información visual tiene aquí su origen. Mientras se mantenga el dogma de la instrumentalidad, o sea, que la relación fotográfica se produce en la evidencia de lo visible como reproducción de suyo comprensible y mientras no se reconozca que ella traza su grafía en el enigma de lo visible, quedamos anquilosados en la repetición de la propia ausencia. [...] Conocerse en la fotografía es, entre otras cosas, reconocerse como efecto de la maquinaria, como fabricación de su construcción. Penetrar en el cuerpo extraño generado por la semejanza mecánica, exige superar un eminentemente obstáculo dialéctico: todos nuestros sentidos y movimientos, virtualmente, ya han sido incautados por los mecanismos de reproducción técnica. Nuestro cuerpo, virtualmente, siempre es ya una fotografía. En esta perspectiva, la posibilidad de una presencia aparece como ‘algo aterradoramente energético y perturbador, como un elemento aún en acción y móvil en una expresión inmovilizada’. [...] En el momento de la toma ocurre la traducción, el traslado y el transporte material de lo registrado fotográficamente. En este doblaje se efectúa una repentina escisión de una fracción temporal; el

desdoblamiento introduce una modificación decisiva en la estructuración del tiempo”⁷⁴.

La inmaterialidad del discurso, soportada también en la presencia de los pájaros, manifiesta un espíritu abismado que *antipoéticamente* transgrede la tradición del significado. Así, la lista de nombres funciona en el texto como una serie de argumentos de autoridad que marca la dimensión vanguardista de las *observaciones*. Asimismo, la nota de la página 89 actúa prolépticamente, anticipando lo que viene en la *nota 5*: Babel, Babilonia y el lenguaje. Tradición cristiana enfrentada en su monologismo que es también el de la dictadura chilena. La actividad exuberante funciona como provocación en tanto confabulación en y desde el lenguaje ininteligible hacia el logos dominante. Escritura tan azorada como la de Vicente Huidobro que roza, palpa y toca el significante como materialidad vacía. Por ello, la dimensión lingüística, actualizada por medio de las funciones del lenguaje descritas por Jakobson, hace del encierro una forma de resistencia frente a la prohibición de la práctica poética. El eslabón de la cadena metonímicamente porta la prisión de la serie y, metafóricamente, la mordaza de la censura. La función apelativa instalada en la *nota* confronta el encriptamiento eventual del error que aparece constantemente consignado en la tachadura.

En la primera estrofa *Los pájaros comunican una comunicación* que apunta a la dimensión mostrativa del mensaje que acusa una contratextualidad ante la imposibilidad de decir. La escritura, así, nombra la censura ejercida desde el padecimiento de la violencia, reinstalando lo patético en relación con lo sublime sublimado (Schiller – Marcuse).

En la segunda estrofa la presencia de *signos transparentes* nos ubica en el vidrio que muestra y no demuestra la violencia del encriptamiento ceniciente. La transparencia, en este caso, busca la dispersión, el desplazamiento y la diseminación refractando la fuerza de la luz cenital, volviéndola a fracturar a través de la descomposición del signo en los huecos de la malla que dan cuenta de los obstáculos que encuentra el azorado hablante.

⁷⁴ Véase: Ronald Kay: Del espacio de acá. Santiago, Metales Pesados, 2005. pp. 24 – 25.

La tercera estrofa hace del encierro y el encriptamiento una malla de resistencia frente a la ruptura del código poético, rescatando al signo desde su enfermedad.

La excepción que porta el adverbio *incluso* exhibe el silencio y el hiato que se produce entre el canto dispuesto como eslabón de la malla indicando, con ello, la performatividad naturalizadora del código poético que se vuelve sobre sí mismo.

La preposición *para* señala una finalidad autoteleológica, pues refiere el ensimismamiento (*manu stuprare*) del código poético que pasa por el silencio; silencio como manifestación del canal abierto o *faticidad* de la carencia estructural. Al desestructurar, la escritura estructura el vacío de una comunicación que se resiste, desde el suplemento, a la crisis de la representación autorial: “*Otro elemento destacable es la relación entre arte y literatura, ya que parte significativa de las obras problematizan la distribución y compaginación de la palabra en las superficies de diversas materialidades y procesualidades. El trazo, la combinatoria tipográfica, la palabra bordada, van construyendo nuevos sentidos entre las imágenes y las palabras*”⁷⁵. En consecuencia, son los momentos paralingüísticos los que constituyen el sujeto, en tanto cadencia de la decadencia pronominal. Así, el yo desinencial aparece particularizado por medio del evento silencioso de la atopía que deriva del silencio de un significado disperso o desplazado. Originado a partir de los experimentos modernos de Mallarmé, el trazo moderno instala la ruina como manifestación de la diseminación del yo. Ante la sospecha con respecto a la imposibilidad de comunicar, la escritura se transforma en una práctica de resistencia.

La *nota*, al final del texto, establece una oposición entre pájaros y fantasmas. Estos últimos soportan a un sujeto paralingüístico que proclama su mensaje en español, en tanto exhibición de la opacidad que denota el imaginario fantasmal del significado. Escritura en lengua materna que opaca y fantasmea el significado poético, derogando la dimensión creadora del pájaro al hacerlo transparente. Retóricamente importa más la *dispositio* que la *inventio*, ya que el misterio aparece

⁷⁵ Alberto Madrid: *La letra en/de la imagen*. En: Gabinete de Lectura. Arte visuales chilenas contemporáneas 1971/2005. Museo Nacional de Bellas Artes/Universidad de Playa Ancha, 2005. p. 55.

revelado en la paradoja de una gramática eventual, aleatoria y errática que articula *La Nueva Novela*.

Por último, se trata de un desafío al paradigma novelesco, ya que la lectura de esta obra se alza como un trayecto que se construye en base a pistas que refieren siempre a la propia escritura como secuencia de una poética textual y no autorial. Violencia ejercida sobre la trama argumentativa, en tanto evento apastichado que exorciza los elementos laterales de la incomodidad crítica. Es la lectura de este texto la que escribe este poema, y al escribirlo da cuenta de una poética testimonial que hace del silencio el ruido del lenguaje frente a la censura dictatorial: “*De vuelta en la ecfrasis, entonces. Lo peculiar de este procedimiento es su doblez. Por una parte, el lenguaje pareciera celebrar en ella la apoteosis de su fuerza. Conjurar por la sola palabra la presencia (se tendría que decir más precisamente la inminencia) de la cosa es retrotraernos a aquella experiencia ancestral nutrida por la fe en la potencia mágica del nombre. Devolvernos, sí, a algo así como un espectro de esa experiencia, porque al fin y al cabo el trabajo de la escritura nos hace en todo momento presente la diferencia, partícipes y cómplices que debemos hacernos, a plena conciencia y sólo emancipados de la pena de tanta lucidez por el placer que recibimos a cambio. Pero por otra parte, esa apoteosis sólo tiene lugar en la medida en que la cosa no está presente, en la medida en que un sistema de representación (el verbal) nos remite a otro (el visual)*”⁷⁶.

El poético pajareo de los pájaros o el borramiento autorial de Juan Luis Martínez.

La definición desde la ausencia metonímica por la exhibición de la otra cara del silencio. Inversión del binarismo, o causación del efecto. Fuga, también, de los cisnes desde el círculo arbóreo, a través de la aporía: superficialidad de la profundidad fractal en la desesencialización identitaria de la ficción por medio del lexema oximorónico de las reglas del juego de ese lenguaje; este último no es más

⁷⁶ Pablo Oyarzún: *Metonimia del azar*. En: *Joan Brossa. Desde Barcelona al Nuevo Mundo*. Barcelona, Institut Ramon Llull/ Fundació Joan Brossa, 2005. p. 70.

que la revelación velada de la rebelión frente al logos monológico en el (re)verso del desencanto de los pájaros.

NOTA 5. OBSERVACIONES SOBRE EL LENGUAJE DE LOS PÁJAROS
Véase: LA LITERATURA.

El lenguaje de los Pájaros o Confabulación Fonética es un lenguaje inarticulado por medio del cual casi todos los pájaros y algunos escritores se expresan de la manera más irracional posible, es decir a través del silencio. La Confabulación Fonética no es sino la otra cara del silencio. (Los pájaros más jóvenes como también así algunos escritores y músicos sufren hoy por exceso de libertad y están a la búsqueda del padre perdido).

Los pájaros ambicionan escapar del círculo del árbol del lenguaje -desmesurada empresa, tanto más peligrosa, cuanto más éxito alcanzan en ella-. Si logran escapar, se desentienden de árbol lenguaje. Se desentienden del silencio y de sí mismos. Ignoran que se desentienden y no entienden nada como no sea lo indecible. Se desescuchan del silencio. Se desescuchan de sí mismos. Quieren desescucharse del oído que alguna vez los escuchara: (los pájaros no cantan: los pájaros son cantados por el canto: despajareándose de sus pájaros el canto se des-en-canta de sí mismo: los pájaros reingresan al silencio: la memoria reconstruye en sentido inverso "El canto de los pájaros": los pájaros cantan al revés).

Los pájaros viven fundamentalmente entre los árboles y el aire y dado que sus sentimientos dependen de sus percepciones, el canto que emiten es el lenguaje transparente de su propio ser, quedando luego atrapados por él y haciendo que cada canto trace entonces un círculo mágico en torno a la especie a la que ellos pertenecen, un círculo del que no se puede huir, salvo para entrar en otro y así sucesivamente hasta la desaparición de cada pájaro en particular y en general hasta la desaparición y/o dispersión de toda la especie.

Los pájaros no ignoran que muchos poetas jóvenes torturan las palabras para que ellas den la impresión de profundidad. Se concluye que la literatura sólo sirve para engañar a pobres gentes respecto a una profundidad que no es tal. Saben que se ha abierto un abismo cada vez más ancho entre el lenguaje y el orden del mundo y entonces se dispersan o enmudecen: dispersan dispersas migas en el territorio de lo lingüístico para orientarse en el regreso (pero no regresan) porque no hay adonde regresar y también porque ellos mismos se desmigajan en silencio desde una muda gritería y lenguajean es silencio desmigajándolo en bullicio y gritería. Mudos de vergüenza se tragan en silencio su propio des-en-canto: descantan una muda gritería. ¿Se tragan a pequeños picotazos el silencio de su muda gritería?: (cantando el des-en-canto descantan el silencio: el silencio se los traga).

A través del canto de los pájaros, el espíritu humano es capaz de darse a sí mismo juegos de significación en número infinito, combinaciones verbales y sonoras que le sugieran toda clase de sensaciones físicas o de emociones ante el infinito. (Desvelar el significado último del canto de los pájaros equivaldría al desciframiento de una fórmula enigmática: la eternidad incansablemente recomposta de un jeroglífico perfecto, en el que el hombre jugaría a revelarse y a esconderse a sí mismo: casi el **Libro** de Mallarmé).

Cantando al revés los pájaros desencantan el canto hasta caer en el silencio: -lenguaje lenguajeando el lenguaje-, lenguajeando el silencio en el desmigamiento de un canto ya sin canto. Se diría: (restos de un Logos: migajas de un Logos: migas sin nombre para alimento de los pájaros sin nombre: pájaros hambrientos: (pájaros hambreados por la hambruna y el silencio)

Desconstruyen en silencio el silencio, retroceden de unos árboles a otros: (han perdido el círculo y su centro: quieren cantar en todas partes y no cantan en ninguna): no pueden callar porque no tienen nada que decir y no teniendo nada picotean como último recurso las migajas del nombre del (autor): picotean en su nombre audible las sílabas anónimas del indecible Nombre de sí mismos

Instalar, por ello, una lectura dentro de un farragoso tráfico por los significantes (des)contextualizados que abren y cierran, anfibiológicamente, este ejercicio semiótico donde el referente es ausentado permanentemente por la lúcida conciencia de la tachadura autorial que dicta dictadura sobre la escritura a partir de ciertas notas a la *nueva no-vela*. Sin significado, tal vez, para los defensores de poéticas de lo concreto; herederos estos últimos de la tradición traicionada por la mercantilización *pesimista cómica* (Schopf) de las permanentes disrupciones institucionalizadas de Parra. En cambio, un sentido, acaso, para aquel yo que concibe el espacio literario como amenaza permanente a la intelección. Intitular los fragmentos de una eventual lectura no es más que el (re)conocimiento del errar aleatorio que muestra, sin demostrar, la imposibilidad de la demostración de un cercano cerco.

Así, la definición aparece desde la ausencia metonímica por la exhibición de la otra cara del silencio.

Un decirse y desdecirse desde una desinencial posición frente al pajaroneo tautológico de los pájaros antiguos. Narración que se historiza ya en el antiguo Egipto. Al mismo tiempo, éstos elípticamente representan los estados superiores del ser en la tradición hindú, convirtiéndose, más adelante, en folklórica leyenda: “*A veinticinco leguas de aquí hay un árbol. Rondan ese árbol tigres y osos, escorpiones y serpientes. En la copa del árbol está enroscada una serpiente muy grande; sobre su cabeza hay una jaulita y, en ella, un pájaro; mi alma está dentro de un pájaro*”, señala equívocamente el ogro. Precisa este sentido el antiguo simbolismo egipcio que le otorga al pájaro una cabeza humana. Personificación del jeroglífico o del genitivo posesivo que señala la trayectoria del alma que abandona el cuerpo después de la muerte. Androcefalia recorriendo las fabulaciones de la Antigüedad grecorromana.

Esta ritualización, sin embargo, expresa una psicoanalítica verdad con respecto al origen, al incorporar binariamente la maldad dentro de la bondad. Ontología de la prohibición colonizadora, como cualquier metafísica, que no amenaza, todavía, la consistencia identitaria durante el recorrido pronominal que realiza el sujeto por la enclopédica Babilonia. Por lo tanto, legalidad de la legibilidad del lugar (*topoi*) que, a su vez, articula, inarticulando, el lenguaje de los

pájaros dentro del Apocalipsis cristiano –*la jaula de los pájaros inmundos y odiosos*– como falologocentrismo sublimado, referido a la paternidad del mito de la ausencia o al rebasamiento de los sueños de la razón que enfrentó a los monstruos del neoclasicismo con el romanticismo en nuestra tradición de arranque peninsular.

Su caracterización como mensajeros del poder celeste y creadores del mundo inferior, constituye, también, la imposibilidad posible –en la alquimia, el pájaro azul representa la rosa de igual color: rosa/asor en el anagrama huidobriano.

Al mismo tiempo, la orientación de los pájaros durante su vuelo, determina el sentido simbólico que éstos adquieren: hacia arriba, volatización y sublimación; descendiendo, precipitación y condensación⁷⁷. Movilización del sentido en la proliferación de hipótesis de lectura para este fragmento: la pluralidad de ellas me instala en la variedad rizomática desplegada por el estallido semántico del espíritu. Pivoteando en este último, la multiplicación de los pájaros representa el signo negativo de la incomunicabilidad del pajareo de los pájaros, o sea, de su lenguaje: “fuerzas en di-solución, pululantes, inquietas, indeterminadas, rotas”.

Por otra parte, la disminución del tamaño del pájaro y, con ello, su diseminación fonemática, expulsa desde el principio el origen, enfrentando el simulacro deleuzeano (todavía diptongado y desanclado del hiato que recomienda la Academia). Desde la tradición hindú hasta la germánica, el pájaro gigante simbolizaba el sol, es decir, el fundamento apolíneo o cí(s)nico. Zeus, metamorfoseado en él, fecunda a Leda en el modernismo hispanoamericano. No obstante, la tempestad a la cual se ve sometido el sujeto pronominal por (re)acción de las vanguardias, como ya dije, hace tronar la raya de la serpiente que liquida el mito de la paternidad, y con él, la autoridad del Nombre.

Inversión del binarismo, o causación del efecto en la fuga de los cisnes.

¿Por qué se alejan los cisnes del Lago Budi⁷⁸? Porque ya no tienen, porque les falta el paisaje que simula el conflicto entre el individuo y la naturaleza; territorializado éste por el kitsch modernista epigonal de Augusto Winter. Alejándose de los referentes naturales, la artificialización del lenguaje genera un

⁷⁷ La exploración de estas dos direcciones, aún binaria dimensión dentro de la monumentalidad de la poesía chilena, es llevada a cabo por Vicente Huidobro en Altazor.

⁷⁸ Véase: Augusto Winter: *La fuga de los cisnes*. En: Julio Molina Nuñez; Juan Agustín Araya: Selva Lírica. Santiago, Universo, 1917. pp. 321 – 322.

movimiento perpetuo de ausentación de la realidad a través de su reverso: extrañado de sí mismo y contemplando su autonomía, su canto canta la memoria como olvido. Pajareo carnavalesco con respecto al mito, la transgresión subvierte el logos semántico generando destrucción sobre la construcción: estabilidad, esta última, erosionada por la toma de conciencia que los pájaros ejercen sobre su lenguaje que les depara el rayo vanguardista: la anagramatización del *ser* en *res*.

El fracaso del símbolo como manifestación convencional de la discursividad mágica torcida en su propia rama estética: la modernidad como condena a la desaparición. Amenaza contradiscursiva latiendo dentro de una textualidad replegada sobre sí misma que, por medio de despliegues, pliega el pliegue de su propia contradicción.

La escritura ausentada en la presencia escrita de la muda gritería que caracteriza a los jóvenes revierte la grandilocuencia rokhiana, huidobriana y nerudiana: valores anclados todavía en la monumentalidad (re)vertida sobre aquellas gentes pobres troqueladas institucionalmente en el negocio literario. Siempre en una genética genealógica, el origen del original se vuelca ante el reclamo propietario o pequeño burgués del realismo dostoyevskiano de la autoridad intelectual. Como si no supieran que ante el padre, la castración es la forma de afirmar, y negar también, ese discurso anclado en una temporalidad condenada a la (des)aparición en la residual instalación de la pérdida como encuentro.

Anómala experiencia que genera un cambio dentro del horizonte de expectativas intra y extraliterarias. Paralógica respuesta, entonces, que incorpora la enfermedad, tautológicamente débil, como lectura de una alicaída modernidad que satiriza la (re)construcción nacional del sarcasmo que (re)clama ante la violencia descalificatoria ejercida por la dictadura que (des)(en)canta la propiedad que la apoya: “*La nueva escritura surge como corte sobre el corte de la propia ruptura política, desvinculado de cualquier substrato ideológico previo, la mayoría de los textos que se construyen en ese momento son inaugurales y al mismo tiempo dependientes de las nuevas experiencias productivas en el campo de las artes visuales, sin la presencia de ellas las obras serán completamente ilegibles*”⁷⁹.

⁷⁹ Patricio Zárate: *Textualidad de lo visual, visibilidad de lo textual*. En: Gabinete de Lectura. p. 102.

Canto anónimo que narrativiza la lectura hospedada en las distintas (di)secciones que observan su contenido, conformando la transparencia de su continente. Sin entender se sabe, sin embargo, que por allí se encuentran senderos que terminan –o comienzan– en la Divina Comedia, en Altazor, en el Psicoanálisis o en Heidegger. En todos ellos, (de)mora también la otredad, (des)encontrándose en el testimonio del enfrentamiento entre el Sujeto y el acabamiento, Dios y la Nada, el Yo y el Otro, o como quiera que se llame la Metafísica de la Presencia atrapada por el *viejo pájaro* entre el Silencio y Lenguaje. Ese pájaro no se llama Juan Luis Martínez, pues se halla tachado en el *no nombre* del NN e identificado en la identificación de los cuerpos o textos. No entender, en consecuencia, que enfrentados al hiato del abismo infinitizado por esa vuelta a la Presencia naturalizada por el lenguaje como juego del silencio.

Disimulación del canto, y de la lectura también, de la orfandad que no ve en las rejas lingüísticas la presencia de un Padre que no le dice que está muerto –el viejo pájaro lo sabe, pero no le gusta que lo escuchen no diciéndolo. Los pájaros nuevos seguirán chocando contra el vidrio; dejan, no obstante, esa mancha en la ventana que, transformada ahora en huella, residuo y ruina lo enfrentan a la superficie como espectáculo especular del espejo. Fuerza centrípeta que concentra el estallido en un centro acumulado en la incomunicación.

El habla por el miedo de decir que se dice mucho, poquito... nada. O el miedo por el habla: (im)posibilidad de establecer contacto con el Padre buscado y perdido por ese mismo acto que, desde la muerte, hace inviable que yo y él se (me) mueran. Mientras más me concentro, más me disemino. El lenguaje –que es la cavidad más grande y más vacía también– contiene al suicidio que, nombrándolo, lo anula. Hablar es la contención del callar, que desde el tránsito por lo intransitivo, impone la importancia del saber. El sabio que se sale del rebaño es el rebaño: lo egregio es grey. O sea, liberarse de Babel es (des)construirla.