



LA NUEVA NOVELA

(~~JUAN LUIS MARTINEZ~~)

(~~JUAN DE DIOS MARTINEZ~~)

EDICIONES ARCHIVO



OBSERVACIONES RELACIONADAS CON LA EXUBERANTE ACTIVIDAD DE LA "CONFABULACION FONETICA" O "LENGUAJE DE LOS PAJAROS" 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 dicen 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 de un 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 de los hombres 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 fantasmas;
el pajarístico es una lengua transparente y sin palabras).*

LA CASA DEL ALIENTO, * CASI LA PEQUEÑA CASA DEL (AUTOR)

a Isabel Holger Dabadie
a Luis Martínez Villablanca

(Interrogar a las ventanas
sobre la absoluta transparencia
de los vidrios que faltan)

- a. La casa que construiremos mañana
ya está en el pasado y no existe.
- b. En esa casa que aún no conocemos
sigue abierta la ventana que olvidamos cerrar.
- c. En esa misma casa, detrás de esa misma ventana
se baten todavía las cortinas que ya descolgamos.

* *"Quizás una casita en las afueras
donde el pasado tiene aún que acontecer
y el futuro hace tiempo que pasó".*

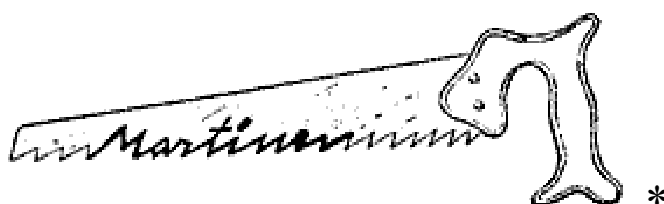
(De T. S. Eliot, casi).

LA GRAFOLOGIA

a R. Barthes
a F. Le Lionnais

"El nombre que puede nombrarse
no es el verdadero nombre"

Tao Teh King



A sílabas entrecortadas quiso repetir un nombre: (Jxuan de Dios), ¡Ah, ese si que hubiera sido un verdadero nombre!, mas como un serrucho trabado en el clavo oculto (que maldice el carpintero), sólo pudo pronunciar, a duras penas, tartamudeando -atragantado por el aserrín de sus palabras- las chirriantes sílabas de su apellido: (Mar - mar - ttí - nnez).

* (En numerosos poemas modernos y en varios cuadros de Picasso aparece también, sin que exista ninguna necesidad objetiva de ello, una sierra o por lo menos los dientes de un serrucho, colocados oblicuamente sobre superficies geométricas. No es necesario pensar en ninguna posible influencia: la aparición de ese símbolo de la sierra o del serrucho es de categoría negativa y sólo puede explicarse como uno de los signos que mejor traduce la coacción ejercida por la estructura sobre la poesía y el arte modernos a partir de la segunda mitad del siglo pasado).

LA LOCURA DEL (AUTOR)

(¡Vamos, cuéntame tu vida!).

A. EL OIDO DEL AUTOR:

¿Qué escucha cuando escucha
los trágicos trotes silenciosos
de un caballito de madera desarmado?

B. EL JARDIN DE SU LOCURA:

En el Jardín Azul de su Locura
crece el pequeño aster
de la razón.

C. LA AUSENCIA DE SU OBRA:

El silencio escucha silencio
y repite en silencio
lo que escucha que no escucha.

3 MEDITACIONES SOBRE RENE MAGRITTE

a M. Foucault

(Mis propiedades)



LO QUE (EL AUTOR) HA LEIDO ACERCA DE UNA FLOR *

- a. ¿La Flor Mutable?
¿El tallo sostenido en la palabra?
¿La palabra ciega entre comillas? ¿Acaso la palabra: "FLOR"?
- b. ¡El pequeño-oscura-aster-lila-claro!
El pequeñito. El Little, en otra lengua.
El traductor de Gottfried Benn.
"El Poema-montaje:
 ¡El informe en forma de ideograma!!
- c. ¿El pequeño aster? .. -Sí. ¿El Little? ..-Sí.
El experimental: .. El lírico.
El ideograma elaborado a máquina
con las letras siempre repetidas:
"L-I-T-T-L-E A-S-T-E-R": "L-I-T-T-L-E A-S-T-E-
R":
¡El de Absoluto valor paradigmático!
El que casi serviría incluso para determinar mejor
la situación de la Lírica Moderna.

- (El autor) se refiere casi a la misma flor que en un poema de Gottfried Benn un cirujano arrojó en el pecho abierto del conductor de un carro de cerveza.

SILOGISMO HOMENAJE A RENE CREVEL "EL MAS BUENMOZO DE LOS SURREALISTAS"

(ORATE PRO NOBIS): a, b y c.

"La muerte es el más azul de los caminos".
René Crevel

- a. La muerte es un camino azul.
- b. Todos los caminos son la muerte.
- c. Luego, todos los caminos son azules.

NOTA:

"Tao" significa propiamente camino. Primitivamente esta palabra se usó para designar el curso de las estrellas en el cielo. Es el concepto fundamental de la filosofía china y es equivalente al "Logos" griego, y sin embargo, fundamentalmente distinto.

LA POESIA CHINA *

El cuerpo es el árbol Bodhi
La mente el espejo brillante en que él se mire
Cuidar que esté siempre limpio
Y que polvo alguno lo empañe

Shen-hsiu

Nunca existió el árbol Bodhi
Ni el brillante espejo en que él se mire
Fundamentalmente nada existe
Entonces, ¿qué polvo lo empañaría?

Hui-neng

* (NADIE LEERA NUNCA /OIRA (INTERPRETARA MENTALMENTE) ESTOS DOS POEMAS CHINOS).

(NADIE RECORDARA NUNCA / TARAREARA (EVOCARA MENTALMENTE) ESTOS DOS POEMAS CHINOS).

PORTRAIT STUDY OF A W. B. YEATS

STUDY FOR A MAN PORTRAIT



La máquina fotográfica no agregó mayores detalles de ilusión a la realidad, pues fue el fotógrafo, quien en su intento de hacer aún más evidente la sombría e inteligente belleza de este rostro, pensó mostrarnos una mirada, cuyo alcance no puede ser sólo un fraude óptico, ya que todavía permanece oculta en ciertos contrastes de luz y sombra.

LA PAGINA NOVENTA Y NUEVE

A.

En la página 61 usted debió suponer que las personas del cuadro A llegarían a presenciar los acontecimientos de esta página. Esas personas se encuentran ahora en el cuadro B de de la página 61 después de haber estado algunos días en esta página.



B.

Las personas de este cuadro son las mismas que usted encontró en el cuadro C de la página 61. En ese instante venían de leer el prólogo. Ahora usted las encuentra de regreso a esta página, viniendo de releer las notas del final del libro.



C.

Suponga que las personas de este tercer cuadro son las mismas que usted debió encontrar en el cuadro D de la página 61 y que en ese instante se encontraban en alguna página intermedia entre el cuadro D de la página 61 y este cuadro.

D.

Las personas que usted ya no encuentra en este cuadro, se han alejado rápidamente de esta página en dirección a la página 61. (Si usted ha leído ordenadamente este libro debería haberlas encontrado en alguna página intermedia).

E.

Las intenciones del (autor) eran esperar al lector en este cuadro, pero habiéndose el lector atrasado demasiado en su lectura, (el autor) ya se encuentra nuevamente en la página 61, esperando a un siguiente lector, que más rápido en su lectura, alcance a encontrarlo en esta página.

EL REVES DE LA PAGINA COMO POEMA

(De un recorte de la prensa alemana)

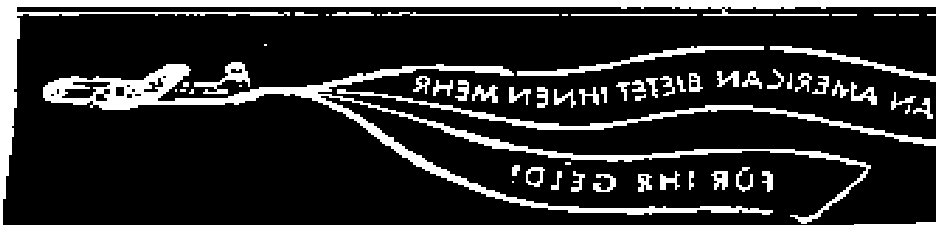
Der Vergeß

Von Christian Morgenstern

Er war voll Bildungshung, indes,
 soviel er las
 und Wissen aß,
 er blieb zugleich ein Unvergeß,
 ein Unver, sag ich, als Vergeß;
 ein Sieb aus Glas,
 ein Netz aus Gras,
 ein Vielfreß —
 doch kein Haltefraß.

Aus den „Galgenliedern“

London	New York	London	New York	London	New York
10.30	10.30	10.30	10.30	10.30	10.30
11.00	11.00	11.00	11.00	11.00	11.00
11.30	11.30	11.30	11.30	11.30	11.30
12.00	12.00	12.00	12.00	12.00	12.00
12.30	12.30	12.30	12.30	12.30	12.30
13.00	13.00	13.00	13.00	13.00	13.00
13.30	13.30	13.30	13.30	13.30	13.30
14.00	14.00	14.00	14.00	14.00	14.00
14.30	14.30	14.30	14.30	14.30	14.30
15.00	15.00	15.00	15.00	15.00	15.00
15.30	15.30	15.30	15.30	15.30	15.30
16.00	16.00	16.00	16.00	16.00	16.00
16.30	16.30	16.30	16.30	16.30	16.30
17.00	17.00	17.00	17.00	17.00	17.00
17.30	17.30	17.30	17.30	17.30	17.30
18.00	18.00	18.00	18.00	18.00	18.00
18.30	18.30	18.30	18.30	18.30	18.30
19.00	19.00	19.00	19.00	19.00	19.00
19.30	19.30	19.30	19.30	19.30	19.30
20.00	20.00	20.00	20.00	20.00	20.00
20.30	20.30	20.30	20.30	20.30	20.30
21.00	21.00	21.00	21.00	21.00	21.00
21.30	21.30	21.30	21.30	21.30	21.30
22.00	22.00	22.00	22.00	22.00	22.00
22.30	22.30	22.30	22.30	22.30	22.30
23.00	23.00	23.00	23.00	23.00	23.00
23.30	23.30	23.30	23.30	23.30	23.30
24.00	24.00	24.00	24.00	24.00	24.00
24.30	24.30	24.30	24.30	24.30	24.30



"... la lengua.. es comparable a una hoja de papel, de manera que el pensamiento es la cara y el sonido el reverso; no se puede rasgar la cara sin rasgar el reverso".

F. de Saussure

Der Vergleich

Von Christian Morgenstern

Es war voll Bildungsbildung, indes
 sozial er las
 und Wissen an,
 er blieb zugleich ein Unvergeß,
 ein Unver, sag ich, als Vergelt;
 ein Lieb aus Glas,
 ein Netz aus Glas,
 ein Verleß —
 doch kein Haltever,
 was der „Gegenüber“

	6. 11. 51	6. 11. 51	6. 11. 51	6. 11. 51
Frankfurt	92 ¹ / ₂	—	Berlin	7.93
Saarbrück	56 ¹ / ₂	—	Amsterdam	102.25
Zürich	—	1.12—1.24	Stockholm	68
New York	4.36 ¹ / ₂	5.00—5.40	Kopenhagen	46.00
London	10.32 ¹ / ₂	11.5—12.5	Moskau	0.63 ¹ / ₂
Paris	1.00 ¹ / ₂	1.21—1.28	Wien	12.95

(m) Sperrmark in London: 8. 11. 17.00—17.75; Sperrmark
 in New York: 5. 11. 13.15—13.25. Wechselstuben-Umrech-
 nungskurs: 1 DM (West) = 3.70—3.90 (Ost).



... la lengua... es comparable a una hoja de papel, de manera que el pensa-
 miento es la cara y el sonido el reverso; no se puede leer la cara sin leer
 el reverso."

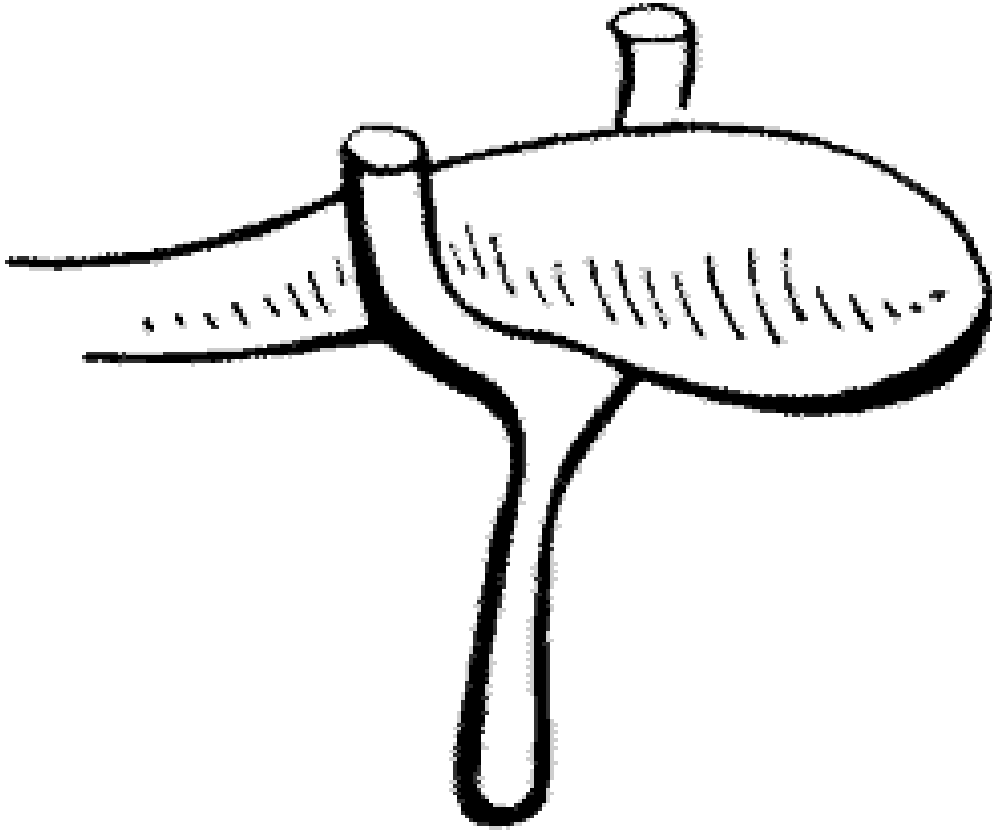
LA BIBLIOTECA IDEAL DE DELIA *

Delia sabe que no sólo en las estrellas hay un ritmo secreto, sino también en las flores de su jardín, en los músculos de su vagina, en sus brazos y piernas y en las ondas luminosas que le permitirán leer estas líneas. Naturalmente casi todos los libros que lee Delia cumplen rigurosamente con esta exigencia cósmica y si uno de ellos, por defectos de inspiración no funciona, simplemente Delia lo olvida. Delia sabe por experiencia que muchos libros de su BIBLIOTECA IDEAL y especialmente algunas obras de poesía, sufren de una nostalgia geométrica.

- (El autor) no se refiere a ninguna mujer determinada, sino al ideal Femenino o simplemente a "La idea" (abstraída de toda representación femenina ideal): el Ideal del cual DELIA es anagrama.

EL TATUAJE IDEAL DE DELIA

"¿Usted también se ha cambiado el nombre, desde que lo vi?"



Determinado exactamente su peso en gramos y su tamaño en pulgadas, el Anagrama de Delia, bien pudiera constituirse en una Nueva Unidad Ideal de Peso y Medida.

DESCRIPCION DE UNA BODA IDEAL

a Delia Fernández

(Los invitados a la Boda de Delia ignoran si la novia es realmente una cosa nueva, una cosa usada, una cosa prestada o una cosa azul).

En el vaivén y trascendencia de la ceremonia los invitados se representan a la novia (Delia) como un pequeño y complejo taller de bombeado y destilado.

El fotógrafo logra a través del ornamento ojo social de la cámara, que es el suyo propio, hacer una imaginativa disección del cuerpo de la novia, como así mismo del gusto de los invitados.

Con una actitud idéntica a la de un anatomista despechado, el novio reconstruye irónicamente bajo el aspecto de formas mecánicas los órganos internos de la novia. (Los invitados ríen y lloran).

(En un rincón de la sala un grupo de ancianos, en voz baja, se exalta en fantasías sobre el tema sexual y la ciencia).

Hacia la medianoche, los Recién-Casados se retiran a una pequeña habitación donde la novia con una precisión académica hará las alabanzas necesarias a la proporción y tamaño de un sexo masculino.

(La novia tiene el propósito de dividir su Luna de Miel a 4 fases abstractas: Nueva, Creciente, Llena y Menguante, con algunos comentarios cínicos sobre el Arte, la Máquina, el Sentimiento y la Razón).

PORTRAIT OF LADY



El fotógrafo, lejos de registrar la realidad, suministró una imagen que sólo expresa su visión personal: el mundo como pequeño escenario para la fotografía de una niña: y allí, detrás de ella: una enredadera cuyas hojas cubren en algún lugar de Inglaterra el reboque de un muro que ya no existe y que sin embargo todavía contemplamos como frágil telón de fondo. Respecto a la niña 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.

de "La Nueva Novela"

VII

DESCRIPCION DEL ESPECTRO DE NAPOLEON OBSERVADO EN LAS MANCHAS DE UN GUIJARRO DE SILEX

1. El Emperador, cubierto con el legendario sombrero (que aquí se asemeja más bien al tipo de los increíbles), parece planear sobre las balas y los cañonazos. Cuando la piedra está húmeda, aparece un águila delante de él. Abajo: un círculo con un punto central: se ha querido ver allí la corona hundida. *



2.
 - a. (¿Acaso Napoleón no observó en esos días el peligro que amenazaba a su flanco derecho?).
 - b. (¿Napoleón tenía ya entonces más de 45 años de edad?).

3.



- (Todo el dibujo es azul, en el tono.
Sólo 3 manchas terrosas que recuerdan las islas:
Córcega, Elba, anta Elena, Arcilla blanca y azul).



Écritures que vous doit de lire : NAPOLEON EMPEREUR



Recherchez cela, tradisez le correctly

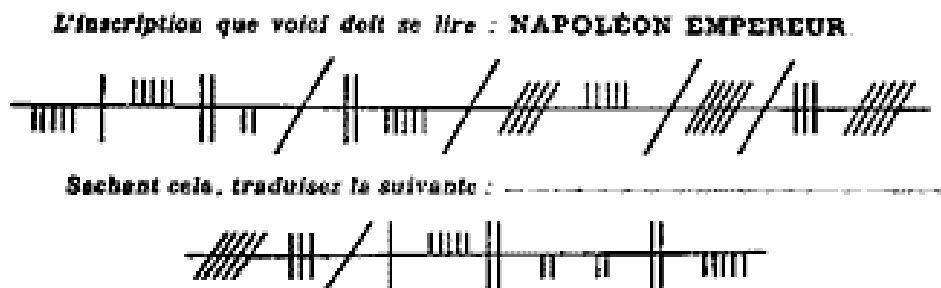


LE TOMBEAU DE NAPOLEON

DESCRIPCION DEL ESPECTRO DE NAPOLEON VISTO UNA TARDE EN LA RUE APOLLON DE PARIS; FRANCIA

1. El Emperador, cubierto con el legendario sombrero (que aquí se asemeja también al tipo de los increíbles), atraviesa la Rue Apollon contemplando la lejanía con la misma mirada soñadora de un Pato de las Islas perdido en la tormenta. Desde las sombras que se proyectan sobre la humedad del empedrado, aparece un águila delante de él. 3 manchas terrosas de arcilla blanca y azul ensucian el flanco izquierdo de su chaqueta. *

- 2.
- a. (¡Napoleon tiene ya entonces más de 45 años de edad, empero no advierte el peligro que en esos mismos días amenaza a su flanco derecho!).
- b. (¡Después de Waterloo la mano derecha de Napoleón dibuja obsesivamente un pequeño círculo con un punto central: (¿la corona hundida?), mientras la mano izquierda, como antes lo hiciera la derecha, se oculta debajo de la chaqueta apretando un guijarro de sílex!).



* (Todo el dibujo es azul, en el tono:
sólo 3 manchas terrosas que recuerdan las islas:
Córcega, Elba, Santa Elena. ¡¿Arcilla blanca y azul?!).

ADOLF HITLER Y LA METAFORA DEL CUADRADO

"La muerte es un maestro de Alemania".

Paul Celan

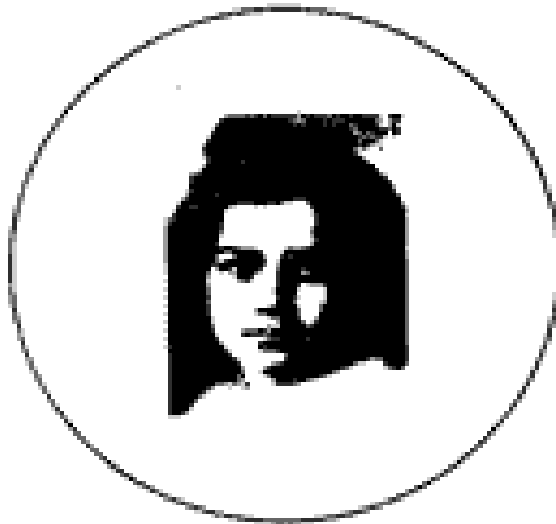


En este pequeño cuadrado, lo de fuera: (el espacio blanco de la página) y lo de dentro: (la fotografía) están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados.

Mientras aún vivía, A. Hitler pudo sufrir alguna vez el vago recuerdo de un vértigo: esa sensación de caída inminente. Quizás el azaroso viaje de su imaginación fotográfica hasta esta página y su virtual caída en este pequeño cuadrado, sea la Metáfora Aproximativa de 2 planos: (el plano real por una caída física, vertical y el plano de la realidad y el recuerdo por la horizontal caída imaginaria) que nos permite saber que el Tiempo, como el Espacio, tiene también su ley de gravedad.

TANIA SAVICH Y LA FENOMENOLOGIA DE LO REDONDO

"Das Dasein ist rund".
K. Jaspers



Tania no sabía que El Círculo de la Familia es el lugar donde se encierra a los niños, pero sí sabía que en ese mismo Círculo hay también un centro de orden que protege a la casa contra un desorden sin límites (un orden que no es simplemente geométrico). Tania vio desaparecer un día el círculo de su familia, pero se quedaba aún a sí misma como delicada habitante de otra redondez que ahora invita al lector a acariciar su pequeña fotografía.

A los 10 años le habían dicho: "Tania, la existencia es hermosa", pero en Otro Círculo, más allá del de su familia, su oído con candorosa intuición geométrica ya había escuchado otra voz: "No Tania. Das Dasein ist rund: La existencia es redonda".

NUEVAS INVESTIGACIONES SOBRE LAS BURBUJAS EN LA SUPERFICIE DEL CAFE CONTENIDO EN UNA TAZA

- 1.** Cada burbuja sobre la superficie del café contenido en una taza es simplemente la suma de sus cualidades y estas cualidades existen sólo como una construcción de la conciencia, una estructura de símbolos convencionales creada por nuestros sentidos.
- 2.** Dado que el universo carece de un centro, usted puede imaginar un plano infinito que lo corte en cualquiera dirección a través de cualquier punto. El punto elegido deberá ser una burbuja de café en el instante de integrarse al infinito.
- 3.** EL ESPACIO de cada burbuja no tiene realidad objetiva, excepto como relación entre el objeto-taza y el objeto-café que percibimos.
EL TIEMPO de cada burbuja no tiene tampoco existencia aparte del conjunto de hechos que empleamos para medirlo.
- 4.** Las burbujas integradas al infinito sólo podrán desaparecer en el instante en que se detengan todos los procesos de la naturaleza: "entropía máxima" (PROCESOS IRREVERSIBLES según la Segunda Ley de la Termodinámica).

NOTA SOBRE LA TAZA:

"Imaginad una taza de café cortada a la mitad a lo largo de su plano de simetría. Si ponemos cualquiera de sus mitades contra un espejo, la mitad y su imagen restablecerán la figura original. (Esta es, naturalmente, la significación de un plano de simetría). El hecho de que una taza de café tenga un plano de simetría hace que sea una broma hablar de tazas de la mano derecha y tazas de la mano izquierda".

Martín Gardner

EL CIRCULO DE LA SOLEDAD

EL ESTRECHO CIRCULO DE LA SOLEDAD

"En el Círculo de Piedra
del Oso Estremecedor..."



Above: Dennis Oppenheim. *Rocked Circle*
gill (1970).

Si el Círculo de la Familia es realmente el lugar donde se encierra a los niños es posible pensar que cuando la familia desaparece los niños quedan libres y ese círculo se reduce entonces a un círculo más pequeño, a la medida del niño que ya se ha convertido en un hombre. En ese mismo círculo de piedra ahora vemos a un hombre: (D. O.) que girando vertiginosamente sobre sí mismo permanece inmóvil, diciéndonos que lo que ya desaparece es esa construcción que llamábamos "tiempo", ese fantasma que llamábamos "hombre". (La creación de una nueva familia no siempre implica la ruptura o la destrucción total de ese círculo ni su substitución por otro sino más bien una ausencia, una zona, un topos del cual sólo se hablará no hablando, retrayéndose: la locura y/o soledad: quizá sólo una serie de círculos concéntricos y vacíos, que se expanden indefinidamente sin que el hombre pueda identificarse nunca con aquel último círculo imposible que lo incita a su laboriosa búsqueda).

a Miriam y a los hijos de Miriam: Iván, Sileba, Sebastián.



NOCTURNO EN BLANCO La familia de piedra, / Hecha de piedra mármol, / Se arrodilla
junto a un lirio, / En el mortal silencio de la noche.
La blancura del lirio es más suave, / Que la blancura de la piedra, / La blancura del lirio es más
suave, / Pero la de la piedra es más pálida / A la luz blanca de la luna.
El lirio, la familia, / La luna en apacible pompa, / Se mantienen vigilantes, / Compiten en
vigilancia / En el mortal silencio de la noche.

PALMSTROM, Chr. Morgenstern

en "La Nueva Novela"
(1987)

EL CISNE TROQUELADO

I

.....(La búsqueda)

La página replegada sobre la blancura de sí misma.

La apertura del documento cerrado: (EVOLUTIO LIBRIS).

El pliego / el manuscrito: su texto corregido y su lectura.

La escritura de un signo entre otros signos.

La lectura de unas cifras enrolladas.

La página signada / designada: asignada a la blancura.

II

..... (El encuentro)

Nombrar / signar / cifrar: el designio immaculado:

su blancura impoluta: su blanco secreto: su reverso blanco.

La página signada con el número de nadie:

el número o el nombre de cualquiera: (LA ANONIMIA no nombrada).

El proyecto imposible: la compaginación de la blancura.

La lectura de unos signos diseminados en páginas dispersas.

(La Página en Blanco): La Escritura Anónima y Plural:

El Demonio de la Analogía: su dominio:

La lectura de un signo entre unos cisnes o a la inversa.

III

..... (La locura)

El signo de los signos / el signo de los cisnes.

El troquel con el nombre de cualquiera:

el troquel anónimo de alguno que es ninguno:

"El Anónimo Troquel de la Desdicha":

.....SIGNE.....CYGNE

.....Le blanc de le..... Mallarmé

.....CYGNESIGNE

(Analogía troquelada en anonimia):

el no compaginado nombre de la albura:

la presencia troquelada de unos cisnes: el hueco que dejaron:

la ausencia compaginada en nombre de la albura y su designio:

el designio o el diseño vacío de unos signos:

el revés blanco de una página cualquiera:

la inhalación de su blancura venenosa:

la realidad de la página como ficción de sí misma:

el último canto de ese signo en el revés de la página:

el revés de su canto: la exhalación de su último poema.

(¿Y el signo interrogante de su cuello (?))?:

reflejado en el discurso del agua:(¿). : es una errata).

..... (¿Swan de Dios?)

(¡Recuerda Jxuan de Dios!): (¡Olvidarás la página!)

y en la suprema identidad de su reverso

no invocarás nombre de hombre o de animal:

en nombre de los otros: ¡tus hermanos!

también el agua borrará tu nombre:

el plumaje anónimo: su nombre tañedor de signos

borroso en su designio

.....borrándose al borde de la página...

TAREAS DE POESIA

Tristuraban las agras sus temorios
Los lirosos durfían tiestamente
Y ustiales que utilaban afimorios
A las folces turaban distamente.

Hoy que dulgen y ermedan los larorios
Las oveñas patizan el bramante
Y las fólgicas barlan los filorios
Tras la Urla que valiñan ristramente.

EXPLIQUE Y COMENTE

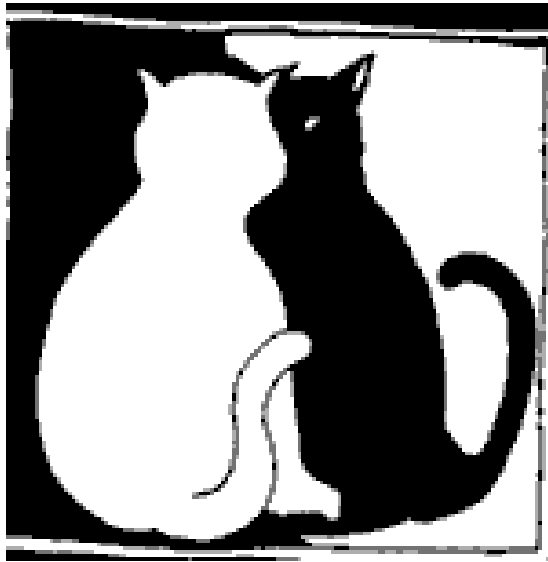
1. ¿Cuál es el tema o motivo central de este poema?
2. ¿Qué significan los lirosos para el autor?
3. ¿Por qué el autor afirma que las oveñas patizan el bramante?
4. ¿Qué recursos expresivos encuentra en estos versos?:

..... "Y las fólgicas barlan los filorios

..... Tras la Urla que valiñan ristramente".

5. Ubique todas aquellas palabras que produzcan la sensación de claridad, transparencia.

6. ¿Este poema le produce la sensación de quietud o de agitado movimiento? Fundamente su respuesta.



**LA PROBABLE E IMPROBABLE DESAPARICIÓN DE UN
GATO POR EXTRAVÍO DE SU PROPIA PORCELANA
a R.I.***

Ubicado sobre la repisa de la habitación
el gato no tiene ni ha tenido otra tarea
que vigilar día y noche su propia porcelana.

El gato supone que su imagen fue atrapada
y no le importa si por Neurosis o Esquizofrenia
observado desde la porcelana el mundo sólo sea
una Pequeña Cosmogonía de representaciones malignas
y el Sentido de la Vida se encuentre reducido ahora
a vigilar día y noche la propia porcelana.

A través de su gato
la porcelana observa y vigila también
el immaculado color blanco de sí misma,
sabiendo que para él ese color es el símbolo pavoroso
de infinitas reencarnaciones futuras.

Pero la porcelana piensa lo que el gato no piensa
y cree que pudiendo haber atrapado también en ella
la imagen de una Virgen o la imagen de un Buddha
fue ella atrapada por la forma de un gato.

En tanto el gato piensa que si él y la porcelana
no se hubieran atrapado simultáneamente
él no tendría que vigilarla ahora
y ella creería ser La Virgen en la imagen de La Virgen
o alcanzar el Nirvana en la imagen del Buddha.

Y es así como gato y porcelana
se vigilan el uno al otro desde hace mucho tiempo
sabiendo que bastaría la distracción más mínima
para que desaparecieran habitación, repisa, gato y porcelana.

* (La casa de R.I. en Chartres de Francia, tiene las paredes, cielo raso, piso
y muebles cubiertos con fragmentos de porcelana rota).

La desaparición de una familia

1.- Antes que su hija de 5 años

.....se extraviara entre el comedor y la cocina

.....él le había advertido: "-Esta casa no es grande ni pequeña,

.....pero al menor descuido se borrarán las señales de ruta

..... y de ésta vida al fin, habrás perdido toda esperanza"

2.- Antes que su hijo de 10 años se extraviara

.....entre la sala de baño y el cuarto de los juguetes,

.....él le había advertido: "-Esta, la casa en que vives,

.....no es ancha ni delgada: sólo delgada como un cabello

.....y ancha tal vez como la aurora,

.....pero al menor descuido olvidarás las señales de ruta

.....y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza".

3.- Antes que "Musch" y "Gurba", los gatos de la casa,

.....desaparecieran en el living

.....entre unos almohadones y un Buddha de porcelana,

.....él les había advertido:

....."-Esta casa que hemos compartido durante tantos años

.....es bajita como el suelo y tan alta o más que el cielo,

.....pero, estad vigilantes

.....porque al menor descuido confundiréis las señales de ruta

.....y de esta vida al fin, habréis perdido toda esperanza".

4.- Antes que "Sogol", su pequeño fox-terrier, desapareciera
.....en el séptimo peldaño de la escalera hacia el 2º piso,
.....él le había dicho: "-Cuidado viejo camarada mío,
.....por las ventanas de esta casa entra el tiempo,
.....por las puertas sale el espacio;
.....al menor descuido ya no escucharás las señales de ruta
.....y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza".

5.- Ese último día, antes que él mismo se extraviara
.....entre el desayuno y la hora del té,
.....advirtió para sus adentros:
....."-Ahora que el tiempo se ha muerto
.....y el espacio agoniza en la cama de mi mujer,
.....desearía decir a los próximos que vienen,
.....que en esta casa miserable
.....nunca hubo ruta ni señal alguna
.....y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza".

OBSERVACIONES SOBRE EL LENGUAJE DE LOS PÁJAROS

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 escapar del círculo del árbol del lenguaje-desmesurada empresa, tanto más peligroso, cuanto más éxito alcanzan en ella -. Si logran escapar se desentienden de árbol y 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.

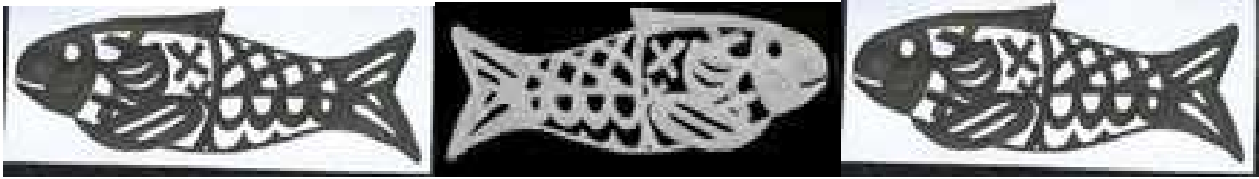
Los pájaros no ignoran que muchos poetas jóvenes torturan las palabras para que ellas den la impresión de profundidad. Se concluye que la literatura sólo sirve para engañar a pobres gentes respecto a una profundidad que no es tal. Saben que se ha abierto un abismo cada vez más ancho entre el lenguaje 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 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. (Develar el significado último del canto de los pájaros equivaldría al desciframiento de una fórmula enigmática: la eternidad incesantemente recompuesta 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 desmigajamiento de un canto ya sin canto. Se diría: (restos de un Logos: migajas de un Logos: migas sin nombre para alimento de pájaros sin nombre: pájaros hambrientos: (pájaros hambreados por la hambruna y el silencio).

Desconstruyen en 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 inaudible las sílabas anónimas del indecible Nombre de sí mismos.

LA PSICOLOGÍA



¿Cómo se representa usted la falta de pescado?

¿Cómo hace usted para sorprender a los personajes indeseables que se deslizan entre sus pensamientos?

Enumere diversos procedimientos.

A fin de remontarse en sus recuerdos, aplique una escalera contra la pared, pero no empiece a subir sin haberse provisto de una cuerda, uno de cuyos extremos será sólidamente fijado al piso y el otro enrollado alrededor de su puño izquierdo. Por no haber tomado esta precaución, muchas personas nunca han vuelto.

Las metáforas

-Dada una vieja cajita de madera que quiero destruir o arrojar a la basura, tengo el derecho de decir que la mato, que la espulgo, que la cocino, que la como, que la digiero, o bien que la borro, que la tacho, que la condeno, la encarcelo, la destierro, la destituyo, la vaporizo, la extingo, la desguello, la embalsamo, la fundo, la electrocuto, la deshincho, la barro?

Responda a cada una de estas preguntas.

-No importa que usted utilizando todo el poder que le confiere el uso y abuso de algunas metáforas en el ejercicio de la poesía, tenga o no el derecho de destruir o arrojar a la basura una vieja cajita de madera, diciendo que sólo la mata, la espulga, la cocina, la come, la digiere, o bien que la borra, la tacha, la condena, la encarcela, la destierra, la destruya, la funde, la electrocuta, la deshincha, la barre, o bien, decir que sólo la decapita, la escupe, la hiela, la accidenta, la deshilacha, la martiriza, la estrangula, la asfixia, la ametralla, la envenena, la ahoga, la fusila, la atomiza, la recuerda y la olvida, siempre y cuando usted le reconozca a esa vieja cajita de madera el derecho inalienable de morir dignamente en su cama y con la conciencia tranquila.



Quien Soy

(Juan Luis Martínez)

Espero que la sombra me separe del día
y que fuera del tiempo, bajo un cielo sin techo
la noche me acoja donde mejor sé morir.

Si mi destino está sobre la tierra, entre los hombres,
preciso será aceptar en mí aquello que me definió,
puesto que no quiero ser otro que yo mismo.

Mi nombre, mi rostro, todo aquello que no me
pertenece

lo doy como forraje al público insaciable,
mi verdad la comparto con los míos.

No vivo en la superficie, mi morada está mas profunda

El malentendido no viene de mi

nada tengo que ocultar si no sé adónde voy,
sé con quién voy.

Mi parte del trabajo es asumir mi libertad
lo digo a fin que más tarde nadie se asombre:
lucharé hasta que me reconozcan vivo.

Mi patria está sin nombre, sin tachas
hay una verdad en la subversión
que nos devolverá nuestra pureza escarnecida.

Y si debiera equivocarme, eso nada cambiaría
Hacer reventar los sistemas es el único juego aceptable,
el movimiento es la única manera de permanecer vivos.

Mi amor lo doy al hombre o a la mujer
quien me acompañará en este periplo incierto
donde velan la angustía y la soledad.
Y no cerraré los ojos, ni los bajaré.

VI . LA LITERATURA

PORTRAIT STUDY OF A LADY

"¿Qué es un niña?"



La máquina fotográfica no agregó mayores detalles de ilusión a la realidad, pues fue el fotógrafo, quien en su necesidad de hacer aún más tangible la belleza sensual de esta niñita, descifró en ella una mirada interrogante y atrevida, cuyo alcance podría perfectamente no ser sólo un simple fraude óptico.

Ensayos sobre el Autor

ENRIQUE LIHN . / . PEDRO LASTRA

SEÑALEZ DE RUTA
DE JUAN LUIS MARTINEZ



EDICIONES ARCHIVO

Santiago de Chile

1987

La nueva novela, libro inabordable para las empresas editoriales chilenas, fue publicado por su autor en 1977, después de larga sedimentación. Sin ser un objeto de lujo, en la medida en que sigue siendo un libro, se resiste sin embargo y por todos los medios técnicos y formales a una definición genérica. La nueva novela y *La poesía chilena* (1978) -obra ésta que prescinde ya de los caracteres atribuidos a y esperables de un libro- son las partes salientes del iceberg impredecible que es el trabajo inédito de Juan Luis Martínez, poeta de Valparaíso nacido en 1942: el decano de los poetas jóvenes y no reconocido mentor y orientador de estos sondeos de la nueva ruptura, instancia que Eduardo Llanos reconoce como Neovanguardia, atendiendo a sus tácticas de ocupación de la escena; pero el caso de Juan Luis Martínez es incompatible con esa conducta extrovertida: la suya es más bien la de un "sujeto cero" que se hace presente en su desaparición, y que declara e inventa sus fuentes, borgeanamente.

..... El sistema de citas y referencias de Juan Luis Martínez no es sólo lingüístico sino semiológico en un sentido amplio; abundan entre ellas las que provienen de la fotografía, de la gráfica propia y ajena, del diseño anónimo con fines didácticos, de la iconografía popular de personajes célebres, etc.

..... Todo libro es temporal, en la medida en que lo datan sus referentes culturales, y es durable mientras lo actualicen las lecturas sucesivas. Nos parece que *La nueva novela* es el proyecto utópico de escapar a la temporalidad, manipulando esos referentes de las maneras más contradictorias, entre las cuales anotamos:

- la declaración de referentes canónicos, hiperreconocidos;
- el elitismo y la sofisticación de otros;
- el pasaje por las culturas y por las épocas;
- el emplazamiento del sujeto de los textos en el centro móvil de una circunsferencia -el libro- de gran amplitud de radios. Las coordenadas también son móviles. Resultado: la imposibilidad de precisar el punto de intersección de las líneas que constituyen esa trama.

..... La amplitud y complejidad de las referencialidades produce la reducción voluntaria del corpus de lectores, destinados a integrar un tipo de cofradía como la de los abios de Tlön, que repiten su identidad de generación en generación.

..... La producción de dicho tipo de lectores forma parte de este imposible designio de escapar a las lecturas distanciadas que pueden sorprender la temporalidad a la que el libro se niega, acentuándose en su calidad de generador de espejismos. Si la cofradía de lectores producida por el tejido que es *La nueva novela* se repite a sí misma en el tiempo, se congela la temporalidad del libro. Pero también podría ser que el autor apelara a un lector histórico, atento a los índices temporales, confundiéndolo con trucos de prestidigitador, bombardeándolo con efectos de intemporalidad, forzándolo a reajustar sus fechas una y otra vez.

..... Quienes descreemos de la eternidad -nos contamos entre ellos- tendríamos que trabajar arduamente para contextualizar y temporalizar *La nueva novela*. Nos limitaremos sólo a ciertas sugerencias.

..... Parece indudable que las lecturas y saberes de los que se alimenta Juan Luis Martínez se extienden a todos los campos en los que el lenguaje fragiliza los criterios de verdad y de realidad, por encima de la

presunción de verosimilitud. "No es su verdad sino su aire de verdad lo que constituye el valor de ciertas obras de arte" (M. Riffaterre): Esto -que es demasiado obvio en lo que concierne a algunos falsos silogismos, herencia de la antipoesía inglesa de la que se derivaron productos irregulares en la poesía surrealista- accede a la mayor sutileza cuando J.L.M. responde como un arquero afgano ante su presa vertiginosa y da justo en el jabalí. Es entonces cuando "construye un mundo coherente a partir de NADA, sabiendo que: YO = TU y que TODO es POSIBLE" (p. 33).

..... Dos o tres poemas sobre desapariciones, dispersos en distintas secciones del libro, pero que remiten unos a otros, son el tema de lo que sigue:

..... "La desaparición de una familia", que adelanta en la página 121 del libro tres notas y la promesa de un epígrafe, emerge varias páginas después desde un apartado que cumple la promesa del "Epígrafe para un libro condenado: La política", en la ironía cortante de Francis Picabia: "El padre y la madre no tienen el derecho de la muerte sobre sus hijos, pero la Patria, nuestra segunda madre, puede inmolarlos para la inmensa gloria de los hombres políticos" (p. 135).

..... Existiría una relación de suplemento entre el texto y el epígrafe en el sentido derridiano: el epígrafe es lo que le sobra y le falta al texto. Picabia se refiere a la Patria como madre inmoladora, imagen que desaparece en el poema y es conmutada por la casa. "La desaparición de una familia" hace de la casa lo que Picabia hace de la Patria, otorgándole un derecho a muerte que, en términos fotográficos, acercaría el negativo a lo real más que el revelado. Todas las características que hacen de la casa un lugar cerrado, acotado y protector, y los trayectos rituales de sus moradores, se espectralizan guardando sus formas. La casa es el mundo como lugar abierto, desprotegido y amenazante, que en lugar de sustraer de los peligros de la existencia los condensa y los especializa, señalándole a cada uno el modo y el lugar específicos de su desaparición.

..... Para mayor abundancia, digamos que la inestabilidad de las señales de ruta (que se borran, se olvidan, se confunden, no se oyen, siendo que en una casa esas señales forman parte de un código arquitectónico) la desconstruyen conservándola fantasmáticamente intacta.

..... Las impresiones que estamos reuniendo se confirman por las dos voces que se leen -sin producir ningún efecto de oralidad- como textos de un "estilo fantasmal": funcionalmente anacrónicos. La primera vez es como la de un narrador omnisciente de una novela tradicional; la segunda materializa la figura del padre, cuyo registro verbal combina el tono didáctico, asertivo, de mentor y guía, con la inutilidad de un saber paradójico que no resuelve nada (todos desaparecen a pesar de sus advertencias).

..... El efecto de desaparición recorre el poema temática y estilísticamente. En este último nivel, la textura marmórea y sin relieve de la "escritura que habla" refuerza ese efecto.

..... Nos parece que una de las felicidades de este poema disforico proviene de la energía de "bricoleur" de su autor, experto en el arte combinatoria y en la frecuentación submarina de las escrituras consagradas y de las lietaruras sumergidas. En el teatro de sombras que es esta casa se entrevén las presencias de Dante, Lewis Carroll, Jean Tardieu, N. Parra, J. Cortázar, los surrealistas, los filósofos del lenguaje y, sin duda, otras que se nos escapan.

..... Esto en lo que se refiere a los autores de occidente, que aportan sus índices de familiaridad; pero parece obvio que el norte de Martínez es el oriente, no sólo por las paráfrasis y citas falsas o verdaderas del budismo Zen, sino por la aplicación de lo que Fenollosa consideraba el método científico de la poesía y del sistema ideográfico de los chinos, por oposición a las abstracciones del pensamiento occidental. El trabajo de J. L. M. está animado por una noción de la "ciencia oriental" que redundante en su forma de hacer poesía occidental: la "nosimismidad" ensimismada del sujeto que habla, que proviene de la oposición "sí mismo"/"no sí mismo". Buda opone la ilusión de la individualidad -el sí mismo, condenada a percibir ilusoriamente el mundo- al no sí mismo como una manera de acceder a la iluminación o a la verdadera sabiduría (en un comentario de esta doctrina se lee que "mientras hay luces y sombras, el principio de la individualidad nos abrume"). De aquí el efecto de transtemporalidad que produce la escritura de J. L. M.: la tentación de lo innombrable, la conciencia de las polaridades, el simultaneísmo de los opuestos, el desasimiento emotivo, la escenificación de la coexistencia de los tiempos como enseña el Avatamsaka (ilustrada en "La casa del aliento").

..... La propuesta de Martínez es la de una autoría transindividual, que quiere superar desde el oriente la noción de intertextualidad según se ha entendido en occidente, donde los textos de base están presentes en las transformaciones del texto que los reprocesa; pero en Martínez ella parece resolverse en la negación de la existencia de las individualidades en la literatura, al hacer fluir bajo nombres distintos una misma corriente, que es y no es él. Recuérdese una frase clave de "Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros": "...la eternidad incesantemente recompuesta de un jeroglífico perfecto, en el que el hombre jugaría a revelarse y a esconderse a sí mismo..." (p. 126).

..... Esa frase pertenece a la nota 5 del apartado "Notas y referencias", que tiene por objeto comentar el poema "Observaciones relacionadas con la exhuberante actividad de la 'confabulación fonética' o 'lenguaje de los pájaros' en las obras de J.P. Brisset, R. Roussel, M. Duchamp y otros".

..... En la tesisura del mismo "método científico de la poesía", que hace irrisión de los métodos descriptivos de la ciencia occidental, se elabora una teoría de la comunicación que se pone en duda a sí misma y que socava todo intento de hacer comunicable esa teoría (nos gustaría recordar al lector, en este punto, los versos de Martín Adán que socaban a su vez la comunicabilidad de la poesía: "Poesía se está de fuera: / Poesía es una quimera / Que oye ya a la vez y al dios. / Poesía no dice nada: / Poesía se está callada, / Escuchando a su propia voz". La piedra absoluta.

..... Si tuviéramos que racionalizar el poema de Martínez, diríamos que el ardid del texto consiste en el empleo de las nociones de lenguaje y de signo retirándole al lenguaje su dimensión semántica y, consecuentemente, al signo uno de sus dos elementos constitutivos: el significado. La transparencia de los signos, dicha en el poema, alude al hecho de que el significante no cubra ningún significado. Recuérdese que la metáfora de F. de Saussure para referirse a los dos constituyentes del signo (significante y significado) es la del anverso y el reverso de una misma lámina. El signo al que se refiere J.L. Martínez es un anverso que carece de reverso, y el "lenguaje vacío" es un lenguaje asemántico. Adviértase la complementación contradictoria entre la inanidad del "canto de los pájaros" con la descripción de un lenguaje como sistema cerrado, coherente: malla que es transparente porque carece de significado, pero que es irrompible porque tiene las propiedades de un sistema.

..... Entendemos este poema como una poética referida a todas las artes cuyo lenguaje no es literalmente descifrable: la pintura, la música, la poesía misma, pues lo que dice el poema está en lo que convoca el lenguaje (discurso retórico) y no en su lectura referencial. El poema es una confabulación en la que el lenguaje de la ciencia occidental, oblicuamente empleado, se entreteje con ese orientalismo que hemos mencionado, en un juego de efecto humorístico que explora subliminalmente su problema:

decir y no decir. Ante los reclamos de un discípulo de Buda que ha recibido de él las escrituras en unos ejemplares en blanco, Buda responde: "No es necesario que grites. Esos rollos en blanco son las verdaderas escrituras, pero como veo que sois demasiado ignorantes, no habrá más remedio que escribir algo en ellos" (cf. Mariano Antolín y Alfredo Embid, *Introducción al budismo Zen: Enseñanzas y textos*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 30. Del mismo libro proceden todas las citas que hemos coleccionado y que agotan nuestro conocimiento del tema).

* * *



ACOPIO DE MATERIALES Y ALGUNOS ANDAMIOS PARA LLEGARME A LA OBRA DE JUAN LUIS MARTÍNEZ (primer apunte)

Elvira Hernández

1.- Le escuché a Eduardo Correa que él ingresó al espacio de La Nueva Novela (1) a través de la numerología, la que operó como un satori (2). Aquello subrayó en mí la idea de entrada, de umbral, que yo debía, maravillosamente, atravesar las páginas como si cada una de ellas estuviera troquelada.

2.- ¿Era esta una obra abierta o cerrada con clave? A tuestas, me parecía entornada. Tenía que dar el empujón en el lugar adecuado.

3.- El Libro estaba en cuestión. Si Nicanor Parra había desarmado, hecho explotar el libro con sus Artefactos, Juan Luis Martínez buscó rearmarlo con otro modelo, en las cercanías de Mallarmé. Proseguía también con la idea de los surrealistas que procuraron romper los límites que separaban la expresión plástica de la expresión escrita. Esto fue tocado en su tiempo por Huidobro y "La Mandrágora". Y con posterioridad, y en distintas direcciones, por Cecilia Vicuña, Guillermo Deisler, Thito Valenzuela.

4.- La búsqueda de la entrada, la puerta, me llevó a abrir el libro en la primera página como es la norma habitual. De soslayo pude ver la solapa -la prolongación de la cubierta o tapa del libro- y darme cuenta que había entrado mal. Tenía que volver a la tapa (¿tapaba o destapaba la tapa?). La fotografía de portada se encontraba también en la página 120. Lo que está afuera está también dentro. ¿Era, entonces, la portada, la puerta buscada? (Y rima no incluida).

5.- La fotografía de portada es la fotografía de una catástrofe. Las casas sorprenden -son casas sin puertas, con seguridad las perdieron en la catástrofe. A puertas cerradas, extraviadas, oponemos el entrar por la ventana.

6.- Sin embargo, entrar por la ventana, implica sumergirse en un calidoscopio de hojas blancas, negras, transparentes, secantes, con anzuelos, perforadas, impresas al revés y al derecho, con instrucciones, notas y referencias, etc. Es igual que Alicia cayendo por la conejera, un pozo profundo cuyas paradas están llenas de armarios, bibliotecas, librerías...

7.- “La poesía parece un juego pero no lo es. El juego reúne a los hombres, pero olvidándose cada uno de sí mismo. Al contrario, en la poesía los hombres se reúnen sobre la base de su existencia. Por ella llegan al reposo, no evidentemente al falso reposo de la inactividad y vacío del pensamiento, sino al reposo infinito en que están en actividad todas las energías y todas las relaciones” (carta de Hölderlin a su hermano, 1 de enero de 1799. Citado por Heidegger en *La esencia de la poesía*).

8.- Es así: el juego tiene sus reglas, quien no quiere seguir las reglas e instrucciones no puede jugar. Ignora el juego. Creo que Juan Luis Martínez se jugó por fusionar poesía y juego, para eliminar el paso de entender la poesía como juego y hacer del juego una combinatoria poética. (En ese punto, observo, que quizás debería trasladarme de cuadro, de casillero, para encontrar mi puerta o mi ventana, o un eventual pasadizo. No obstante, hay dos problemas que no puedo dejar de lado y que me importa conservar en la memoria. El problema del Autor y del nombre del libro. También una acotación).

9.- Primero la acotación. El libro, que fue autoeditado, señala su sello de impresión: EDICIONES ARCHIVO. Pues bien, en el archivo de Juan Luis Martínez se encuentra Valéry, atesorado mucho más allá del Cementerio Marino.

10.- Del Autor. Lo que más me asombró de la portada de este libro fue que hubiera dos nombres para el Autor y la tachadura que pesaba sobre ambos. Y como si eso fuera poco, quedarán entre paréntesis.

Es la lectura casual de una propuesta de biografía intelectual, Paul Valéry. La aventura de una obra, de Jean-Michel Rey (3), la que me permite avanzar más casilleros respecto al problema del Autor que lo hecho hace años con Foucault.

Una pequeña muestra de la liaison entre nuestro poeta y el francés. Dice éste: “Escribir (...) exige del escritor que se divida contra sí mismo. Es la única y estricta condición para que el hombre por entero sea autor” (p. 15). Y, otra cita: “La fatiga crea. El vacío crea. Las tinieblas crean. El silencio crea. El incidente crea. Todo crea a excepción de aquel que firma y endosa la obra”.

Según Rey, además, Valéry establecería por la palabra una relación de la escritura con las matemáticas, en un escrito sobre Baudelaire.

Y en Juan Luis, que ya sabe que no hay originalidad en la Obra (trabaja el Libro con retazos, recortes, collages, citas), corta su nombre, lo tarja, lo raya, escinde el poeta del autor: (JUAN LUIS MARTÍNEZ) (JUAN DE DIOS MARTÍNEZ). ¿Cuál es el poeta? ¿Cuál es el autor? Por el momento ambos personajes, quedan a buen recaudo, entre paréntesis.

11.- Del nombre del libro.

Si vuelvo a la página 120, a donde me ha llevado la foto de portada veré que en la página del frente, la 121, se encuentra la primera Nota: LA DESAPARICIÓN DE UNA FAMILIA y una instrucción inmediata “Véase EPÍGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO” (Busco esa página que no está foliada y que se cubre con una bandera chilena. EPÍGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO: LA POLÍTICA. El epígrafe mismo dice: “El padre y la madre no tienen el derecho de la muerte sobre sus hijos, pero la Patria, nuestra segunda madre, puede inmolarlos para la inmensa gloria de los hombres políticos. F. Picabia”. La página está dedicada a Daniel Theresin que era el nombre de combate de Roger Caillois, escritor francés a quien se le dedica LA NUEVA NOVELA). Con dos espacios de separación hay un asterisco que nos lleva a una instrucción al borde inferior de la página: Véase: Adolf Hitler Vs. Tania Savich (EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS). Se completa la página con tres citas que transcribo:

“La casa que construirás mañana, ya está en el pasado y no existe”.

Anónimo.

“El hombre nace en la casa, pero muere en el desierto”.

Proverbio del Gran Lama Errante, oído por S. J. Perse en el desierto de Gobi.

“Cuando la familia está hecha viene la dispersión; cuando la casa está construida, llega la muerte”.

José Lezama Lima.

De esta página rescato algunas palabras que me parece circulan con doble fondo: casa, familia, segunda madre, libro condenado, y muerte que es la condición sine qua non para la poesía. Estas palabras me inducen a aventurar una relación con el nombre del libro -libro escrito en tres tiempos (Desde 1968 a 1975)- que es: LA NUEVA NOVELA pudiera ser la vieja novela de siempre, familiar.

12.- En virtud de la lógica del juego, voy a la contratapa previendo que el final pudiera ser un comienzo, y porque no he olvidado las innumerables historias que hablan de puertas secretas entre las que se incluye la puerta trasera, con toda su carga de secretos.

13.- La contratapa es la reproducción de una hoja de matemáticas o un papel cuadriculado. Creo que es una tarea que hay que cumplir y para la cual figura una instrucción en el borde superior: “Dibuje el contorno de cada cuarto incluyendo puertas y ventanas. Marque dos rutas de escape para cada miembro de su familia”. En el borde inferior se anota un dato: “Cada cuadrado equivale a 2 cm²”.

Interpreto esto (juego, obra, libro) como una construcción de infinitas posibilidades que tiene que mostrarse (unir puntos) al ponerle puertas y ventanas –como ponerle puntos a las íes. Una tarea para cabecear.

14.- Dos elevado al cuadrado es igual a cuatro.

Un cuarto es una de las cuatro partes en que se divide un todo. El cuarto tiene relación con la casa, la habitación. También con la familia si pensamos en el cuarto genealógico que apunto a los cuatro abuelos. Evoca al libro con sus cuartos de pliego y por cierto a los Artefactos de N. Parra, que es un libro descuartizado. Además, una relación en nada insustancial con la cruz (de Jxuan) y el cuadrado.

Y si consultamos un diccionario de símbolos (4) descubriremos que en China, país remoto pero muy cercano al libro de Juan Luis, este número tiene un gran poder de asociación: cuatro puertas del palacio imperial, cuatro montañas, cuatro mares, cuatro estaciones, cuatro reyes, cuatro amuletos, cuatro tesoros, etc.

Cuando indica que hay que marcar dos rutas de escape, uno podría preguntarse si no estará situándose en una encrucijada o poniendo sobre el papel de matemáticas un dilema, y cuál, porque éste no es un puro juego de entretenimiento. ¿La duplicidad del poeta?

15.- Acudiendo al resorte (¿una espiral?, ¿una dialéctica?) que vincula el adentro con el afuera pudiéramos trasladarnos a la página 136 o a la casa de ese número, ya que cada hoja está delimitada por cuatro lados, lo que es una posibilidad, si antes no se olvida que el libro tiene solapas tituladas LA REALIDAD I y LA REALIDAD II,

más un lomo donde aparece en un círculo un perrito fox-terrier. Sabremos que es el guardián del libro, en positivo o círculo blanco.

Apuntado en 1997

Notas:

- 1.- LA NUEVA NOVELA, Juan Luis Martínez, Ediciones Archivo, Viña del Mar, Chile, 1985.
- 2.- Seminario realizado en Valparaíso en 1997, dedicado a LA NUEVA NOVELA.
- 3.- PAUL VALERY. LA AVENTURA DE UNA OBRA, Jean-Michel Rey, Siglo XXI, México, 1997.
- 4.- DICCIONARIO DE SÍMBOLOS, Hans Biedermann, Paidós, España, 1996.

La Nueva Novela de Juan Luis Martínez

y la cultura oriental

por Marcela Labraña

¿Quién dice que la pintura debe parecerse a la realidad?

El que lo dice la mira con ojos sin entendimiento.

¿Quién dice que el poema debe tener un tema?

El que lo dice pierde la poesía del poema.

Pintura y poesía tienen el mismo fin:

Frescura límpida, arte más allá del arte.

Los gorriones de Bian Lun pían en el papel,

Las flores de Zhao Chang palpitan y huelen,

¿Pero que son al lado de estos rollos,

Pensamientos-líneas, manchas-espíritus?

¡Quién hubiera pensado que un puntito rojo

Provocaría el estallido de una primavera!

Su Dongpo, Su Shi (1036-1101) (Paz, 156).

Este poema chino del medioevo interpreta, con inquietante don profético, el pensamiento de Juan Luis Martínez y de muchos otros escritores de occidente ligados a las vanguardias de este siglo. La postura de Su Dongpo frente al binomio arte-realidad es, en esencia, la misma de un Picasso o de algún discípulo de Mallarmé que haya vagado por las calles del París mitológico de los años 20, en busca del barco ebrio que extraviara Rimbaud.

..... Juan Luis Martínez, parte de la porción del mundo que nunca escribe la historia, leyó en el canto de los pájaros, al igual que Su Dongpo, el hálito de la transparencia, el lenguaje que dice sin decir, a través de un ser olvidado de sí mismo que inventa un libro que no es un poema ni una pintura, sino más bien una falsa novela que desarregla los sentidos, que enreda toda la sistemática clasificación por géneros.

..... En "Señales de Ruta de Juan Luis Martínez" de Enrique Lihn y Pedro Lastra encontramos una referencia explícita al vínculo que puede establecerse entre Martínez y el mundo oriental. Para estos autores, Oriente constituye, más aún que la obvia impronta de las vanguardias de este siglo, el núcleo de influencias más gravitante en la obra de Juan Luis Martínez: "Esto en lo que se refiere a los autores de Occidente [Dante, Lewis Carroll, Jean Tardieu, Nicanor Parra, Julio Cortázar, los surrealistas, los filósofos del lenguaje, etc.], que aportan sus índices de familiaridad; pero parece obvio que el norte de Martínez es el Oriente, no sólo por las paráfrasis y citas

falsas o verdaderas de budismo Zen, sino por la aplicación de lo que Fenollosa consideraba el método científico de la poesía y del sistema ideográfico de los chinos, por oposición a las abstracciones del pensamiento occidental." (Lihn, 199).

..... Ahora bien, ¿En qué medida Martínez es un chino del siglo XI?, ¿En qué medida "Su Dongpo" no es otro de sus nombres extraviados en el tiempo y el espacio? Más que confirmar categóricamente mis intuiciones acerca del puente que conecta a Martínez con la China del Tao y del Budismo Zen, me interesa sugerir vías de acceso al universo del poeta que de manera espontánea parece entroncarse con algunos de los fundamentos medulares del concepto de arte que se maneja en Oriente. A este respecto, cabe indicar que, como Umberto Eco señala, la cultura occidental al oponerse a muchos de sus propios postulados termina coincidiendo con el espíritu oriental aún cuando no haya sido ésta su intención expresa.

..... La nueva novela no presenta las características propias de un libro de poemas. Ya el título descoloca al lector, pues parece identificar una antología de novelistas (micronovela) o cuentistas (cuentos largos) jóvenes, cualquier cosa menos un texto poético de un solo autor. Creo que Martínez elige la novela, dentro del espectro que ofrece la clasificación genérica, porque ella, gracias al cambio que ha experimentado en este siglo, evoca diversidad. En efecto, muchos narradores contemporáneos se han esforzado en transformar y ampliar los límites de la novela. Es por eso que hoy en día podemos visualizar junto a la novela de corte tradicional un tipo de novela que funciona como un cajón de sastre donde es posible encontrar textos tan distintos como un poema, un ensayo, una carta, o un párrafo que responde a lo que conocemos como fluido de conciencia.

..... Martínez imprime su sello a esta diversidad connatural a la novela, a través de formulaciones lógicas de diversa índole y de una marcada predilección por lo icónico: fotografías, dibujos propios y ajenos, imágenes populares de personajes célebres (Marx, Rimbaud), guías didácticas, avisos publicitarios, proliferan en La nueva novela. Es claro que en la obra de Martínez lo lingüístico no opera por sí solo, que necesita un correlato icónico. Se trata de una asociación que lleva lo gráfico más allá del papel decorativo o ilustrativo que comúnmente representa en la literatura. En este sentido, La nueva novela es y no es un libro para niños. Lo icónico funciona muchas veces como gancho en literatura infantil. Los niños, cada vez más esclavos de la estimulación visual, necesitan de imágenes atractivas para ingresar en lectura. Martínez parece emular dicho recurso apelando al lector a través de la imagen, siguiendo además la misma línea de ciertas publicaciones infantiles que otorgan al lector un rol como coautor. En efecto, esta clase de libros pide al lector que complete ciertas tareas: tocar, mover, colorear, unir números, contestar preguntas, en otras palabras, lo motiva a ejercer activamente como decodificador del mensaje. Así, La nueva novela apela didácticamente al lector involucrado, coartífice de la obra, capaz de entender el chiste, de ir más allá del humor que este juego pedagógico propone.

..... Vemos cómo Martínez desarticula la clasificación genérica de la literatura, proponiendo una especie de nuevo engendro literario que aúne lo lingüístico y lo icónico, la poesía y la pintura. Para los chinos esta vinculación es obvia desde hace siglos. Por consiguiente, no debe extrañarnos la opinión de Su Dongpo respecto de la obra Wang Wei (c. 700 - 761): "En cada poema de Wang Wei, hay una pintura; y, en cada una de sus pinturas, hay un poema" (Ryckmans 133). Esta observación de Su Dongpo, sintetiza a modo de consigna uno de los fundamentos del arte chino tradicional, esto es que: "Los principios estéticos y los procedimientos de la poesía son de orden pictórico; los principios estéticos y los procedimientos de la pintura son de orden poético" (Idem).

..... La poesía en general, debido a su naturaleza lingüística, se desarrolla en el tiempo, se expresa sucesivamente. La poesía china, en cambio, dispone palabras en el espacio. Las estrofas paralelas de la poesía regular (lǔshi) posibilitan, entre otras cosas, esta disposición espacial de las palabras. Estas estrofas se componen de dos versos simétricos, y cada palabra del primero tiene la misma función gramatical que la correspondiente en el segundo; el sentido además, debe ser similar o opuesto. Un perfecto par de versos paralelos permite una doble lectura: horizontal y vertical a la vez. Juntos, ambos versos presentan un sincronismo perceptual, que dificulta e invalida una lectura de tipo lógico-secuencial. En un plano más general, el poema entero se convierte en pura yuxtaposición de imágenes, lo que se logra en gran medida gracias a la fluidez morfológica del chino clásico (una palabra, dependiendo del contexto, puede ser sustantivo, adjetivo o verbo) y a la flexibilidad de su sintaxis (las frases pueden no tener verbo, los verbos no requieren necesariamente de un sujeto). No podemos dejar de asociar este tipo de uso del lenguaje poético con juegos lingüísticos propios de occidente como los palíndromos, los acrósticos y sobre todo con los caligramas, utilizados por poetas como Apollinaire y Vicente Huidobro. Es así como Juan Luis Martínez aparece como un poeta consciente de las limitaciones de nuestro sistema lingüístico. Su compleja visión de la realidad y su utópica propuesta poética no encuentran en el signo lingüístico de occidente ni voz ni voto. Límites, trampas, máscaras que en resumen sólo enturbian la transparencia de un verdadero lenguaje

que va más allá del significado. Es por esto que debe acudir a otro tipo de signos, capaces de subsanar la precariedad de la palabra escrita.

..... Otro aspecto inquietante de La nueva novela es la constante aparición y desaparición del sujeto poético, personificado en el nombre del autor, que está presente y ausente en la portada de la obra. Pareciera que han existido tres momentos en este estar y no estar: El autor escribe su nombre (sus nombres), para luego ponerlo entre paréntesis y tacharlo finalmente. Así, el yo se manifiesta, se promulga, para luego desdecirse.

..... Se trata además de dos nombres, Juan Luis Martínez y Juan de Dios Martínez, cuestión que por un lado refuerza la idea de sujeto cero y por otro añade una nueva característica: la transindividualidad. Juan Luis se desdobla en Juan de Dios y en otras múltiples facetas, una misma corriente que se presenta bajo distintos nombres. Martínez utiliza continuamente la intertextualidad occidental para negar la existencia de individualidades en la literatura, la propia y la de todos los escritores, jugando con múltiples referencias que se repiten durante el texto. Resulta ineludible recordar el planteamiento de Borges en "La flor de Coleridge", acerca de la historia de la literatura. Concordando con Paul Valéry, Borges señala que esta historia no debería ser la de los autores, sino la del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Así, los autores no inventan nada, más bien interpretan una misma historia. En este mismo sentido, para Martínez y Borges, Su Dongpo tendría razón al restar importancia al tema en poesía, ya que éste sería esencialmente un solo tema. Ésta es una idea que cruza toda la producción del medioevo en occidente (con la escolástica) y en oriente y que se fundamenta en una concepción moral de la literatura. Para los intelectuales chinos el arte de escribir conllevaba una profunda significación ética. Así, en un primer estadio, muchos escritores se limitaron a copiar modelos antiguos, moralmente aprobados, escribiendo a la manera de los clásicos. El concepto de propiedad intelectual no existía en la práctica y el autor muchas veces le pedía a personajes reconocidos que estamparan en la obra recién terminada su sello o unos versos que a su vez reinterpretaran el tema de la misma. Debido a estas prácticas el verdadero autor muchas veces se pierde en la maraña de nombres que sellan una misma obra: el sueño de Martínez hecho realidad.

..... Apropiado resulta acudir al planteamiento de Ryckmans en cuanto a que la estética china es una estética de interpretación, más que de invención, idea que puede aplicarse sin problemas a la estética de Martínez. Ryckmans entiende "interpretación" en el sentido musical de la palabra, que considera como creación la labor del intérprete, y no sólo la del compositor. De este modo, podría afirmarse que la poesía china es un tejido compuesto por un número limitado de temas convencionales re combinados (es lo que sucedía, por ejemplo, en la Inglaterra barroca cuando el músico debía realizar ciertas divisiones upon a ground, o sea, variaciones sobre un bajo continuo fijo y popular, como también sucede en el jazz, con las improvisaciones sobre los standards). Es claro que la gracia de un poema chino no reside en la creación de signos nuevos, sino en la originalidad con que el poeta utiliza los cánones o estereotipos, con lo cual, hay manifiesta una mayor preocupación por la parte formal de la obra. Nuevamente, el tema ocupa un segundo plano, porque la interpretación subjetiva no busca inventar temas nuevos, sino manipular los ya existentes.

..... Juan Luis Martínez comparte, en gran medida, el proceso creativo de estos poetas chinos, al ocupar como material fundamental numerosas citas de diversas fuentes. Esta poca preocupación por la originalidad y por la "propiedad intelectual" lo lleva a desarrollar casi al límite uno de los principales modos de creación del siglo XX: la reutilización de elementos desechados, en forma de collage. Otros autores ocupan las citas y los epígrafes para validar sus textos ante los demás; Martínez los utiliza para deslegitimar la autoría personal de una obra, y para dejar en evidencia la distancia que lo separa de sus escritos, en los que no se reconoce, porque todo ha sido robado, (como dice el título del último libro de Oscar Hahn: Versos robados). Pero aquí aparece la paradoja: al renunciar de plano a la originalidad y acudir a distintos registros en busca de citas, logra un nuevo tipo de creación, que revitaliza la labor del poeta. Así, La nueva novela es, en discordancia con el proceso que le dio origen, una obra extremadamente singular y personal. La virtud de Martínez como creador radica en la nueva utilización que hace de temas e imágenes o todos reconocibles. En gran medida este autor sigue los preceptos del taoísmo en cuanto huye de sí mismo para alcanzar el buen entendimiento de las cosas, que bien sintetiza el concepto de la simultaneidad de los opuestos. En el Tao, la verdad y la mentira, el esto y el aquello, el ser y el no-ser confluyen en todas las cosas. Es necesario que el yo renuncie al "sí mismo", a la percepción ilusoria y limitada que éste proporciona, para poder acceder al "no sí mismo", como forma privilegiada de captar el entorno. La existencia de los contrarios en el Tao permite la aparición y desaparición de todas las entidades, incluso de las más concretas. Lo que creemos absolutamente real no es más que el producto ilusorio de la vigilancia a que se someten la forma y el fondo de un ser, el gato y su porcelana. Así, lo real queda reducido a un mero constructo,

frágil y efímero en esencia. Para Martínez, como cita en las solapas de *La nueva novela*, "todo es real" y "nada es real" al mismo tiempo.

..... Este sujeto que aparece y desaparece en su obra elabora una poética basada en un decir que busca no decir. Se trata de una propuesta más bien utópica de alcanzar la pureza con el lenguaje, elemento de por sí oscuro, altamente articulado. Martínez aspira a la transparencia del lenguaje de los pájaros, al significante puro: "A través de su canto los pájaros / comunican una comunicación / en la que dicen que no dicen nada." (89). Se trata de llegar a un lenguaje vacío, a un signo que es puro anverso (significante) carente de reverso (significado). Este tipo de lenguaje configura una red, una malla transparente que en gran medida se articula a través del silencio, del vacío: "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" (ídem).

..... Para los chinos, desde Xie He y Zong Bing (siglo IV), el Vacío constituye un tema vital dentro de su concepción estética. Así, cualquier obra artística es una red coherente de asociaciones que funciona gracias a un factor implícito: el Vacío, que interviene en todos los niveles de creación, convirtiéndose en "signo de signos" (Cheng, 64), garantizando la eficacia y cohesión del sistema. Se trata de la misma concepción que plantea el poema de Martínez anteriormente citado.

..... El propio Cheng, en su análisis de la pintura china, constata la presencia en los cuadros de una especie de "Quinta Dimensión", más allá del tiempo y del espacio, que representa el Vacío en su grado máximo. Martínez también anhela esta dimensión desprovista de tiempo y espacio, este Vacío, este lenguaje del silencio. Tal vez *La nueva novela* sea una excusa para intentar silenciar el lenguaje o traducir lo innombrable: el silencio, el vacío, la nada desprovista de tiempo y espacio.

en VERTEBRA N° 4

Septiembre de 1999

Bibliografía:

- 1.- Borges, Jorge Luis. "Otras inquisiciones". Madrid: Alianza, 1985.
- 2.- Cheng, Francois. "El vacío y la plenitud" en *El Paseante* N° 20-22. Madrid: Siruela S.A., 1993.
- 3.- Eco, Umberto. *Obra abierta* (1962). Barcelona: Planeta-Agostini, 1992.
- 4.- Gatón, Enrique P. e Imelda Hwang, editores, traductores y autores del apéndice. *Cuentos de la China milenaria*, tomo II. Madrid: Anaya S.A., 1987.
- 5.- Lihn, Enrique y Pedro Lastra. "Señales de ruta de Juan Luis Martínez" en *El circo en llamas*, de Enrique Lihn, ediciones de Germán Marín. Santiago: LOM Ediciones, 1996.
- 6.- Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. 2ª edición. Santiago: Ediciones Archivo, 1985.
- 7.- Paz, Octavio (traductor). "Poemas chinos traducidos por Octavio Paz" en *El Paseante*, N° 20-22. Madrid: Ediciones Siruela S.A., 1993.
- 8.- Ryckmans, Pierre. "Poesía y Pintura: aspectos de la estética china clásica" en *El Paseante* N° 20-22. Madrid: Ediciones Siruela S.A. 1993.

JUAN LUIS MARTÍNEZ: ADIÓS A LA CORDURA

Jaime Valdivieso

“La más alta forma del conocer y del ver
es el conocer y el ver, el desconocer y el no ver”

Meiter Ekhart

Tal vez en la tradición del pensamiento irracionalista, habría que distinguir entre la irracionalidad de los instintos, del inconsciente, la que corresponde al mundo del ocultismo, parapsicología, premoniciones, telepatía, hechos no sometidos a las leyes causales, y la que proviene del pensamiento lógico mismo al cuestionar su propia logicidad: es decir, una contra-lógica, una especie de lógica al revés a la cual llegan ciertas mentes hábilmente instrumentadas e inclinadas a la racionalidad, pero que a la vez la cuestionan desde sus raíces.

Entre los primeros tendríamos toda la corriente irracionalista que nos legó el antiguo oriente y que pasó a Grecia a través de las sectas órficas, luego la literatura que privilegia los instintos y el inconsciente y cuya última y más fructífera manifestación fue el movimiento Surrealista.

Entre los segundos el que descende de los juegos lógicos del latino Tertuliano, de los practicantes del “nonsense” sajón, como Edward Lear y el notable matemático Lewis Carrol, y finalmente los juegos y construcciones silogísticas de Jorge Luis Borges, y la ruptura del principio de identidad de muchos cuentos de Julio Cortázar.

Es a esta última categoría a la que pertenece el mundo contra-logístico de Juan Luis Martínez, tal como se nos presenta en *La nueva novela*.

Pensamos que quien vio esta forma epistemológica con gran claridad, fue Michel Foucault en su libro *Las palabras y las cosas*, cuando se refiere a un cuento de Jorge Luis Borges que dio origen precisamente a su libro de filosofía:

"Este libro, nació de un texto de Borges. De la risa que sacude al leerlo, todo lo familiar al pensamiento –al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía -, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajusten la abundancia de los seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita cierta enciclopedia china donde está escrito que los animales de

dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas”. Ante lo cual Foucault comenta:

La monstruosidad que Borges hace circular por su enumeración consiste en que el espacio común del encuentro se halla él mismo en ruinas. Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en que podrían ser vecinas. Los animales “i) que se agitan como locos, l) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello” ¿en qué lugar podrían encontrarse, a no ser en la voz inmaterial que pronuncia su enumeración, a no ser en la página que la transcribe? ¿Dónde podrían yuxtaponerse, a no ser en el “no lugar” del lenguaje?. (1)

El análisis anterior nos aclara incuestionablemente que se trata de la subversión a través de la racionalidad misma, de la extrema lucidez y el alcance del pensamiento lógico en su propio y genuino campo de batalla, y al que se ha llegado no por medio de los impulsos inconscientes, sino por extremar hasta el absurdo las posibilidades del discurso habitual.

Pero algo más: dos conceptos podemos extraer de aquí que definen en gran parte La nueva novela (verdadero acontecimiento de la literatura chilena e hispanoamericana): la subversión epistemológica contra los principios racionales de lo Mismo y lo Otro, y el hecho de que toda la obra supone una premisa ineludible: que la realidad sólo existe en el lenguaje, que toda realidad es verbal. Estamos, por lo tanto, dentro de la utopía de “El Libro” de Mallarmé, que pensaba que el Universo existe “para realizarse en las páginas de un libro”. No en vano desfilan por la obra los grandes temas del hombre y la realidad: el tiempo, el espacio, la geometría, las matemáticas, el alma, la parapsicología, la muerte, junto a otros más cotidianos que, por supuesto, son cuestionados a través del absurdo y el humor en sus cimientos ontológicos a través de un hablante que quiere permanecer invisible:

Hacia la medianoche, los Recién-Casados se retiran

a una pequeña habitación

donde la dueña con precisión académica

hará las alabanzas necesarias

a la proporción y tamaño de un sexo masculino.

Aquí vemos cómo el humor corroe el imaginario discreto y habitual de una boda.

Este libro se juega fundamentalmente en el terreno del significante, nos muestra un mundo dislocado, tambaleante desde la misma portada donde aparece una fotografía en blanco y negro que hace el efecto de lago visto en estado de ebriedad: casas inclinadas, unas encima de otras a punto de desplomarse. A partir de este momento, todo es alterado, desde la solapa hasta la contratapa donde en cada uno de los innumerables cuadritos de una hoja de cuaderno de aritmética, se propone una posibilidad de escape para cada miembro de una familia. Y entre ambas: tapa y contratapa, todo un mundo gráfico-textual, fragmentario y a la vez total por su gran sentido de la estructura donde distintos temas se repiten con distintas variaciones: entre ellos el tema de la transgresión social y moral representado respectivamente por Rimbaud y Marx, símbolos con que comienza y termina la obra. Allí, en ese cajón de sastre se pretende que el lector viva una nueva realidad, sólo válida en el texto, pero que igualmente perturba nuestra sensibilidad y nuestra inteligencia, y así, sucesivamente reirá, presenciará la muerte, se perderá con un perro, de desplazará en una bicicleta, seguirá unas piernas que van de una página a otra, en una de las cuales el narrador los esperará cordialmente.

Tanto el discurso verbal como visual se combinan en una unidad indisoluble. El primero, alterando el orden habitual de todo libro que comienza luego del índice, se inicia en la contratapa donde plantea lo que vendrá a ser una de las claves del libro: el cuestionamiento mismo de la realidad y lo que será el comienzo de una lógica absurda y de una mirada y de un pensamiento que se afirman y a la vez niegan. Veamos la primera solapa cuyas preguntas se repiten en la segunda solapa:

La Realidad I.

A.

Pregunta:

¿Qué es la realidad? ¿Cuál es la realidad?

Respuesta:

Lo real es sólo la base, pero es la base

Lo real es lo que chocará como realmente absurdo.

B.

Afirmación:

El ser humano no soporta mucha realidad.

C.

Pregunta:

¿Qué era real en el universo?

Respuesta:

El universo es el esfuerzo de un fantasma

para convertirse en realidad.

D.

(Fábula):

Érase una vez la realidad

Con sus ovejas de lana real

La hija del rey pasaba por allá

Y las ovejas balan Dios qué bella está

La re la re la realidad.

Nota: "nada es real" Sotoba Komachi

En esta primera solapa hay varias claves importantes de la novela: 1. Se cuestiona el sentido último de la realidad; 2. Se crea una nueva en el texto; 3. Lo más trascendente se vuelve lúdico empleando una "lógica fantástica"; 4. Se hace una glosa "naïve" a la manera del modelo de Edward Lear que figura antes de llegar al índice; es decir la extrema simplicidad como una réplica a la lógica filosófica aristotélica.

Enrique Lihn y Pedro Lastra en un ensayo conjunto captaron un aspecto muy importante en la obra: la reversión de la realidad conocida: "Parece indudable que las lecturas y saberes de lo que se alimenta Juan Luis Martínez se extienden a todos los campos en los que el lenguaje fragiliza los criterios de verdad y de realidad, por encima de la presunción de verosimilitud".

Pero todavía algo más antes de llegar al índice: especie de síntesis anárquica y subversiva de lo que será todo el libro. Viene una página con las dos dedicatorias de un libro que el propio Miguel Serrano escribió a mano dedicado a dos personas diferentes en un plazo de diez años: 1939-1949. Es la única vez que el autor utiliza un texto, donde se emplea un lenguaje unívoco, referencial, ajeno, de un escritor chileno ampliamente conocido. El resto del libro es lo opuesto a la forma y contenido de esta dedicatoria.

Finalmente, en la página opuesta con el título de El eterno retorno aparece el recorte y la fotografía de dos anuncios de venta de libros (entra en escena el "collage"). En uno la imagen de Rimbaud como ciclista, en el otro la de Karl Marx como satánico: el revolucionario de la vida y los sentidos y el de la sociedad: dos imágenes de demolición: cada uno a su manera quería renovar el mundo. En ambos casos, desde un hablante y un imaginario colectivo, Juan Luis Martínez socava, desgasta nuestro saber y crea un campo de desquiciamiento, de duda, de perplejidad.

El título de la obra La nueva novela es un primer signo de ironización y desorientación de toda la obra, y que puede referirse a la inauguración de un nuevo género, y la segunda, que la novela tal como se presenta está en falencia porque se halla en crisis el lenguaje fundamentalmente referencial, conceptual que la sustenta. Habría que crear una nueva novela cuyo lenguaje fluctúa entre la poesía y la gráfica de múltiples lecturas, es decir, La nueva novela que es plenamente poesía, aunque dentro de un circuito distinto, donde la ambigüedad, el sentido suspendido, se logra quebrando la racionalidad o la gráfica realista por medio de comentarios que quiebran el realismo convencional introduciendo la perplejidad y la duda.

El verdadero hablante de este libro es, sin embargo, el azar, la no causal, la tradición cultural astillada por el absurdo lógico, libro imposible de ser planificado como la generalidad de las obras literarias, sino que se ha construido en gran parte a sí mismo y donde el autor da la impresión de haber colocado sólo el primer peldaño, el cimiento inicial, y luego dejó que la obra misma ayudada por el azar la fuera construyendo, a semejanza de una nave con piloto automático a la cual sólo de vez en cuando se le corrige el rumbo.

En variadas oportunidades tuve ocasión de hablar con Juan Luis al respecto, y me contó numerosas anécdotas de cómo el azar había intervenido en la obra, y lo mismo sucedía con la obra que estaba escribiendo y que dejó inédita. La actitud, la forma de trabajo, el sentido que tenía del tiempo dejaban que las cosas sucedieran de cierta manera, de modo que parecía que fuera el azar, pero no era así, pues él creaba un campo magnético alrededor de su obra, de su psiquis donde ciertos hechos debían producirse de una manera casi fatal. No olvidemos que para los taoístas, el azar es la ley.

Por eso cada vez que abrimos una página de este apasionante y extraño libro, ponemos en marcha una maquinaria de significantes en busca designificados que vuelven a alterar todos nuestros hábitos racionales. Por eso es un libro profundamente subversivo y que barre espacios inesperados a la conciencia, a la sensibilidad y al pensamiento.

Pero ¿de dónde nace una obra tal? ¿Qué sentido tiene? ¿Qué se propone?. Estas preguntas surgen, aún entre los más avezados conocedores de la literatura.

Pensamos como siempre que toda gran obra es producto de un cruce de circunstancias ente el autor y su época. Y esa no es una excepción. La nueva novela da cuenta de una doble crisis: crisis de la forma y contenido de una cultura, y crisis del propio hablante que escogió este camino de un neo-vanguardismo, como el único capaz de darle un cierto sentido a su trabajo: arrinconar a un imaginario y a unos saberes agotados en todos sus flancos, insuficientes para responder a esas pocas y grandes preguntas sobre el sentido de la vida y del porvenir de la humanidad. ¿Y no estamos viviendo colectivamente uno de estos momentos? La falencia del racionalismo en un grado nunca visto, junto con el desmoronamiento de los grandes valores que sustentaron hasta hace poco nuestra cultura occidental. No en vano la obra se inserta en una tradición fuertemente crítica de la ontología y de la teoría del conocimiento tradicionales: el juego de las aporías, de las tautologías, de los sofismas, del “nonsense”.

Cabe destacar la inteligencia, la capacidad lógica y racional de esta obra y de su autor que quiere desvanecerse, y que al negar la propia legalidad racional crea un campo poético de la más alta poesía. Se trata anyes que nada de un gran poeta que escogió un camino distinto, poco transitado en nuestros lares, pero de larga tradición en occidente. Muestra de esto es su admirable e inolvidable poema “La desaparición de la familia” que invierte la tradición de la casa “protectora” que “en lugar de sustraer de los peligros de la existencia los condensa y especializa” (Lastra-Lihn), lo mismo ocurre con la tautología del poema “probable e improbable desaparición de un gato por extravío de su propia porcelana”:

Ubicado sobre la repisa de la habitación
El gato no tiene ni ha tenido otra tarea
Que vigilar día y noche su propia porcelana.

Demuestra el autor una insólita imaginación y capacidad lógica creando una nueva especie de categoría literaria: el “logicismo fantástico”, donde la fantasía está al servicio de desquiciar y punzar morosamente al pensamiento racional desde distintos ángulos. Veamos por ejemplo “Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros” en alguna de las estrofas en prosa de las ocho donde el autor provisto de una impresionante capacidad lógico-lingüística-analítico-descriptiva se refiere al lenguaje de los pájaros como equivalente al lenguaje humano:

“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 de 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 en 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).”

Aunque alguien dijera: eso es sólo galimatías, no se entiende nada, es “un puro juego verbal”, persistiría el hecho innegable que para llegar a ese juego verbal se necesita una imaginación lógica y una capacidad lingüística extraordinaria, y como este texto no se puede considerar aislado, sino dentro de toda una concepción del mundo y del lenguaje que lo justifica plenamente, debemos aceptar el hecho de un talento y de una sensibilidad lógico-poética desusada en nuestro medio y que coloca a Juan Luis Martínez a una altura semejante a la de Huidobro en la experimentación vanguardista.

Tal vez el sentido último de este libro sea su capacidad de provocar luminosos sin sentidos, el de desafiar al lector para que compruebe que la racionalidad habitual puede negarse a sí misma y abrir otros espacios y posibilidades al pensamiento, probar que la organización de la realidad no se agota en la tradición aristotélica, el sentirnos un poco como Alicia en el fondo de la cueva o al otro lado del espejo. Y sobre todo, tomar conciencia que cada ciertos ciclos se hace necesario cuestionar los cimientos sobre los cuales descansa toda nuestra cultura.

En este sentido, el libro es mucho más que la cápsula de un texto, de un universo verbal condensado entre la tapa y la contratapa. Como todo gran arte al decir de Umberto Eco es una “metáfora epistemológica” de una nueva manera de concebir el mundo y que tiene su contraparte en la mecánica cuántica, que nunca se logra entender plenamente, como me decía recientemente el físico Claudio Teitelboim en una entrevista sobre ciencia y poesía.

La nueva novela, género a voluntad del lector, germen de toda una nueva corriente en nuestra poesía, sin la cual no se entienden claramente la aparición de los primeros libros de Zurita, Purgatorio y Anteparaíso o el gran libro de Bruno Vidal, Arte Marcial y del espléndido y poco y mal entendido libro de Elvira Hernández, Santiago Waria, todos los cuales, al romper el canon tradicional de la lírica aportan un nuevo enfoque a la realidad histórica y social de Chile.

en Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez

Soledad Fariña - Elvira Hernández

Santiago. Intemperie 2001

Santiago de Chile: RIL Editores

75 páginas.

MARTÍNEZ

A NUEVA NOVELA: EL AUTOR, EL SILENCIO*

Soledad Fariña

Escribir: ¿Encontrar “ese” punto?

“Alguna vez pensé que la obra de Juan Luis Martínez clausuraba un camino y que por tanto condenada a iluminarnos desde la soledad. Hoy vemos –en este mismo instante lo constatamos- cómo esta soledad ha retrocedido un poco, cómo se diluye cada vez que la obra se prodiga al entendimiento de la poesía, cada vez que en cualquier parte del mundo se produce una relectura feliz”.

Con esta reflexión de Roberto Merino comienzo un intento de lectura, ojalá feliz, desde esa luz, desde la soledad de la obra de Juan Luis.

La soledad a nivel del mundo es una herida, dice Blanchot citando a Valéry: “...que la obra sea infinita quiere decir (para el mismo Valéry) que el artista, incapaz de ponerle fin, es capaz, sin embargo, de hacer de ella el lugar cerrado de un trabajo sin fin, que al no concluir, desarrolla el dominio del espíritu, y lo expresa desarrollándolo bajo formas de poder... El infinito de la obra no es sino el infinito del espíritu”.

¿Por qué llegue a la “soledad de la obra”, si las señas que me había propuesto seguir en la lectura de La Nueva Novela eran: el autor, así, sin tarjadura, el humor y el silencio? El autor, ese guiño, cómo y por qué sugerencia (o mandato) del propio autor, leemos el gesto de negación de su autoría, aproximándonos a una anonimía, como otro guiño: problematizar entonces ese gesto: la tarjadura del nombre, de los nombres –del autor y sus(s) padres- pero eso, lo del nombre del padre, no lo trataré aquí pues ya fue hermosamente expuesto en el texto de Andrés: Juan de Dios, Jean Tardieu, dios tardío y sus demonios, los de la Analogía, entonces: soledad de los nombres, soledad del autor.

“El escritor –dice Blanchot- escribe un libro, pero el libro todavía no es la obra; la obra sólo es obra cuando gracias a ella, la palabra Ser se pronuncia en la violencia de un comienzo que le es propio; acontecimiento que se realiza cuando la obra es la intimidad de alguien que la escribe y alguien que la lee. Entonces podemos preguntarnos ¿si la soledad, es el riesgo del escritor, no expresaría que éste (el escritor) está vuelto, orientado hacia la violencia abierta de la obra, de la que sólo advierte el sustituto, la aproximación, la ilusión bajo la forma de libro?”

Intimidad de alguien que la escribe y alguien que la lee ¿se produce esa intimidad en un solo momento, el mismo, para escribiente y lector?, ¿y es, acaso, la misma intimidad?, ¿cesaría en ese instante, y con ese acontecimiento íntimo –la lectura- la soledad del mundo como herida (la de la obra, también la de la muerte/desaparición del autor)?

Volvamos al autor, sin tarjadura, Juan Luis, hijo de Juan de Dios, como lector solitario, erigiendo la lectura, sus lecturas, como cauce estructurante y a la vez desafiante del Libro, de La Nueva Novela prolongada más allá de sus páginas, más allá de la casa y del jardín. De la casa inclinada y sin puertas, ¿cómo entrar?, entrar por la ventana, como propone la Tere, irrumpir, como lo hizo Roberto, en la casa; ¿pero por cuál de todas las ventanas?, ¿los cuadrados, los círculos, los huecos?, ¿el hueco delineado del troquel que siluetea, y sin embargo, es hueco, está vacío?

Para no resbalar por el vacío seguir por las no huellas. Seguir por la pista del blanco y de la albura, del cisne y de los signos, volver a los demonios: analogar troquel con anonimia, analogarlo al blanco, autor como troquel de un cisne blanco: ausencia, pero ausencia delineada, en la sonrisa, en el silencio. Qué nos dice el silencio:

El silencio escucha el silencio

y repite en silencio

lo que escucha que no escucha.

Qué nos dice el oído:

El oído es un órgano al revés, sólo escucha el silencio.

¿Del hueco del troquel?, ¿del hueco del autor?, ¿de su presencia en la página doblada, meditando su blanco? El silencio como análogo del blanco se desplaza por el libro: quien escribe, dice Blanchot, al haberse privado de sí, al haber renunciado a sí, mantiene, sin embargo, en esa desaparición, la autoridad de un poder, la decisión de callarse... del yo desaparecido, conserva la afirmación autoritaria aunque silenciosa.

A esa palabra, entonces, doblada en su blancura, agrega (el autor) la autoridad de su propio silencio: ruptura, carencia, hueco, he aquí la trama textual (lo de dentro, lo de fuera). Ruptura, carencia, hueco, he ahí la trama de lo real (la vida, la muerte: lo de dentro, lo de fuera), la cabeza disparando desde la página –(la fijación de la escritura)- hacia el vacío que la bordea –(el retardo de la lectura)-, destruyendo objetivamente la subjetividad: lo no textual. La cabeza convertida en objeto: el proyectil que destruyendo se destruye; el cañón roto: la muerte del poeta (su vida), vigilando el immaculado color blanco de sí mismo, inhalando su blancura... venenosa.

Entonces, la sonrisa. Gracias a esa imprevisible, pero muy oportuna aparición del Gato de Cheshire con su proverbial sonrisa en Alicia en el País de las Maravillas, desvaneciéndose gradualmente hasta quedar reducida a una estereotipada mueca, (el autor) puede dejar sentada su actitud frente al mundo, semejante a la de Alicia: Maravilla, pero también Extrañeza y Temor.

Su voluntad de sonreír tiende... al descubrimiento de su verdadera y trágica realidad más allá de todo dualismo. Intenta expresar la inexpresividad, y tal es la paradoja que por ende anima su sonrisa.

El Gato de Cheshire se aproxima con su sonrisa al contemplador, sustrayéndose al mismo tiempo hasta una inaccesible región distante y extraña... La ambigüedad de su sonrisa exterioriza el anhelo de superar el encadenamiento al ciclo de la vida y de la muerte...

¿Serán estas reflexiones, desde la ambigüedad de la sonrisa, lo que hizo pensar a Enrique Lihn que el norte de Martínez es el Oriente?

“El trabajo de J.L.M. –dice Lihn- está animado por una noción de la “ciencia oriental” que redundante en su forma de hacer poesía occidental. La “nosimismidad” ensimismada del sujeto que habla, que proviene de la oposición “sí mismo/no sí mismo”. Buda opone la ilusión de la individualidad –el sí mismo, condenado a percibir ilusoriamente el mundo- al no sí mismo como una manera de acceder a la iluminación o a la verdadera sabiduría...”

Sabiduría del gesto, del gasto, del gato que vigila su propia porcelana... sabiendo que bastaría la distracción más mínima para que desapareciera habitación, repisa, gato y porcelana. Sabiduría del gato, de la cabeza del gato,

LA CABEZA DEL GATO DE CHESHIRE 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.

Como anclaje posible, de alguna realidad, llegamos otra vez a la huella del nombre (no al de los gatos, que sabemos que es un asunto difícil), los nombres hora como préstamo: Juan Luis o Juan de Dios, O Xuan de Dio, o simplemente Swan, y nuevamente al cisne, a la blancura, al préstamo del blanco en el vacío. “-¿qué es un préstamo... una urgencia, ciertamente, como el anunciarse y presentarse y arreciar de una falta. Una suplencia como lo que se agrega a la falta, puesto que no la suprime...”- (P. Oyarzún sobre “el prestado nombre” de Marchant).

El préstamo –del nombre- no suprime la falta, la carencia, el hueco del troquel, no suprime la soledad del autor para que siga siendo posible la infinitud de la obra, desde su soledad, mitigada –un instante- por el diálogo imaginario de una lectora con el troquel del (autor) –con su sonrisa-:

-Soledad: cuando estoy solo, no soy quien
está allí, y no es de ti, ni de los otros ni
del mundo de quien permanezco alejado.



* Publicado en la revista El espíritu del valle, n° 45, Santiago, del año 1998. El texto fue inicialmente leído en un seminario en torno a La Nueva Novela de Juan Luis Martínez, Valparaíso, 1997.

EL CISNE Y EL SIGNO: NOTA SOBRE LA METAPOESÍA

EN UN TEXTO DE JUAN LUIS MARTÍNEZ *

por David Miralles

... Uno de los aspectos más interesantes de la nueva poesía chilena (1), lo constituyen las relaciones que el hablante suele establecer con su enunciado, con su acto enunciativo y con otros enunciados, dando origen a discursos de carácter metapoético o metalingüístico (2). Dicha práctica suele darse de acuerdo con las modalidades ya conocidas y usadas por poetas antecesores (3). Con respecto al modo de estructuración de esta práctica en los textos de la nueva poesía chilena, se observa que ella va desde el simple carácter anecdótico, pasando por tratamientos escriturales en que es elaborada en forma más totalizadora, hasta llegar a algunos casos en que la misma alcanza aspectos singularmente complejos y originales. En términos generales, puede afirmarse que la mayor parte de la poesía que introduce procedimientos metapoéticos no ofrece variantes innovadoras con respecto a la escritura metapoética anterior, aún cuando, la práctica de este procedimiento se ha hecho cuantitativamente significativa. Por otra parte, el carácter de dicha práctica se encuentra marcado persistentemente por la ironía y la desmitificación, apreciándose en la misma una actitud ostensiblemente crítica frente al lenguaje (4).

... Probablemente, los ejemplos más relevantes de metapoesía, entre otros muchos elementos inovadores que introduce, pueden encontrarse en el trabajo de Juan Luis Martínez (5). En el subconjunto VI, denominado "La Literatura", de La nueva novela (6), se encuentra el texto "El Cisne Troquelado", cuyo análisis parcial ofrecemos a continuación. En este análisis tocaremos apenas un aspecto de la red de relaciones que el mismo artículo intra y extratextualmente, lo contrario implicaría el examen de parte significativa de La nueva novela, empresa que desbordaría las posibilidades de esta nota.

... Este poema se compone de tres segmentos ("estrofas") numerados y subtítulados respectivamente: (La búsqueda). (El encuentro) y (La locura). El hablante se encuentra configurado en su grado cero de presencia formal. Se trata de un hablante formalmente indeterminado, cuya "presencia subrepticia" le imprime a la frase (al verso) un carácter de proposición acertiva impersonal (7). La negativa a la presencia superlativa del mismo como parámetro ordenador y/o productor del discurso, posibilita el desplazamiento de la atención hacia la dimensión puramente textual acotando con precisión el acto lectural.

I

(La búsqueda)

La página replegada sobre la blancura de sí misma.

La apertura del documento cerrado: (EVOLUTIO LIBRIS).

El pliego / el manuscrito: su texto corregido y su lectura.

La escritura de un signo entre otros signos.

La lectura de unas cifras enrolladas.

La página signada / designada: asignada a la blancura.

... Tenemos pues, un texto que al diferir (8) la presencia del hablante privilegia la presencia de su propia textura, textura que comienza por explicitar la dialéctica entre la página y la escritura en una obvia referencia a Mallarmé.

... La manifestación del carácter significativo de la página, de su materialidad que posibilita la huella escritural; la exhaustiva alusión a ciertas claves: página, blancura, evolutio, lectura (connotando con dicha palabra la idea de evolución que despierta en castellano), la idea de signo y, en suma, la idea general de Libro, este segmento comienza por ser, como decíamos, una alusión constante en la idea de página blanca. Es decir, el signo cuyo carácter significativo fue cogido por Mallarmé analogando su blancura al silencio. La albura de la página como significativo del silencio en la estructura musical del Libro, mientras que los signos negros (las letras) en la unidad del verso, serían, también por analogía, los significantes de la música poética. El libro mallarmeano debería ser estructurado considerando la necesaria interacción de estos dos significantes. El carácter metapoético de este texto se torna pues evidente en la medida que se constituye en un discurso que remite incesantemente a otro discurso perfilándose como un intento reflexivo cuyo proceso consiste en tocar los puntos centrales de una teoría. Este juego metapoético se da por el conocido expediente de la intertextualidad (9) el cual, como se sabe, puede operar por la referencia al "ámbito" de una teoría y no necesariamente a una práctica determinada; ni siquiera a un discurso teórico como tal. No obstante, la evocación explícita de "maneras de hablar" del discurso mallarmeano y sus variaciones (o transformaciones) en este texto, lo acercan más bien a lo que Todorov conceptualizó bajo la denominación de discursos polivalente (10).

II

(El encuentro)

Nombrar / signar / cifrar: el designio immaculado:

su blancura impoluta: su blancor secreto: su reverso blanco.

La página signada con el número de nadie:

el número o el nombre de cualquiera: (LA ANONIMIA no nombrada).

El proyecto imposible: la compaginación de la blancura.

La lectura de unos signos diseminados en páginas dispersas.

(La Página en Blanco): La Escritura Anónima y Plural:

El Demonio de la Analogía: su dominio:

La lectura de un signo entre unos cisnes o a la inversa.

... Al realizar la lectura de este segmento,, observamos que las relaciones con el discurso referente parecen ser de carácter homológico (11). En efecto, si la nota definitoria y persistente en la estructura de este texto consiste en la supresión formal del "hablante", en el proyecto del Libro mallarmeano lo es la aspiración al rescate de la blancura (el silencio) de la página: espacio significativo que permitiría el correcto ejercicio de la "voz" polifónica del cisne (el poeta), cuyos signos allí diseminados deberían borrarlo en su "anonimia plural" como ocurre por ejemplo en Un Coup de dés. Por un lado, el signo (blanco) de la página, que parece haber sido clausurado por la presencia dominante del signo (negro) de la escritura impidiendo así la notación del verso verdadero: aquel capaz de representar al Verbo (o absoluto), impidiendo por lo mismo, el canto verdadero del cisne y su consecuente borradura ascética (12), por otro, la postergación de la presencia del sujeto de la enunciación (el "hablante") y la consiguiente liberación de la escritura del servicio a la instancia minimizadora, intimista, del yo privado, permitiéndole la expansión hacia el juego de la intertextualidad. En suma, el signo (blanco) de la página (el silencio) y el "hablante" anónimo, parecen ser los dos términos puestos en relación mediante la vinculación con

un tercero: la escritura; como metapoesía en un caso (el de este texto), como la notación del canto en el otro (el proyecto mallarmeano), relación que nos permitiría, no sólo "la lectura de un signo entre unos cisnes..." o "la lectura de un cisne entre unos signos...", sino también la lectura (crítica) del sentido metafísico de semejante proyecto: "el proyecto imposible: la compaginación de la blancura" en la que habría de borrarse el cisne. La homología que creemos observar en este juego intertextual, está dada precisamente por la diferencia que es posible establecer a nivel de la estructura global de este texto con respecto al universo discursivo mallarmeano, con el cual se relaciona por lo demás, de manera imprecisa (a excepción quizás de la mención del ensayo El Demonio de la Analogía) pues, a pesar de la analogía superficial entre algunos elementos de este texto con elementos correspondientes del discurso referente (léase: ausencia del hablante/anonimia del cisne en la página blanca), la relación entre ambas escrituras es, como veremos, de oposición.

III

(La locura)

El signo de los signos / el signo de los cisnes:

El troquel con el nombre de cualquiera:

el troquel anónimo de alguno que es ninguno:

"El Anónimo Troquel de la Desdicha":

..... SIGNECYGNE

..... Leblanc de leMallarmé

..... CYGNE SIGNE

(Analogía troquelada en anonimia):

el no compaginado nombre de la albura:

la presencia troquelada de unos cisnes: el hueco que dejaron

la ausencia compaginada en nombre de la albura y su designio:

el designio o el diseño vacío de unos signos:

el revés blanco de una página cualquiera:

la inhalación de su blancura venenosa:

la realidad de la página como ficción de sí misma:

el último canto de ese signo en el revés de la página:

el revés de su canto: la exhalación de su último poema.

(¿Y el signo interrogante de su cuello ... (?) ?):

reflejado en el discurso del gua:(¿) : es una errata).

..... (¿Swan de Dios?)

(¡Recuerda Jxuan de Dios!) : (¡Olvidarás la página!)

y en la suprema identidad de su reverso

no invocarás nombre de hombre o de animal:

en nombre de los otros: ¡tus hermanos!

también el agua borrará tu nombre:

el plumaje anónimo: su nombre tañedor de signos

borroso en su designio

..... borrándose al borde de la página...

... No podemos confundirnos con los elementos que en la superficie aparecen vinculados analógicamente por cuanto ellos se insertan en sistemas diferentes. Y lo que resulta decisivo en toda homología es precisamente, lo anterior: que se destaquen, no las semejanzas entre los elementos, sino las diferencias entre los sistemas. Una lectura de estas diferencias articuladas en el presente juego intertextual puede establecerse así: La supresión formal del hablante de "El Cisne Troquelado" no tiene de ningún modo el mismo sentido que el retiro del hablante mallarmeano al silencio (la blancura) de la página. Su ausencia no es más (tampoco es menos) que la clausura del lirismo en favor del trabajo referencial metapoético que el texto desarrolla. Sin embargo, ¿qué significa esta misma aspiración en el proyecto de Mallarmé? El movimiento negativo articulado por la obra pura en su sistemático desprecio del dato sensible conduce necesariamente a la erradicación del lirismo en la medida que este es también una fuente de "impureza". "La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras movilizadas por el choque de su desigualdad" -plantea Mallarmé. El carácter de esta negación obedece pues al impulso ascético de permitir que la obra sea un trasunto del ser (la idea). He aquí la diferencia entre ambas tentativas. En el texto que leemos el repliegue del hablante da paso a la crítica metapoética; en Mallarmé el hablante lírico desaparece para acceder al absoluto. La analogía entre ambas negaciones se quiebra así por su inscripción en proyectos escriturales contradictorios. La escritura crítica metapoética de este texto trabaja siempre para configurar la relatividad, la precariedad de toda empresa de conocimiento platónico de la belleza, lo ilusorio de toda tentativa de acceso a una identidad o mismidad de ser: (la locura).

... El análisis permite entrever, parcialmente, la radicalidad del proyecto de J. L. Martínez en el horizonte de la práctica poética actual. Su trabajo metapoético es un recurso extremo que indica las fisuras de una tradición que, por inevitable, ha de asumirse en sus zonas de máxima tensión, aquellas que tocan directamente el campo de fuerzas de una ideología replegada incluso en los proyectos históricos más innovadores. En este sentido, su trabajo desata posibilidades no adivinadas en el amplio panorama de la literatura anterior y ello por cuanto nadie antes había asumido cabalmente, es decir en sus límites, las prácticas que siempre han gravitado y orientado semejante literatura. Nada más distante en el trabajo de J. L. Martínez que la simple inscripción en dicha tradición.

* El presente trabajo constituye el desarrollo de algunos juicios analíticos sobre "El cisne troquelado" de J. L. Martínez, expuestos en el contexto de mi tesis: Poesía Chilena de la última década: un fenómeno de divergencias (Universidad Austral de Chile), 1986.

NOTAS

1.- Nueva en un doble sentido: 1) su reciente irrupción en el panorama de nuestra literatura y 2) el carácter de gran parte de sus productos.

- 2.- Metalingüístico es un lenguaje (simbólico) que se refiere a otro lenguaje (Objeto); metapoético será, en consecuencia, aquel discurso poético que se refiere a sí mismo (tomándose como objeto) o a otro discurso del mismo género e incluso, a un metalenguaje. Para una mayor clarificación al respecto, vid. BARTHES, Roland, "Literatura y meta-lenguaje", in: Ensayos críticos. Barcelona: Seix Barral, S. A., 1973, pp. 127-128.
- 3.- Citamos a este respecto como ejemplo insigne, el lúcido trabajo de Enrique Lihn.
- 4.- Carlos Cociña ha señalado que la poesía que articula su práctica como "una reflexión sobre el propio quehacer y, por ende del lenguaje y todas las instancias comunicativas", esto es, la poesía neovanguardista. se encuentra "marcada ideológicamente por una oposición al autoritarismo" instancia que se encontraría presente en dichas obras, más allá de una "emisión directa analógica de juicios sobre la realidad" por una "emisión directa o analógica de juicios sobre la realidad" por una "relación obra-realidad histórica vista desde una perspectiva homológica". COCIÑA, Carlos, Tendencias literarias emergentes. CENECA, Documento de Trabajo, Santiago de Chile, p. 33.
- 5.- El trabajo de este escritor carece en nuestra opinión, de equivalentes en el panorama de la poesía chilena contemporánea. El carácter complejo y radicalmente innovador de su obra ha desbordado los presupuestos de una crítica impresionista, carente de instrumentos eficientes de juicio, poniendo en evidencia la pobreza de sus medios y, en consecuencia, su tradicional impostura.
- 6.- MARTINEZ, Juan Luis, "El cisne troquelado" in: La nueva novela. Santiago, Ediciones Archivo, 1977, p. 87.
- 7.- Más allá de lo cual sería imposible establecer que el carácter yuxtapuesto de las frases parece ser un recurso "evocativo" de la particular sintaxis mallarmeana sobre la cual ha escrito Thibaudet: "Il semble que Mallarmé soit gêné dans une langue à flexion... Son idéal serait des caractères juxtaposés, sans phrase ni grammaire, où l'ordre syntaxique ne déformerait pas la pureté des mots, où l'esprit de la syntaxe serait chez le lecteur, non la réalité de la syntaxe sur le papier..." A. THIBAUDET, La poésie de mallarmé. 2a. ed., París, 1926. Citado por KAYSER, Wolfgang in: Interpretación y análisis de la obra literaria. Editorial Gredos, Madrid, 1968.
- 8.- En el doble sentido de retardar y hacer diferente. Por cuanto la ausencia formal del hablante, su "vistosa" ausencia, no implica su desaparición por cuanto su propio enunciado lo determina, para la noción de "diferencia" o "differentia", véase DERRIDA, Jacques, Tiempo y presencia, Editorial Universitaria, 1971, pp. 102-13. Véase también la nota 28 del traductor.
- 9.- Para el concepto de intertextualidad remitimos especialmente a los trabajos de BARTHES, Roland, Análisis estructural del relato, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, y KRISTEVA, Julia, "Poesía y negatividad" in: Semiótica, (v.2) Editorial Fundamentos Madrid, 1981, (2a. ed.) pp. 55-93. Puede consultarse el concepto expuesto sintéticamente en HOZVEN, Roberto, El estructuralismo literario francés, Ediciones del Dpto. de estudios humanísticos. Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, Santiago, 1979, p. 126.
- 10.- Cf. TODOROV, Tzvetan, Poética, Losada, Buenos Aires, 1973. Este concepto aparece en Hozven, Roberto, Op. cit. p. 103.
- 11.- Véase el concepto de homología, así como de modelo homológico in: HOZVEN, Roberto, Op. cit. p. 125.
- 12.- El rescate mallarmeano de la página, cuyo olvido dictado por el peso del idealismo metafísico parecía condenar al poeta a su revers negro, a los signos de una escritura vicaria del habla, de una escritura, en suma, logocéntrica, no es el rescate de su materialidad en tanto la misma se resuelve a su vez en significativo del silencio; gesto todavía inscrito en la dialéctica idealista.

La pequeña casa del autor

por Roberto Merino

...

Juan Luis Martínez Holger nació en Viña del Mar en 1942, el mismo año de la publicación apócrifa de *La Historia Oculta de los Gatos*, por Juan de Dios Martínez, la réplica fantasmal de su ego entre paréntesis.

.....Su vida visible transcurrió entre Concón y Viña del Mar; en Villa Alemana y, más escasamente, en un departamento de la calle Huelén en Santiago.

.....Tenía, como Henri Michaux, una cierta conciencia de la "impudiciadel rostro" que restringió su álbum fotográfico a unas contadas imágenes familiares (una instantánea de 1973 lo muestra con su primera hija en los brazos sentado en un banco, frente a los árboles silenciosos de la Plaza de Viña).

.....Y así como Michaux fue fiel a un impulso ambulatorio que lo llevó a las antípodas de su Bélgica natal, Martínez fue fiel a la inmovilidad.

.....Sin mayores vinculaciones con el realismo literario, entendió que el universo puede llegar a sumergirse en la aldea: Villa Alemana, en su caso, la ciudad dormitorio donde pasó la última parte de su vida y donde concluyó su obra poética.

.....Alguna vez pensé que la obra de Juan Luis Martínez clausuraba un camino y que por tanto estaba condenada a iluminarnos desde la soledad. Hoy vemos -en este mismo momento lo constatamos- cómo esta soledad ha retrocedido un poco, cómo se diluye cada vez que la obra se prodiga al entendimiento de la poesía, cada vez que en cualquier parte del mundo se produce una relectura feliz.

.....Aún persiste -casi metódica- la duda de si fue Borges quien inventó a Macedonio Fernández o Macedonio Fernández quien inventó a Borges. Influir sobre los precursores, tal es la idea, o una de las muchas ideas que aletean y alientan sobre la escritura borgeana. Juan Luis Martínez generaba -queriéndolo o no- este tipo de confusiones biográfico-bibliográficas, atendiendo a esa "extraña relación existente entre el espacio de la ficción y los personajes de la vida", según escribe en la página 165 de *La Nueva Novela*.

.....Por lo mismo, alguna vez se llegó a decir que este libro nunca se había escrito, que era un aporte mitológico, una broma literaria fraguada en algún rincón de Viña. En ese momento sólo existía una escasa primera edición, no comercial, y sus lectores formaban una suerte de cofradía de iniciados. Sus nombres constaban en una lista custodiada por el autor. Autor tan fantasmal, por lo demás, que el crítico Luis Vargas Saavedra creyó o quiso creer durante un tiempo que Juan Luis Martínez era una invención de Enrique Lihn.

.....En cualquier caso, es cierto que alguna vez Juan Luis compró su propio libro a un librero de viejos que llegó a ofrecérselo como curiosidad a la puerta de su casa. El suponía, por lo demás, inútiles los esfuerzos de búsqueda de los libros. Pensaba que eran los libros quienes lo buscaban a uno.

.....¿Por qué pasan los años y *La Nueva Novela* nos sigue atrayendo como un pozo de energía potencial?

.....Una respuesta posible es la siguiente:

.....Porque, como una perfecta paráfrasis de la luna que vio Macedonio Fernández, el libro de Juan Luis es el único libro que nos mira. Los demás -es decir, las otras estrellas- sólo "saetean ásperos de chispas que nunca miraron".

.....El libro nos mira mirar no sólo a través de los ojos impresos de Mallarmé, de Tardieu, de Alice Liddell, del poeta Yeats o del hipopótamo: el libro nos mira siempre, porque el alcance de nuestra mirada nunca termina de acomodarse a su tiempo ni a su espacio.

.....Hay un más allá supuesto, inferido, organizado en un espacio virtual como el de la memoria: son los límites de un jardín perdido en la historia de alguna parte de Francia y que excede los bordes recortados de la fotografía; es el espacio improbable a donde van las palabras de Alejandra Pizarnik, que fluyen a perpetuidad entre las mitades separadas del retrato de Rimbaud ("Recordar con palabras de este mundo que partió de mí un barco, llevándome").

.....Cuando el libro se evidencia en su estado de objeto, trasciende el gesto mecánico propio del ready-made. Es otra cosa lo que pasa, no se trata de una simple denuncia a un molino de viento ideológico.

.....La obra de Juan Luis Martínez reclama permanentemente su más allá. Los textos invertidos reclaman su complementario espejo. El libro se prolonga en los espejos reales y estos reflejos se prolongan en los espejos ficticios. Cuando uno vuelve la página 87, semitransparente, sobre el retrato de Alice Liddell de la página 86, está deslizándose inopinadamente el espejo de este a través. Es propiamente Alicia quien nos mira desde el otro lado del vidrio. Por eso, me imagino, al conocer La Nueva Novela, la madre de una amiga me confesó haber tenido la impresión de que la tragaba un laberinto, lo que no le sucedía desde que en su infancia había leído Alicia en el País de las Maravillas. Juan Luis Martínez no pudo sino sentirse visiblemente de acuerdo con semejante apreciación.

.....Entendemos, por tanto, a la luz de estas páginas, que el pensamiento y el sueño son la misma agua en cauces distintos, y que en la realidad poética ambas aguas avanzan confundidas. El imperio de un orden sobre el otro constituye el mundo de la manera que reconocemos cotidianamente. Las cosas, cuando se extravían (cuando nos extraviamos de ella), parece que van a parar a ese cauce común (el desorden de los sentidos).

.....Una última observación: reflexionamos por instinto, por un asunto de supervivencia. Reflexionamos como un gato se orienta en la oscuridad.

.....Y una última anécdota: mi primera visita a Juan Luis Martínez, en el invierno de 1984, correspondió a una confusión cotidiana. Yo recién había terminado para la universidad un tractatus (en palabras de Enrique Lihn) sobre la obra de Juan Luis, y se me ocurrió ir a verlo a su casa, amparado en una vaga invitación que él me había hecho una semana antes, cuando una noche muy lluviosa nos presentó Marcelo Jarpa en la galería del café Samoiedo, en Viña.

.....Al llegar con Natalia Babarovic a la casa de Villa Alemana no encontramos a nadie. Ignorábamos absolutamente todo sobre la vida privada de Martínez y sobre su familia. Incluso dudamos de si la dirección era la correcta. En esas dudas nos pilló la noche en la calle desolada. Ya hacia la una de la mañana nos percatamos de que un gato transitaba hacia el interior de la casa a través de una pequeña ventana. Natalia se introdujo por la ventana del gato. "Hay unos retratos de Rimbaud", gritó desde adentro, "parece que ésta es la casa". Abrió la puerta, prendió la luz y ahí estaba la esplendente biblioteca ideal de Juan Luis Martínez.

.....Por problemas de orden práctico, debimos dormir ahí con la intranquilidad de los ocupantes ilegales. Al amanecer dejamos una carta explicativa y nos fuimos sin mayor trámite.

.....Más tarde supimos que esa noche Juan Luis había viajado a Santiago, y que me había llamado a mi casa para que nos encontráramos. También supimos que el nombre del gato era anagramático (Adán) y que uno podía dirigirse a él usando un metafísico palíndromo: "Nada somos, Adán".

.....El nombre de los gatos es un asunto difícil, nos dice T: S: Eliot, y considera en su famoso poema que un gato debe tener al menos tres nombres diferentes. Unos es el nombre que sólo podría pertenecer a un gato en particular. Pero el tercero es el nombre que ninguna investigación humana puede descubrir, pero que el gato sabe y nunca confiesa.

Escribe Eliot:

Cuando sorprendes a un gato en profunda meditación

la razón, te lo digo, es siempre la misma.

Su conciencia está comprometida en una contemplación extraviada

del pensamiento del pensamiento del pensamiento

de su nombre,

Su inefable efable

efainefable

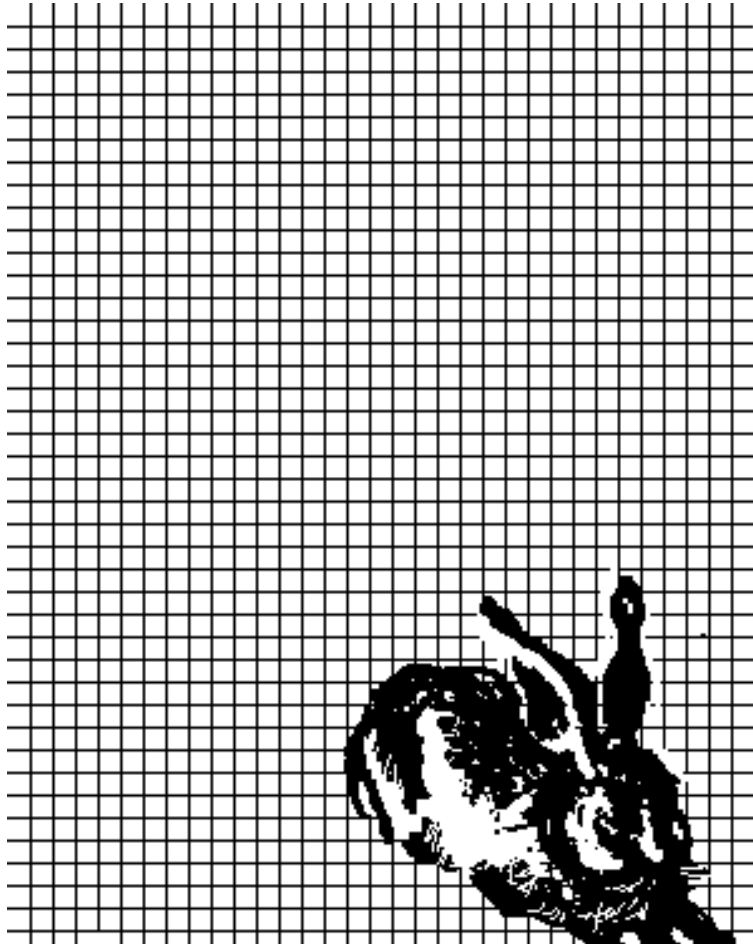
Profundo e inescrutable nombre propio.

en La Academia Imaginaria N°3

Octubre 1998

JUAN LUIS MARTINEZ

El desorden de los sentidos



Cada cuadradito equivale a 2 km.2

por Jaime Quezada

.Casas que se derrumban por efecto de un terremoto, como tema de portada, y un perro guardián atado a la última página configuran uno de los más interesantes libros de poesía publicados recientemente en Chile. Juan Luis Martínez (Valparaíso, 1942) se pasó nueve años escribiendo y estructurando esta Nueva Novela que desconcierta por su título y maravilla por su contenido. Trabajo lento y paciente que recoge ahora el fruto de una edición o autoedición que deslumbra por su significancia artesanal y literaria.

... Juan Luis Martínez (le habría gustado haberse llamado Juan de Dios) no surge por azar a la poesía chilena joven de esta hora. Ha preferido el silencio a la publicidad, el quehacer solitario. Radicado en Viña del Mar, llega a ser un erudito -sin dejar de ser un autodidacta- leyendo los cuatro mil y tantos libros de su biblioteca. El tiempo y el espacio pasan por su memoria y por las páginas casi mágicas de su obra única y primera. A sus treinta y cinco años de edad no había editado libro alguno, tan sólo textos poéticos en revistas y antologías.

... La nueva novela rompe toda costumbre y tratamiento usual del lenguaje. Ninguna editorial se atrevió a la audacia de editarla. La encontraban original y novedosa pero sin ir más allá de asesores y escritorios gerenciales.

Hasta un país europeo, a través de su embajada en Santiago, quiso hacer su aporte. Pero Juan Luis Martínez prefirió algo así como el anonimato y se fue a la imprenta de un amigo. El resultado no puede ser más noble y elogioso para un libro armónico de caracteres nada frecuentes en nuestro medio. Una nueva forma de comunicación con el prójimo (o tal vez tan antigua que parece hoy recién inventada o creada). La palabra identificada más con el objeto que con el sujeto: Los pájaros cantan en pajarístico, pero los escuchamos en español. No basta hablar del canto de un pájaro, sino graficar el canto de ese pájaro.

Libro visual y anónimo

....No se trata de una obra narrativa, aunque su título puede llamar a equívoco. Estructurada a manera de una novela -personajes y circunstancias relacionados entre sí- con muchos libros y autores a la vez. Juan Luis Martínez pareciera ser tan sólo un nombre-autor pretexto. El mismo escribe su nombre pero luego lo tacha, lo elimina, lo borra: el sujeto desaparece, el ego no tiene cabida posible. Una obra plural escrita por muchos como en tiempos medievales. Lo perdurable pertenece al anonimato. Importa la consciencia de un oficio poético en la exigencia de un Ezra Pound, de un T. S. Elliot, de un André Breton.

.... Un neosurrealismo sale aquí a flote. La nueva novela debe entenderse como libro poético por donde se la lea y se la mire. Escrita con el apoyo de textos sobre textos y referencias culturales y literarias, se configura un libro-imagen, un libro-objeto, un libro-visual que se lee al revés y al derecho, en un anverso y su reverso, lo que está en la página y fuera de ella. Libro para que el lector pasivo se exaspere y el activo sienta el goce de su aliento. No se puede permanecer indiferente frente a un libro de esta naturaleza. La lógica y el pensamiento puestos a prueba. Hay que sumar y dividir, resolver teoremas y problemas algebraicos, ordenar silogismos y figuras geométricas, dibujar en la página en blanco:

..... ¿Cómo se representa usted la falta de pescado? Dibújelo

.. La inteligencia del juego en todo su esplendor.

... Nada pareciera ajeno a la poesía. Todo viene aquí a inquietar, más que a resolver, a inducir, más que a dar soluciones concretas. Las preguntas y las respuestas abundan a semejanza de un texto didáctico, de un libro-alfabeto o un libro-silabario: dibujos, objetos, instrucciones, en fin, tareas de poesía. ¿Qué tiene que ver todo esto en un libro de poemas? La respuesta está en el libro mismo, en el papel secante que no logra empapar las lágrimas del rostro de una muchacha que llora su dolor o su soledad o su abandono.

... La nueva novela es la modificación del lenguaje mismo a través de una escritura graficada: figuras geométricas, cuadros composicionales, fotocopias al negativo -reiteradas fotografías de Alicia Liddell, una niña real por la que Lewis Carroll sintió una extraña devoción- que no ocultan su sombra-luz iluminadora. El uso, también, de todos los signos del alfabeto, aún el alfabeto de sordomudos. Además el recurso del ideograma, la analogía, el anagrama. Todo debe ser nombrado, signado, cifrado. Instrucciones para observar las burbujas en una taza de café, famas y cronopios de un cercano Cortázar. La nueva novela altera toda convencionalidad, toda dialéctica tradicional, es el desorden de los sentidos, sin perder el sentido.

.. Llama la atención la textura gráfica de este libro y el resuelto despliegue de imaginación en el uso de papeles de empaste y objetos visuales; se incluyen recortes auténticos de periódicos chinos, una bandera chilena como símbolo de amor patrio, un par de anzuelos metálicos adheridos a una página ictiológica:

Porque en los primeros siglos
Jesus fue Cetus, la Ballena,
y los cristianos eran los pececillos.

.... Fotografías, dibujos y recortes cumplen una adecuada integración al texto y otorgan categoría artística a un libro nada de común.

.... El libro de Juan Luis Martínez es una de las obras más notables publicadas en Chile en este último tiempo, no digamos este año. Lenguaje cosmogónico objetivo revecado. Libro para jugar a cambiar las cosas, escrito por un "inquietante y joven poeta chileno, que renuncia incluso a la propiedad de su nombre, para mostrarse como un ser a la vez tímido y agresivo, borroso y anónimo", según las exactas palabras finales de su propia obra. Vale.

en Revista Ercilla

23 Noviembre de 1977

La Nueva Novela de Martínez

por Carlos Ruiz-Tagle

.....Difícil tarea saber quién es el autor de este libro que recuerda a una revista, Manuscritos, editada por el Departamento de estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. El autor o los autores, porque en la portada aparecen dos nombres tachados (el de Juan Luis Martínez y el de Juan de Dios Martínez) no los encontramos al primer intento. Pero en la última página, junto al colofón, vemos la firma de Juan Luis Martínez. Creemos que debe de haberse entretenido muchísimo haciendo este libro disparatado.

....."Una bola de billar remonta un plano inclinado, Haga una averiguación".

....."Dado que va a ocurrir no sé qué ni cuándo, ¿qué providencia toma usted?"

.....Tales problemas corresponden a la serie Problemas de álgebra con dos incógnitas. Pero al frente de esta pequeña sección aparece el Espacio y el Tiempo, donde leemos el siguiente enunciado:

....."Un aviador de veinte años de edad da la vuelta a la Tierra con tanta rapidez que gana tres horas por día. ¿Al cabo de cuánto tiempo habrá vuelto a la edad de ocho años?"

.....Este libro de Ediciones Archivo, Santiago de Chile, 1977, tiene una serie de dibujos y fotografías y predomina en él un sano e infantil sentido del humor. Trae una serie de elementos anexos insertados entre sus páginas, como ser una hoja de papel carbón, una bandera chilena, escritura en chino, unos anzuelos y una hoja de papel transparente a través de la cual se lee:

....."La Transparencia no podrá nunca observarse a sí misma"

....."Si la Transparencia se observara a sí misma, ¿Qué observaría?"

.....Este libro-objeto se halla dividido en varias partes. La primera es Respuestas a Problemas de Jean Tardieu, la segunda es Cinco Problemas de Jean Tardieu, la tercera es Tareas de aritmética, la cuarta El Espacio y el Tiempo, la quinta la Zoología, la sexta, la Literatura, la séptima El desorden de los sentidos y al final notas y referencias.

.....Los titulares recién mencionados, con su solemnidad, hacen más divertido todavía el libro que es una burla a ciertos métodos didácticos. Cada problema es más descabellado que los anteriores y las afirmaciones, aparentemente lógicas, envuelven pitanzas que nos hacen reír de veras. El autor, por lo demás, tiene una cultura amplísima, especialmente en idiomas.

.....La impresión tipográfica y la presentación de este libro que nadie sabrá nunca por qué se llama La nueva novela, son excelentes y en dicho sentido vuelve a recordar a la revista Manuscritos que dirigió, en su número único, Cristián Huneeus.

en La Tercera

Stgo, 23 abril 1978.

Más allá de las palabras

por Sara Vial

.....Cuando en la premonitoria entrevista hecha al poeta Juan Luis Martínez a escasos días de su muerte, se le coloca frente a la palabra Dios, contesta como si lo hiciera ya desde muy lejos, desde un espacio mayor, inenarrable.

....."Llamar a Dios con una palabra, es restringirlo. El está más allá de todas las palabras".

.....Se sitúa también lejos de ellas, como en general quiso hacerlo en su propia obra, cuestionadora de lenguajes, cuando se sumía en instantes-objetos, en que a través de signos nos hablaba de esa otra forma que buscó para abarcar, no lo inabarcable como Dios, sino lo que se negaba a reproducir convencionalmente.

.....De regreso de la misa fúnebre multitudinaria que lo despidió en Viña del Mar, busqué su libro gráfico, La poesía chilena, encerrado en su cajita negra como en un ataúd de cartón, que me dedicó una vez. "Existe la prohibición de cruzar una línea que es sólo imaginaria. Ya en ese límite, mi padre muerto me entrega estos papeles".

.....Son las únicas palabras tuyas para el camino.

.....El padre ha muerto el mismo año de la edición de quinientos ejemplares numerados en 1977. La rara "antología" sólo contiene las copias facsimilares de las defunciones de Gabriela Mistral, Neruda, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro, y sus fichas respectivas, con el timbre de la Biblioteca Nacional. Esta ficha consigna lugar, fecha de publicación y procedencia del poema extraído de la obra correspondiente. Estos poemas son, Los sonetos de la muerte, de Gabriela; Sólo la muerte, de Neruda; Poesía funeraria, de De Rokha y Coronación de la muerte, de Huidobro. Que, naturalmente, no están. Enseguida vienen treinta y dos fichas en blanco, en páginas sin numeración al final de las cuales nos espera la respuesta que coincide con las breves palabras de la portada de la caja que contiene el álbum: el certificado de defunción del padre Luis Guillermo Martínez Villablanca. Su ficha vacía lleva sin embargo un título: Tierra del Valle Central de Chile. Causa de su muerte: "Infarto del miocardio. Insuficiencia cardíaca". Esa tierra del Valle Central está simbolizada en una bolsita de polietileno, de tierra oscura, vegetal. El hijo ha muerto de la misma muerte. Sabía que esa tierra sería también la suya. "Polvo somos..." Nos parece más conmovedora que todas las "instalaciones" de arte que hemos visto y que en homenaje al padre anónimo, se nos hace más real que todas las fichas literarias inexistentes, que lo anteceden.

.....¡Qué mágico eras, Juan Luis, qué cerca estabas, y qué poco te vimos!

.....Nos pareció que no te habías movido de esa cajita, secreta como tú, mientras padecías la vida, allá afuera, sobrellevando el enmudecido dolor de la enfermedad, cuando sólo tus manos enguantadas de negro, revelaban y escondían los estragos que las diálisis dejaban en ellas. Ya no veremos tu expresión suave y triste, tras el cristal de la librería, mirando hacia afuera, en busca de nada.

....."Cada uno está solo sobre el corazón de la tierra / traspasado por un rayo de sol / Y enseguida, anochece".
(Salvatore Quasimodo. Premio Nobel).

.....Sabías callar, sugerir, inventar un mundo destinado al que supiera ver. Pero te fuiste demasiado pronto y hoy eres esta conversación inconclusa, evaporada de tu inteligencia y resignación, y el desencanto sabio y dulce que fluye de tus respuestas en esa entrevista súbita, con la que te despediste.

.....Miro las fichas solitarias, pienso en los quinientos saquitos de tierra que armaste con paciencia. "Polvo somos..."

....."Leo" las fichas, vacías como fantasmas, bajo las alegres banderitas.

.....No falta nadie, porque nadie está . Pienso en la Coronación de la muerte que das a tu padre, en el humor entremezclado a lo dramático con que diseñaste todo, el silencio de este mundo y el otro. Y busco entonces la penúltima página sin número, como todas, la que antecede a la defunción de tu padre. Y allí escribo, segura de que sonrías: "Juan Luis Martínez, hijo. Títulos: La nueva novela, 1976. La poesía chilena, 1977. El silencio y su trizadura. Inédito.

.....¿Qué poema citar? Me pediste prestada La última novela, después de regalármela. ¡Y olvidaste devolvérmela! Escribo, simplemente, Adiós.

en La Estrella , Valparaíso

3 abril de 1993.

El Poeta y el Poder

por Armando Uribe Arce

..... De los poetas chilenos que viven en Chile el más interesante es Juan Luis Martínez. De los que no viven aquí, David Rosenmann Taub. Los dos, ajenos a banderías, se dedican a lo suyo, que es -no la notoriedad- sino la poesía.

... Empecemos por el de aquí cerca. Ha publicado poco; su obra más considerable es "La Nueva Novela". Esta 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. Está el caso del poder. Es archi sabido que los grandes asuntos literarios son el amor (y su contrario), el poder (y su contrario) y la muerte (y su contrario...). El amor de zutano y fulana, o dos zutanos entre sí, más fulanas consigo, suele ser tema de novelas. La muerte, cosa de todos, y el luchar contra ella, lo son también; ¿Pero el poder y sus contra-poderes, el ser objeto y, aún más, sujeto en ejercicio del poder? Como si fuera un asunto baladí; como si la política -para llamar lo relativo al poder con esa palabra peliaguda- no ocupara el tiempo de los chilenos incluyendo a los escritores. Conversen con alguno. Más que probable, seguro, empezará la conversa haciendo referencia a quienes mandan, uniformados o no, aquellos de quienes dependemos a gusto o a disgusto, los que condicionan nuestras vidas, durmamos o estemos en vela.

... El poeta Martínez, en varias partes de su "Nueva Novela" en verso, habla del atroz problema del poder. La última parte de su libro, después de singulares "Notas y Referencias", se titula "Epígrafe para un libro condenado: (La Política)". El epígrafe mismo dice: "El padre y la madre no tienen el derecho de la muerte sobre sus hijos, pero la Patria, nuestra segunda madre, puede inmolarlos para la inmensa gloria de los hombres políticos. F. Picabia".

... "La desaparición de una familia", aunque el autor no lo haya ideado así, es el más grande poema de desaparecidos de que haya memoria. El poeta siempre habla de lo que ocurre, aunque no lo sepa. Así, repite al final de cada estrofa:

al menor descuido se borrarán las señales de ruta
y de esta vida, al fin, habrás perdido toda esperanza.
al menor descuido olvidarás las señales de ruta...
al menor descuido confundiréis las señales de ruta...
al menor descuido ya no escucharás las señales de ruta...

Y al final:

Nunca hubo ruta ni señal alguna y de esta vida, al fin, he perdido toda esperanza.

... El género mayor de la literatura en Chile es la poesía lírica.

... Fragmentarios, contradictorios, incoherentes, los pobres líricos revelan la verdad espiritual de una sociedad que no es muy completa, ni unívoca, ni congruente. Los poetas en Chile se atreven a enfrentarse a sí mismos, a lo que nos rodea y a esta realidad irrisoria que vanamente se intentaría componer como unitaria, transparente, incluida en sí misma.

... Y este es el mayor poeta de los que viven aquí. Y además una Persona. Benigno, afable, generoso. Estar con él serena. Se le visita en un pueblo tierra adentro. Igual a sí mismo, alto y educado, pero sencillamente, que no es lo habitual en los poetas, que por lo general son gruñones, llenos de sí, ajenos a los otros, ansiosos, arbitrarios. ¡Qué alivio! No habla mal de nadie, y no es porque desconozca el Mal.

... Su libro trata de los desbarajustes que producen cotidianamente el pecado original. Pues su tema central es lo sano. Corrijo. Su terrible ausencia:

"borrar en su designio

borrándose al borde de la página"

"en señal de infinito amor a Dios".

en Revista Análisis

9-15 de julio 1990

Juan Luis Martínez Exposición:

Objetos de Juan Luis Martínez

por Hugo Rivera Scott

... Lentamente, encontrando y seleccionando meticulosamente lo encontrado, Martínez produce sus objetos de intención poética, tranquilo sin violencia, sin gesticulación. Los objetos son un mundo de silencio, un mundo de cosas inertes, en el que habitan las imágenes de algunos seres vivos, esas imágenes son también cada una: una casa. Viven en este mundo algunos retratos, algunas aves, mariposas. Las aves están allí dispuestas a volar, detenidas o encerradas tras la rejilla, observando a través de un marco, viviendo su noche, posadas en una rama, en espera de los signos que les llegan desde su medio físico, para orientarse.

... En este mundo el sistema de la plomada transparente es el único real, solo la vertical es capaz de orientarnos, el "objeto" es un desencadenamiento en sí y su aspecto o imagen real, de una situación poética, de una realidad conflictiva donde cosa y aspecto conviven detenidos en un equilibrio silencioso, este silencio se rompe cuando entramos en relación con él. Esta relación, dirigida por un título es quien completa al objeto. Así la relación entre cosa aspecto y significado nos permite construir o reconstruir nuestro pensamiento, que es el pensamiento del poeta, un comentario o investigación de uniones y desuniones, una tentativa entre igualdades y diferencias que conforman lentamente nuestra comprensión incierta, silenciosa, solitaria, frágil, que no logra seguir los acontecimientos de la realidad.

... La realidad es un fluir que escapa, el poeta quiere retardar el tiempo de los objetos, de los seres vivos, el tiempo de la mente.

... Juan Luis Martínez recoge los trozos dispersos del pasado, recoge cosas dispersas para construir su mundo de ver y pensar. Esta se forma con la morfología del tiempo, en ella están las aves, las mariposas y algún retrato isabelino, la palabra y el ábaco, el obstinado llamar de las cosas y el nombre propio; detrás de todo la pizarra de un escolar, garabateamos algunos puntos. Entramos a esta casa, en el patio de atrás, junto al maíz, está el gallo, pegado a la pared del fondo.

En revista Compromiso,

publicación mensual de la Oficina de Relaciones Públicas de la Sede de

Valparaíso de la Universidad de Chile,

agosto de 1972.

JUAN LUIS MARTINEZ

(Sombra y Lenguaje)



por Enrique Valdes

... Algún lejano antepasado escandinavo u holandés -Holger o Debadie- debe ser el verdadero autor de este libro artesanal y extraordinario que aparece bajo el título de La Nueva Novela y cuyo autor es y no es Juan Luis Martínez Holger, nombre que aparece tarjado cada vez que se cita en el libro.

... La negación de una serie de supuestos poéticos y literarios pareciera ser la afirmación fundamental de este texto que, desde el título, comienza negando la existencia -bastante dudosa- de los géneros literarios. ¿Novela, poesía, lírica, épica? Desde que la ciencia de la literatura existe, mucho se ha escrito y objetado las viejas tradiciones de la poética aristotélica. Baste la precisión que sobre este aspecto ha hecho Emil Staiger en su estudio "El estilo épico" (Rev. Mapocho N° 2 y 3, 1966) en el sentido que lo que define un género de otro es la actitud del narrador. De este modo supera las viejas precisiones formales de metro, ritmo y rima que definían la poesía lírica. De modo que estando ausente la pasión de describir objetivamente los acontecimientos -propio de la actitud épica, es decir, de la narración- y del enfrentamiento hablado entre personajes -propio del drama teatral-, la actitud del poeta lírico es aquella que se advierte en este libro: 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. La Nueva Novela es, pues, definitivamente un libro de poesía lírica, pese a sus descripciones -nunca objetivas-, a sus ecuaciones matemáticas y a su hechura en alto grado plástica y grata al ojo del lector.

La casa que construiremos mañana,

ya está en el pasado y no existe.

En esta casa que aún no conocemos

sigue abierta la ventana que olvidamos cerrar.

... ¿No corresponden estos versos a nuestra mejor tradición lírica? Martínez objeta su decir a cada instante. Con infinita lucidez está siempre más allá del lenguaje, pues el nombre -la palabra- que puede nombrarse no es el verdadero nombre. Entroncado a las teorías de Barthes y Blanchot el lenguaje pareciera que sólo es -en el sentido

poético y real- un murmullo, otra manera del silencio. Valga aquí su propia nota sobre el lenguaje de los pájaros: "El lenguaje de los pájaros 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". (Pag. 126). No son los números que encabezan cada estrofa, a la manera de los enunciados silogísticos, ni los retratos humanos y animales que acompañan los textos, lo que más me impresiona de este libro, sino su calidad de texto lírico, la desnudez de su lenguaje y la revelación a través de él, y acaso a su pesar, de una visión angustiada, dolorosa y trágica del mundo, del lenguaje y del ser humano como ente social.

... Textos como "La desaparición de una familia" (página 137), se sostienen por sí mismos en el andamio de su lenguaje:

Ahora que el tiempo se ha muerto,
y el espacio agoniza en la cama de mi mujer,
desearía decir a los que vienen,
que en esta casa miserable
nunca hubo ruta ni señal alguna
y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza.

... "Tiempo muerto" y "espacio que agoniza" dejan de ser referencias matemáticas, para hacerse medidas vitales y reales en la visión desesperada de este miembro de la familia. Por otro lado ¡qué importa! "Nada es real" (Komachi) a lo que Breton responderá: "Todo es real". ¿En qué quedamos? No creo que le corresponda al arte la respuesta final sobre estos postulados existenciales. Ni a la ciencia. Creo, con J. B. Vico, que el arte es un "hacer y un conocer". En este libro la hechura es la parte lúdica que existe en todo arte, la entretención -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. "La estrella del alcohol nos alumbre para ver qué apostamos y perdimos" (Dylan Thomas).

... Libro de infinitas referencias culturales en que yo logro tocar la mano de Kafka y Cortazar, El Círculo Lingüístico de Praga, Saussure, "Una confusión cotidiana" (Pag. 38): "Tardieu, busque un lugar donde A pueda encontrarse con B sin confundirse con gatos ni ratones". La palabra, el poema, la referencia, mueren en su textualidad. Esto lo demuestra el autor, invirtiendo el texto, haciéndolo ininteligible, como las lágrimas de ese bello rostro que él retrata en la página 140 junto a un papel secante que intenta -vanamente- absorber sus lágrimas. Ludus, juego e ingenio que no niega las posibilidades infinitas del lenguaje y la capacidad de un poeta para hacerlo decir, aunque sea quebrándolo, ahogándolo en el agua sucia del propio misterio interior.

Pedro Lastra S.

.....El concepto de marginalidad tiene una amplitud tan considerable, que debo empezar por deslindarlo para situar el tema de estas notas. Acudo a esa palabra o, más bien, la pido en préstamo a otras disciplinas, como la sociología, para llamar la atención sobre el caso de algunos poetas que han realizado su tarea al margen o en los bordes de la institución literaria, consagrada o consagratória, a menudo por decisión propia o por una singularidad del carácter que los llevó al distanciamiento o al retiro. Por esas razones, aunque su obra haya sido apreciada por algunos lectores y estudiosos, figure incluso en antologías o sea mencionada en historias literarias, su importancia ha demorado en ser reconocida y aceptada más allá de esos círculos reducidos. En otras palabras, el pasaje desde esa frontera en la cual se situaron o fueron situados, hacia una relativa o notoria desmarginalidad, ha sido un proceso lento, cuyas oscilaciones suelen registrar los lectores devotos que han venido después.

(...)

.....Al comienzo de estas reflexiones mencioné a Juan Luis Martínez, a cuya expresión "identidad velada" acudí para situar la obra de algunos poetas representativos de esa conducta. El mismo Juan Luis Martínez la ilustra inmejorablemente.

.....A pesar suyo fue una figura ejemplar para los jóvenes escritores chilenos, y lo sigue siendo todavía. En un trabajo que le dedicamos con Enrique Lihn en 1987 -Señales de ruta de Juan Luis Martínez- dijimos que una de sus singularidades era ésa: hacerse presente en su desaparición. Y es oportuno hablar aquí de desaparición, porque ése fue uno de los temas principales de su poesía.

.....Había nacido en 1942, y casi toda su vida transcurrió en Valparaíso y en pequeños pueblos aledaños, como Villa Alemana, donde solían visitarlo a menudo poetas de distintas generaciones (yo fui una de esos peregrinos), atraídos por sus múltiples y sorprendentes saberes y por el encanto de una personalidad al mismo tiempo discreta, cálida y cortés. Sus libros fueron tan novedosos y desconcertantes que ninguna editorial los acogió (aunque la Editorial Universitaria consideró esa posibilidad en 1971), y terminó publicándolos él mismo en ciertas Ediciones Archivo que inventó para su uso particular. Fue en ellas que aparecieron las páginas que escribimos con Enrique Lihn.

.....Lo desconcertante de su trabajo era en realidad el despliegue feliz de una escritura liberada de convenciones formales o genéricas, y que provenía de su energía de bricoleur, "experto -como lo señalamos con Enrique- en el arte combinatoria y en la frecuentación submarina de las escrituras consagradas y de las literaturas sumergidas". La extrañeza empezaba con los títulos: La nueva novela (1977 y 1985); La poesía chilena (1978), que contradicen toda definición genérica. La poesía chilena no es estudio ni antología: es un libro-objeto, precisamente una caja negra, que contiene reproducciones de los certificados de defunción de Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Luis Guillermo Martínez Villablanca (el padre del autor), más un bolsito o sobre de plástico con tierra del mistraliano Valle Central, y pequeñas banderas chilenas de papel. Algunos crítico -no más de dos o tres, si acaso- tomaron en cuenta el momento de publicación, pero es evidente que la lectura de esa caja puede ir más allá del mensaje político implicado. Juan Luis Martínez prefería no referirse a su quehacer y no adelantó, que yo sepa, ninguna clave: esa caja sigue siendo, pues, un desafío y un estímulo.

.....La nueva novela es el trabajo de un bricoleur, en cuanto la gráfica y los materiales incorporados son centrales para seguir y entender el orden de sus procesos imaginarios; pero es también el libro en el que se

encuentran los poemas que hacen de él un autor fundamental en la literatura chilena de este tiempo. Los críticos no suelen comprenderlo así, pero los escritores jóvenes y muchos de mi generación lo han reconocido plenamente. Y si hablo por mí, debo decir que hay poemas suyos, como "La desaparición de una familia", que cuentan entre los más intensos de esta literatura en mi experiencia de lector.

.....Tan marginal fue Juan Luis Martínez que cuando publicamos con Enrique Lihn nuestras notas sobre su trabajo, algunos lectores creyeron que se trataba de una invención. Eso apareció en la página cultural del diario "El Mercurio", en noviembre de 1988. Un crítico desinformado comentó que Enrique y yo habíamos logrado unos poemas luminosos que négabamos con una introducción culpable de excesiva densidad (y de alguna manera esto último era cierto). Terminaba sugiriendo que dado ese desacuerdo entre las dos partes, Juan Luis Martínez tenía "que ser de verdad" (sic).

.....En marzo de 1993 -mes de su muerte- se publicó en ese mismo periódico una de las poquísimas entrevistas que concedió. Hablando de marginalidad creo que vale la pena citar un pasaje de ese diálogo. Dice la periodista:

.....-En una ocasión el crítico de El Mercurio Luis Vargas Saavedra creyó que usted era un invento de Enrique Lihn y Pedro Lastra, y escribió "acaso Juan Luis Martínez ni siquiera exista". ¿Qué le parece?

.....-Respuesta de J. L. M.: Ese comentario me emocionó mucho. Me complace irradiar una identidad velada como poeta; esa noción de existir y no existir, de ser más literario que real. De joven leí un aforismo de Novalis: "La poesía es lo real absoluto". Si entonces me sedujo esa afirmación, hoy estoy convencido de que es así.

..... Pregunta:-¿Y por eso quiere borrar su huella, llegando al extremo de tachar su firma?

.....Respuesta:- ¿Sabe? los aspectos biográficos de un autor me parecen irrelevantes a la hora de enfrentarse a un texto. De ahí que no me parezcan adecuadas las entrevistas que buscan datos nuevos, como queriendo encontrarles un doble sentido a los poemas.

.....Identidad velada... Pero como la de los otros escritores señalados aquí, su poesía es un bien para todos y sólo eso debería importarnos.

Es inútil. No nos comprendemos

por J. P. Dardel

.....El nombre de J.L.Martínez está nueva y paradójicamente presente. El Poeta de la autotrascendencia y la auto-omisión ha vuelto gracias a la reedición de "La poesía chilena", los 20 años de "La Nueva Novela", los cinco de su muerte y el irresoluto Arte Joven.

..... Después de todo, entre sonrisas sabias y anoréxicas satisfacciones, el actual Concurso Nacional de Arte Joven ha hecho un aporte a la creación nacional. Y ello por boca del Director del Museo de Arte Contemporáneo, Francisco Brugnoli, quién en un foro sobre el tema de los artistas en ciernes, verificado el jueves en una abarrotada sala subterránea de "El Farol" clamó con fuerza por la revisita a Juan Luis Martínez, en sus palabras todo un genio y figura. Imperativamente Brugnoli llamó a los jóvenes a trabajar el legado del extraño poeta muerto hace cinco años, cuya monumental obra "La Poesía Chilena" acaba de reaparecer en escena.

..... "Pena, sí. Pero no es por mí, sino por mi familia. Por mi mujer y mis hijas, y también por mis libros. Por unos pocos paisajes que uno mira; el mar, por ejemplo y también por los momentos en que uno disfruta de todo eso, mientras come un plato de mariscos de esta zona" (sobre sus sentimientos ante la despiadada frase de Braulio Arenas sobre "La Nueva Novela": "es lo más fome que he leído en mi vida").

..... ¿Por qué la invocación a Martínez? Pues obviamente por la seriedad y severidad con que asumió el trabajo artístico, marcado por la auto-omisión del yo (abrumadora apuesta en estos tiempos de narcisos ansiosos, angustiados y soberbios) y el experimento con nuevos universos para dar cuenta del eterno tema del ser hombre entre las líneas del tiempo y el espacio.

..... "Yo no creo en los autores, sólo en los poemas. Es más creo que los poetas sólo reescribimos palabras ya escritas por otros. Al igual que Borges, yo pienso que no sería nada sin mi biblioteca"

..... Nadie comprende el arte de Juan Luis Martínez, no hay ni que decirlo. Hay balbuceos, claro, especulaciones más o menos afortunadas de parte de nuestros "grandes" y un par de tributos de nosotros, los pequeños. Pero nada más, y eso es lo mejor que podría ocurrir en el caso en cuestión, puesto que sólo así -con la apelación reiterada del misterio- la vigencia se troca en vida. Lo de Martínez (sus palabras, sus gestos, sus penas, sus artefactos plásticos) adquiere la vitalidad que su autor o re creador tuvo siempre, pese a su prisión física rondada por hospitales y máquinas.

..... "Es inútil

No nos

comprendemos"

..... Eso escribió, como una mancha en los márgenes, en la obra titulada "Vista telescópica de la Luna". Profético y certero: es que la distancia entre los hombres es sideral y la soledad no nos abandona si no es con la muerte, y ni aún así podemos jurarlo.

..... Juan Luis Martínez tiene apenas uno que otro hijo-hermano poético. Raúl Zurita es el más notorio, pero se agotó en las palabras-signo. Queda por tanto, un mundo a descubrir entre los objetos y los inter y trans textualidades que tanto adoran los jovencitos estudiantes de arte. Que lo hagan, que exploren por esa cuerda firme, como dijo Brugnoli. Que exploren por quien fuera astro de la motocicleta, brillantísimo birlador de buena literatura, creador de una bella historia sobre una casa donde todos desaparecen y amante del exilio en la pueblerina Villa Alemana.

en El Mercurio de Valparaíso

15 agosto 1998.

Las extrañas señales de ruta de Juan Luis Martínez

El autor de *La Nueva Novela* y *La Poesía Chilena*, que vivió en el silencio y el retiro, se ha convertido en una leyenda. Un rupturista deslumbrante según algunos. Un mito más en un país que necesita pequeños dioses, según otros.

por Andrés Gómez B.

.....Publicó sólo dos obras, dos objetos rarísimos que escapan de modo inquietante al concepto tradicional de libro y de poesía. "¿A qué hora y en qué circunstancias siente usted con claridad a su 'yo' ? ¿Tiene éste un olor? ¿Un sabor? ¿Un color? ¿Una forma? ¿Tiene un rostro?", cuestionaba en uno de ellos, *La Nueva Novela*, volumen del que además tarjó su nombre, en un gesto que encierre acaso una respuesta a esas interrogantes.

... Juan Luis Martínez fue un espécimen extraño, huidizo y rupturista en la literatura chilena de los últimos 20 años. Un poeta silencioso, que dio sólo una entrevista en vida y dejó una obra sembrada de preguntas, que sin embargo divide al momento de hablar de su originalidad.

..... El jueves, en la Biblioteca Nacional, el "loco" Martínez recibirá un tributo, a siete años de su muerte. Un homenaje que no conoció en vida.

..... Nadie se atrevió en su momento a publicar los objetos de este neovanguardista. Los autoeditó y, caso singular, conoció personalmente a todos quienes los adquirieron. En la librería Gandhi de Viña del Mar él mismo vendía esas piezas hoy inencontrables. A esa librería llegó en el '90 un estudiante de liceo para comprar *La Nueva Novela*. Después de varias negativas, una Navidad lo atendió el autor y el joven salió con el volumen bajo el brazo. A la muerte del poeta, Tevo Díaz decidió hacer un documental sobre él y luego de un largo proceso, estrenará ese registro, *Señales de Ruta*, en el homenaje del jueves.

....."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. El creía profundamente en su poesía, nunca se preocupó del dinero, su vida era su proyecto poético", expresa el documentalista. Esa actitud le fue reconocida hace dos años, cuando el Encuentro Iberoamericano de Escritores realizado en Santiago lo recordó como "un ejemplo de ética en el oficio literario".

..... Alejado de los centros de atención, el "loco" Martínez se concentró en la construcción de una poesía al borde del silencio, que pone a prueba al pensamiento, que se arma con múltiples referencias culturales y con una explosión de signos: dibujos, fotografías, textos sobre textos, etc. El retiro en el que vivió y trabajó ha teñido de leyenda no sólo su persona sino también su obra, que es de igual modo calificada como deslumbrante y como el objeto de culto de un país provinciano.

EL MITO

..... Nacido en 1942, Juan Luis Martínez fue un autodidacta que se formó leyendo. De joven era conocido como "el loco" en Viña del Mar y formaba parte de la rebelde vanguardia de entonces, de donde salieron otros artistas, como Los Jaivas. Con su cuñado Raúl Zurita creó la revista Quijada, cuyo único número apareció en 1969. Ocho años después publicó, en la imprenta de un amigo, La Nueva Novela. Un libro que no es una novela, aunque en él aparecen personajes reales e imaginarios, sino un volumen poético armado de retazos, de citas, de problemas racionales, de poemas casi matemáticos, de iconografía popular, de fotos en negativo, de figuras geométricas y juegos ingeniosos. "Libro para que el lector pasivo se exaspere y el activo sienta el goce de su aliento", escribió el poeta y crítico Jaime Quezada.

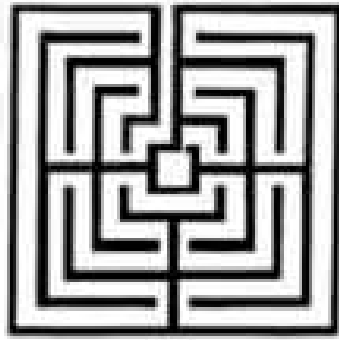
.....No le pareció lo mismo al poeta surrealista Braulio Arenas, quien publicó una ácida crítica en El Mercurio, donde sostenía que la estrategia de Martínez se asemejaba más a un saqueo intelectual.

..... En 1978, el poeta viñamarino publicó su segundo y último libro, La Poesía Chilena, donde no escribió una sola palabra. Se trata de una caja en cuyo interior puso los certificados de defunción de Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda, acompañados de un saquito de tierra del Valle Central, banderitas chilenas y fichas de biblioteca vacías. Esos dos trabajos bastaron para que se instalara en la literatura chilena.

.... "Tuvo ese sentido que Goethe exigía en la poesía: el estremecimiento", afirma Volodia Teitelboim. "Se ha exagerado una especie de irracionalidad en su poesía. Yo pienso que, por el contrario, es una poesía estrictamente lúcida, rigurosa, incluso con cierto aire científico. Encuentro que sus versos parecen a ratos como axiomas y aparecen también como formas matemáticas referidas a la poesía, de un lenguaje ceñido, incluso seco", añade. "Una cosa son sus méritos literarios intrínsecos y otra las citas que se le atribuyen a él", argumenta el poeta y ensayista Eduardo Llanos, quien piensa que el trabajo de Martínez ha sido sobrevalorado. "Los teoremas de Juan Luis son citas del poeta francés Jean Tardieu (1903-1995) y sin embargo se le atribuye la autoría a él. Hasta el cura (y crítico) Valente las celebraba como si fueran de Juan Luis. Aquí hay un malentendido y él creaba parcialmente ese malentendido, porque nunca lo aclaró", indica. Llanos distingue la intertextualidad, presente en todo trabajo literario, con armar un escrito con textos de otros y no señalar su origen. "Yo evaluo a Juan Luis tres o cuatro puntos por debajo del resto. Lo que pasa es que en Chile tenemos una tendencia al provincianismo que desproporciona las cosas. Ocurre lo mismo con Huidobro, que para algunos revolucionó no sólo la poesía española sino francesa, y en Francia no lo conoce nadie", comenta. "Martínez es original en poemas como Desaparición de una Familia -prosigue Llanos-, pero todos esos juegos lógicos son derivados. El no es fundador en ningún caso".

..... La leyenda del autor de La Nueva Novela, dice Llanos, se construye con varios factores: su personalidad silenciosa, el haber publicado dos títulos, en forma marginal además, y en su postura digna ante la hoguera de las vanidades. "Yo creo que él era lúcido respecto de sus méritos, aunque no lo haya expresado públicamente. El fenómeno en torno a él responde a la necesidad de inventarnos mitos, figuras que admirar, pequeños dioses. Es algo muy chileno, que de todos modos me parece noble", afirma.

..... Tevo Díaz no comparte ese juicio: "La originalidad de Martínez no es escribir, sino el collage. El era un gran montajista, un gran yuxtaponedor, como Duchamp. Lo que él quiere es escribir una página en blanco, llegar al silencio". Llanos concluye: "Alguna vez se conocerá en Chile cuánto hay de Martínez y cuánto no en su obra".



La Deconstrucción del Logos:

(una nota de La nueva novela del poeta Juan Luis Martínez)

por Patricia Monarca

... Una de las más notables subversiones de La Nueva Novela de Juan Luis Martínez se produce en relación con los títulos, deliberadamente engañosos, porque transgreden una regla hipercodificada según la cual el título anuncia el contenido de un texto (Eco, 1981:113). Uno de los más claros ejemplos de títulos contradictorios es el de la sección "Notas y referencias". Las notas, como sabemos, "son explicaciones que da el autor sobre algún detalle, dato o pasaje del texto y aparecen en un tipo más pequeño que el empleado para el texto mismo; se colocan al pie de la página a la cual corresponden o se recogen todas al final en una sección especial" (Carrasco, 1979:124). La diferencia tipográfica y la ubicación marginal refuerzan su carácter de discurso complementario. Las referencias, por otra parte, son remisiones a otros textos, a través de una indicación bibliográfica, que guardan relación con el discurso base.

... En este contexto, es particularmente significativa la nota 4: "Fox terrier no desaparecido en la no-intersección de las no-avenidas *(Gauss y Lobatchowsky)" *(tachado en el original) (pág. 125), la única de la sección que no lleva un subtítulo indicando el texto comentado. El título remite al texto homónimo de la página 83, aunque los dibujos que conforman la nota -implementos para perros- parecen aludir al fox terrier que efectivamente desaparece en la intersección de las avenidas (páginas 80-81) y cuyo nombre, Sogol, aparece bajo el epígrafe "ése era su nombre". El uso del pretérito confirma la desaparición.

... A pesar del título ambiguo, y de la forma radicalmente transgresora en que la nota está constituida, las inscripciones breves que aparecen bajo algunos dibujos, así como la referencia bibliográfica, señala en la misma dirección que la nota 3:

(Sogol <-----> Logos)

(Desconstrucción del logos)

(JUAN LUIS MARTINEZ HOLGER), 1977

"Mi Obra es un callejón sin salida"

.....S. Mallarmé

BIBLIOGRAFIA:

"La Transversalité", Félix Guattari,

Rev. Psychotherapie institutionnelle, núm. 1.

...En primer lugar, notamos que según el lado del espejo en que nos situemos, estaremos ante uno de los conceptos claves de la filosofía, "logos", o ante un perro, Sogol, que aparece o desaparece dependiendo del punto de lectura en que nos encontremos. Del mismo modo, La Nueva Novela ofrece simultáneamente los dos lados del espejo, el positivo y el negativo, la afirmación y la negación de un mismo enunciado, en un juego de contradicciones cuyo ejemplo por antonomasia (puesto que en estos polos están condensados todos los enunciados opuestos que a lo largo de la obra aparecen) está al final de cada solapa:

"NADA ES REAL" <-----> "TODO ES REAL".

... Luego, la "desconstrucción del logos" invita a romper con el modo convencional de pensar, considerando que desde comienzos del filosofar existe -con variaciones a través de los siglos- una conexión indisoluble entre el ser, como tema propio y específico de la filosofía, y el logos, como la reunión de todo ente, que viene reproducida en el pensar humano, en cuanto que este mismo ordena al ente a su esencia en el ser y lo traduce al lenguaje (Müller y Halder, 1981: 277-278).

... La misma nota es un claro ejemplo de desconstrucción del logos, entendido como palabra, discurso, sentido. Este quiebre del orden, este "desorden de los sentidos" de la nota es extensible a todo el texto de La Nueva Novela.

... Un elemento importante es el nombre del autor, Juan Luis Martínez Holger, que figura completo (con sus dos apellidos), sin desdoblar y sin tachar, únicamente en esta nota. El nombre real del autor implica una responsabilidad, una mayor asunción de propiedad respecto de la de otros textos, lo que hace de la nota 4 un lugar metalingüísticamente privilegiado. Sin embargo, todo esto queda relativizado por el uso de paréntesis en cada uno de los tres casos comentados, y por el hecho de que lo que no está encerrado entre paréntesis guarda relación con otros autores:

.... La cita de Stéphane Mallarmé, "Mi obra es un callejón sin salida", exhibe la imposibilidad de escribir un texto (el Libro) que sea la suma de todas las artes, la explicación órfica del universo, expresión de un arte supremo: la Obra Absoluta. Pero en el contexto de esta nota de La Nueva Novela, esta cita vehicula además nuevas connotaciones, como:

..... • una adscripción del autor al pensamiento de Mallarmé;

..... • las palabras entrada y salida implican dirección, trazado, por eso su ausencia indica desorientación, es decir confirma la "desconstrucción del logos" (Logos = Orden);

..... • una reafirmación de la obra (La Nueva Novela) por parte de su autor (cuyo nombre completo figura únicamente aquí) frente al fracaso de la Obra Absoluta, lo que se corroboraría por el uso de mayúsculas en JUAN LUIS MARTINEZ HOLGER y de minúsculas en la cita;

..... • una conciliación entre las dos posturas implicadas en el "callejón sin salida" y en la "no-intersección de las no-avenidas" (y su contraversión, aludida en el título), es decir, entre la Obra Absoluta, explicación órfica del cosmos, y la obra esencialmente relativa, contradictoria, profundamente cuestionadora.

....Apoyando esta visión integradora encontramos la mención del filósofo y psicoanalista francés Felix Guattari, quien descrea tanto de los pensadores iluminados como del pensamiento organizado, institucionalizado, y propone: "El tiempo del intelectual-faro y del intelectual orgánico terminó... Ahora, vendrá el tiempo de la intelectualidad experimentadora, creadora, que tiene influencia por su eficacia real" (Richard, 1993: 25-29)

.... Las connotaciones que irradia la cita de Mallarmé (así como todas las "señales de ruta" que La Nueva Novela proporciona) se entrecruzan, sin que predomine una sobre otra, sino actuando simultáneamente, de modo que el lector pueda seguir una u otra dirección. Por eso los collares y las correas para perro están sueltos, abiertos. Entre estos implementos aparece también un silbato, de los que se utilizan en el adiestramiento canino -es decir, en la imposición de un orden-. Dado que el silbato solamente interesa -a efectos de adiestramiento- el sonido, su muda presencia constituye una señal ambigua. Incluso en la lectura podremos actuar con la misma libertad, ya que la escritura no aparece sólo en forma horizontal de izquierda a derecha, sino en ambas direcciones, en forma oblicua de arriba hacia abajo, o de abajo hacia arriba.

.... En síntesis, una nota peculiarmente "acumuladora de sentidos", aunque no se accede a ellos directamente, como en los discursos complementarios convencionales, sino a través de un collage semiótico tan laberíntico como el discurso "principal".

BIBLIOGRAFIA :

CARRASCO, Iván: "Dos discursos complementarios: las dedicatorias y las notas", en Estudios Filológicos 14, 1979, pp. 129-137.

CARRASCO, Iván: "Poesía chilena actual: no sólo poetas", en Paginadura N°1, Valdivia, Dic. de 1989.

ECO, Humberto: Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo, Barcelona, Lumen, 1981.

GALINDO, Oscar: "Literatura y realidad: Notas sobre la poesía chilena actual", en Paginadura N° 1, Valdivia, diciembre de 1989.

GONZALEZ PORTO - BOMPIANI: Diccionario literario de autores (10 tomos), Barcelona, Montaner y Simón, 1959.

GONZÁLEZ PORTO - BOMPIANI: Diccionario literario de obras(3 tomos), Barcelona, Montaner y Simón, 1964.

MARTÍNEZ, Juan Luis: La Nueva Novela, Santiago, Ediciones Archivo, 1977.

MÜLLER y HALDER: Diccionario de filosofía, Buenos aires, Herder, 1981.

RICHARD, Nelly: Entrevista a Félix Guattari, en Uno mismo, año 3, número 2, Santiago, febrero de 1993, pp. 25-29.

Valdivia, julio de 1997

en AEREA N°1, Oct. 1997

Un limerick
para Juan Luis Martínez
por Mauricio Redolés

... La nueva novela de Juan Luis Martínez abre con el siguiente limerick en inglés como epígrafe que, traducido dice:

"Había una vieja persona de Chile
su conducta era odiosa e idiota
sentado en una escalera
comía manzanas y peras
esa imprudente y vieja persona de Chile".

... El limerick es una forma de poesía popular inglesa. Suerte de paya que debe ajustarse a ciertas reglas. Los ingleses dicen que no es fácil escribir uno bueno. "El secreto es contar en cinco versos una historia, tener un buen par de rimas y siempre un último verso divertido, la longitud de los versos no necesariamente tiene que ser igual". (The Blue Peter Book of limericks. Edited by Bidy Baxter y Rosemary Gill, London 1972).

... La única vez que traté de conversar con el poeta Juan Luis Martínez, fue con ocasión del Encuentro Nacional de Poetas, el año 90 en Valparaíso. Me acerqué y le pregunté por el limerick, me dijo que se lo había dado el poeta Armando Uribe. Le pregunté al poeta y él me respondió que pertenecía al Book of Nonsense de Edward Lear.

... El Blue Peter Book of limericks nos cuenta que Lear era un pintor que tuvo que ir a la mansión de campo del Conde de Derby a realizar un trabajo para la colección de loros del conde. O sea, fue a pintar loros, se hizo amigo de los nietos del conde y para entrenarlos empezó a hacer estos very funny versos que después publicaría con gran éxito. ¿De dónde a Lear se le ocurrió escribir sobre esa Old Person de Chile? No tengo idea. Pero lo que sí quiero es regalarle este limerick al poeta Juan Luis que, sin dejar de ser él mismo, ya es otro.

There was a young poet called Juan
whose idea of poetry was this one:
the author does not matter
when the poem is on your platter
very honest and pure was Juan.

... Este limerick fue escrito, debo confesarlo, con la help of my friend Paula. Tratamos que mantuviera rima y sin sentido inglés. He aquí la traducción

Hubo un poeta llamado Juan
cuya idea de poesía era ésta:
el autor no interesa
cuando el poema está en tu plato
muy honesto y puro era Juan.

en La Nación ,
16 abril de 1993

JUAN LUIS MARTINEZ

(1942 - 1993)

..... De lo bueno, poco. Dos obras le bastaron a Juan Luis Martínez: "La Nueva Novela", 1977, y "La Poesía Chilena", 1978, para ocupar un sitio de honor en la poesía chilena. Exigente con el lenguaje, admirador de la página en blanco como desafío supremo de la comunicación, nuestro poeta llega a nuestra sensibilidad y desde allí podemos percibir un colectivo que no funciona.

..... La Poesía Chilena consiste en una caja con copia de los certificados de defunción de la Mistral, de Rokha, Huidobro y Neruda, una bolsa con tierra del Valle Central, más banderas chilenas con fichas de lectura en un hermoso mensaje que llama a la reflexión a moros y cristianos.

..... La nueva novela, que por supuesto no tiene ninguna relación con la narrativa, aplica el principio de que la función de la poesía es descolocar al lector. Es una obra sorprendente, mágica, cuidadosamente trabajada, al extremo que -se dice- provoca interés y susto en los editorialistas. Aquí el poeta utiliza la actividad intelectual en forma lúdica, se sugiere como autor, se rechaza y se hace desaparecer ironizando el excesivo yoísmo de la poesía tradicional.

..... Juan Luis Martínez es un explorador de fondo que se plantea el lenguaje como un problema al que le intenta exigir que se resuelva la comunicación. En su obra todo es relativo, incierto, azaroso, diverso.

..... La nueva novela es, además de un texto poético, un texto bibliográfico, un material de lectura constante para el lector inquieto. La nueva novela es intensa, envolvente, tremendamente motivadora, fuerte, aniquilante, sorprendente. 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 la página en blanco. Aparece, entonces, el respeto que merece el escritor aún cuando, aparentemente está siendo burlado.

..... Aquí la creación como la recreación emergen relativas, el intertexto fundamental y necesariamente invasor, y la poesía lírica, inútil e inservible. El escritor-lector tendrá en la nueva novela una obra fundamental, un libro de velador irremplazable que satiriza el ego del poeta lírico contemporáneo y con ingenio, humor, hiperintelectualismo, elimina el hablante en aras del protagonismo del lenguaje.

..... Ignacio Valente creía que le faltaba vivencia humana, Floridor Pérez le pregunta: ¿en la mano que escribe o en el ojo que lee?. Pensamos que ese nadie en la nada de Juan Luis Martínez es dramáticamente humano. La ausencia de sus textos en librerías es una vergüenza que se suaviza con el intento de estudiosos inteligentes por difundir su obra. Concordamos con Armando Uribe en que las ambiciones intelectuales relativas a la poesía producen pena y rabia, alas que agregaríamos impotencia.

..... Otorgadores de premios y financiamientos reivindíquense: editen la obra de Juan Luis Martínez para prestigio de nuestra poesía.

María Luz Moraga (MAYÚ)

en SAFO N° 27 Marzo -Abril de 1994

EL MISTERIO DE LA PUNTUACIÓN

Armando Uribe

En el sentido estrecho y completo de la palabra: Hombre de artes; de las letras y las imágenes. Y en su vida. Hasta en su muerte. Merodeador de los grandes asuntos, hizo explícitos sus tremendos hallazgos en La nueva novela y obras inéditas en poesía y plástica. ¡Qué dejen de estar inéditas!

Reduzcámonos, por mientras, a su libro mayor, arte mayor en el Chile que le tocó vivir en mala suerte.

La nueva novela

es un libro terrible. Un libro y un objeto, una cosa de artes; un mosaico que canta fúnebremente.

Martínez no quería que fuese visto sino por quienes se dieran cuenta. Prácticamente conoció a cuantos lo tuvieron en sus manos. Difícil tarea de un hombre cuya conciencia se extendía mucho más allá de lo habitual. Y con todo, el Inconsciente de Juan Luis Martínez era enorme, profundo, atormentado. Sus poemas, sus construcciones gráficas, sus “collages”, todos ellos correspondiéndose como parientes cercanísimos, a veces como siameses en La nueva novela, dan cuenta de esta rara riqueza atribulada.

Es indudable que se puede entender mejor de lo que uno es capaz, las relaciones de la poesía de palabras de Martínez con su poesía de imágenes gráficas; o aun, como fue la primera reacción, leyendo y mirando su enorme libro, subordinado lo plástico a los versos. Fue así que se limitó la primera lectura al recuento de las palabras, de las sílabas, de las líneas de las letras; y de las puntuaciones.

Ah, la puntuación de Martínez. Fue esa vía que las segundas lecturas introdujeron a los trazos, originales suyos cuando recortaba los contornos de reproducciones de fotografías, dibujos, caricaturas, grabados, pinturas en blanco y negro; y los tristes colores geométricos de la bandera. Sin olvidar el garfio de pobre alambre que quiere ser acero, agregado como objeto en varias dimensiones a una página del libro, el anzuelo.

Uno se atrevería casi a suponer que todo lo gráfico del libro es un sistema de puntuación propio del poeta.

El misterio de la puntuación.

No sólo en este caso. En toda la literatura de letras, sílabas, palabras.

Las puntuaciones constituyen lo que no se dice explícitamente, desde el silencio siempre variado en su significación, y que expresa diversamente el paso del tiempo y la multiplicidad de los espacios poéticos.

No es el lugar o momento de especificar en detalle las peculiaridades posibles de la puntuación. Ella consiste en expresar lo imposible de decir articuladamente con sintaxis o sin ella.

Los experimentos realizados desde antes de los principios del siglo, repitiendo y ampliando precedentes anteriores, incluso helenísticos alejandrinos, se confunden con el peso que por los mismos tiempos, y también con larga historia previa, adquirieron los restos de textos de las antigüedades, no sólo griegas y romanas, sino además de otras civilizaciones ajenas, incluyendo las de épocas medievales de conservación literal dudosa. Fragmentos. Pasajes que se iniciaban al azar de los pergaminos. Transcripciones escritas de poemas oralmente conservados. Para su comprensión, requirieron y permitieron versiones diversas, en que las puntuaciones atribuidas eran capitales.

Cierto es que en períodos clásicos, y crónicamente en los convencionales neoclasicismos, la puntuación se ha presentado como una lógica figurativa razonada. Pero hay una irracionalidad secreta oculta en comas, comillas, en guiones, en los puntos suspensivos, en los dos puntos, en el punto y coma, en los signos de exclamación y los que interrogan, en el punto final y en el seguido, en los paréntesis. Y nos quedamos cortos en la enumeración. Desde algún punto de vista (¡punto!) las puntuaciones se ocultan como entre paréntesis en todo texto escrito e impreso. Se acomodan a la vista. Y están decisivamente. Su influencia se produce principal y triunfalmente en el inconsciente del lector mirón.

Las libertades que se ha podido tomar en este siglo, eliminando o alterando reglas rutinarias de puntuación, con todo lo que haya podido molestar a lectores habituados a las reglas, parece haberse legitimado respecto a los lectores de poesía, excluyendo a los pedestres.

El uso de lo variable en la puntuación no es –pese a la apariencia superficial– un juego, una malicia ni una gracia. Es cosa, eminentemente seria. Ha de admitírsele al autor como una intervención profunda de lo sagrado intocable, inconsciente. No está, sin embargo (o por ello mismo), bajo control racional. Cabe dejarlo en su eclosión fulgurante, que se impone por sí misma.

A la vez, estas apariciones de la puntuación multiplican extraordinariamente los medios esenciales que transmiten el secreto poético: las ambigüedades. No hay poesía de honduras sin ambigüedad. De siete tipos de ambigüedad escribió hace décadas un notable poeta inglés.

Tal vez más de siete. Indefinidos (pero concretos) tipos de ambigüedad hay en la poesía de veras.

Mucho más correspondería decir a estos respectos.

Pues bien, reduzcámonos a repetir la tesis de las relecturas de La nueva novela. Lo gráfico, lo plástico, lo figurativo y lo abstracto en signos y trazos en esta gran obra de Juan Luis Martínez, sería una o muchas especies de puntuaciones. Terminantes.

en Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez

Soledad Fariña, Elvira Hernández

Juan Luis Martínez (1942-1993)

SONRISADEGATO

por Cristóbal Joannon

"Cambiar tantas veces de tamaño en un solo día resulta muy desconcertante" dijo Alicia. "No lo es", replicó la Oruga.

Alicia en el país de las maravillas, Cap. V

..... JUAN LUIS MARTÍNEZ no nació -como suele afirmarse- en Viña del Mar, sino en Valparaíso, en 1942, en una casa de la Avenida Alemania que por esas cosas del azar aún no ha sido completamente demolida. El poeta poco antes de morir, en 1993, la fotografió no sabemos con qué fines. Es una casa que delata la buena posición y la solvencia de sus antiguos moradores. En ella Martínez fue educado luego de lograr una provechosa expulsión del colegio por haber vaciado sin querer un tintero sobre el pupitre y no haberle avisado a sus apoderados. Cuando ellos se enteraron, Martínez hacía ya meses que no pisaba el colegio, pese a salir todas las mañanas muy campante, en un simulacro de ida a clases.

..... Estaba en séptimo básico. Sus padres le permitieron seguir aprendiendo sin tener la necesidad de salir de su dormitorio. Más adelante, se encargaría de desaprender lo aprendido, al encender la mecha de su carga de dinamita publicando La nueva novela, una obra difícil de encontrar y mitologizada -legítimamente- como pocos libros en Chile. Este aprendizaje autodidacta fue la tónica que marcó sus pesquisas en el campo del saber, ámbito en el que se movió guiado por su buen olfato, poniendo especial énfasis en la matemática, la filosofía y el arte. De estas disciplinas seleccionó a su arbitrio el material para elaborar sus inéditas exploraciones poéticas, todas ellas de una excelencia muy particular. Su biblioteca -otro de los tantos mitos martinianos- cobijó libros y revistas sobre asuntos tan extravagantes como la grafología y los percances náuticos.

..... "En mi primera juventud fui un sujeto bastante rebelde, y llevé mi vida hasta los márgenes sociales. Buscaba algo que ni siquiera sabía bien qué era y la poesía me mostró otra vida que me permite la aventura en el plano verbal, y la transgresión de los códigos de ese plano". Esto fue lo que dijo de sí mismo y de su pasado en una de la pocas entrevistas que concedió, en las cuales siempre evitó hablar acerca de su historia, no por estimarla particularmente censurable, sino por considerar accesorio todo aspecto biográfico a la hora de abordar los textos de un autor. Tan escuetos datos requieren una precisión; a esto de los márgenes sociales habría que anexarle la palabra autos y la palabra moto. Con tamañas libertades familiares en las que creció no se podía esperar más que la aparición de los peligros de la velocidad, los que, naturalmente, llegaron y se cumplieron.

..... Juan Luis Martínez -llamado, en esos días, el loco Martínez- llevaba el pelo largo, algo impensable para la época y sobre todo para Carabineros de Chile, quienes empeñados en rasurarlo lo persiguieron mientras él escapaba en moto por las veredas; el saldo de estas correrías fue el volcamiento de una cuca del cuerpo policial. Junto a un amigo (que actualmente vive en San Francisco) y sujetos de inefable reputación se dedicó a robar autos para luego despedazarlos echando carreras hacia Santiago, con el acelerador a fondo y sólo respetando la ley de la selva. Estaba permitido echarle mano a toda clase de recursos cinematográficos, como son los adelantamientos por las bermas, las colisiones violentas y los arrebatos a campo traviesa. No se mató, pero en dos ruedas estuvo a punto de hacerlo cuando casi se descretó en la calle 1 Norte de Viña del Mar. Se ha dicho que con este accidente accidental (todos apostaban a que tendría uno peor al manejar intrépidamente sobre las murallas divisorias de la Avenida Libertad) despertó a las llamadas bellas letras. Esto es inexacto, puesto que desde antes Martínez algo leía; lo que sucedió fue que tuvo que estar tanto tiempo en cama que no lo quedó otra

que relacionarse con los libros. Las obras de Vicente Huidobro y Lewis Carroll fueron sus lecturas de hospital. Es cierto, eso sí, que de ahí en adelante no paró nunca más de leer; como testimonio de su voracidad ha quedado su casa de Villa Alemana, la cual terminó pareciendo una librería. Hay piezas donde las estanterías no dejan ver los muros.

CARROLLIANO

..... El aforismo tradicionalmente ha sido un estilo de escritura tardía, pero Martínez comenzó empleando esa forma para no abordarla nunca más. Su primera publicación fueron diecisiete de ellos en el libro Nueva poesía joven de Chile, editado por el psiquiatra y bohemio español Martín Micharvegas, en 1972. Son textos de corte dadaísta, entre los que se encuentran algunos de la siguiente línea: "Hay una confusión tan simplísima:/ Mamá era Lógica y sin embargo .../ Papá era Escolapio y no robaba". En junio de 1971, el Área de Humanidades de la Universidad de Chile de Valparaíso realizó un encuentro poético al que el músico asistió. Su estadía fue de solo un mes, la que le permitió ponerse en contacto con poetas jóvenes y observar el clima político que estaba generando la Unidad Popular (en un acceso de hiperexcitación ideológica, Micharvegas se unió a una marcha de trabajadores haciendo flamear la bandera de Vietnam ante la mirada atónita de los participantes). En esa misma antología, Juan Luis Martínez incluyó algunos fragmentos de su libro en gestación: 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 rechazada por la Editorial Universitaria, pese a haber tenido el apoyo de Pedro Lastra, Martín Cerda y Jorge Barros. Era un libro de un costo prohibitivo, impensable para los escuálidos presupuestos de la época.

..... Pero inconvenientes como éstos no lo doblegaron. En 1977 lo publicó, con la asesoría de Ronald Kay en materia de orden y diagramación. Como era de esperar, esta obra no fue bien acogida. El crítico literario Ignacio Valente no entendió nada y Braulio Arenas se aburrió con su lectura. Pero hoy, a casi veinticinco años de su publicación, es difícil encontrar lectores íntegros que no se saquen el sombrero para celebrar la notable factura y el buen juicio que constituyen ese libro singularísimo. La nueva novela es una obra de arte, de las pocas que ha generado este país, tal vez sólo comparable a la interpretación de las sonatas de Beethoven por Claudio Arrau.

..... Juan Luis Martínez una vez escuchó que una lectora, comentando La nueva novela, había dicho que ese libro se parecía a Alicia en el país de las maravillas. Tal asociación dicha al vuelo por una boca anónima fue de su agrado: en ambos libros el lector se mueve a saltos por zonas impredecibles, a través de un caos bien administrado que oculta sus reglas volviéndolas una paradoja. Tanto Carroll como Martínez dislocaron el fantasma de la realidad mediante complejos juegos del intelecto. Carroll lo hizo amparándose en la lógica, Martínez recurrió a una infinidad de referencias culturales, donde la más emblemática es la portada de su libro: una casa viniéndose abajo, imagen que encontró en un diario que informaba acerca de un terremoto en Alaska. También hay parentescos biográficos: Carroll y Martínez fueron reservados y tartamudos, y evitaron a toda costa ser fotografiados, pese a practicar ambos la fotografía: bien conocidas son las perturbantes ninfas de Carroll; Martínez, en su único viaje al extranjero, fotografió tumbas y epitafios de los cementerios de París. Hay, por último, una tercera relación: los dos elaboraron objetos tridimensionales bastante peculiares. El escritor inglés inventó inauditos artilugios, como un dispositivo para dar vuelta automáticamente la partitura y evitarle así posibles incomodidades al intérprete. Martínez ideó collages de funcionamientos disparatados, como un perro de madera con ruedas y cajas que simulan tecnologías risibles: golillas que se desplazan, bolas de colores que buscan ineficazmente el movimiento perpetuo.

..... La nueva novela no posee un centro regulador, pero hay ciertas áreas de mayor concentración de sentido -o sinsentido. Una de éstas (hay otras: la objetualidad del manuscrito chino y el papel secante de la página 142) es la que se refiere al octavo capítulo de Alicia en el país de las maravillas, cuando hace su aparición la cabeza flotante del gato de Cheshire ante el Rey, quien falazmente exige su decapitación. Escribe Martínez: "La cabeza del gato de Cheshire 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". El gesto de La nueva novela es el mismo: una subversión ontológica donde el mundo está concebido en calidad de ratonera, derruido en su propia vacuidad.

NO HACER

..... En 1971 se casó con Eliana Rodríguez ("la mujer de un poeta debe aprender a convivir con sus fracasos, porque el poeta representa la antítesis del hombre exitista") y tuvo dos hijas. Exteriormente llevó una vida bastante convencional algunos de sus vecinos jamás supieron que la escritura era su ocupación. Prefirió llevar una existencia retirada, en su pequeña casa ubicada en una tranquila calle de tierra. En momentos de tribulación rezaba el Padrenuestro y el Ave María, y le gustaba visitar la iglesia de su comuna para la celebración del Domingo de Ramos.

..... Ni cesante ni trabajador, Juan Luis Martínez gozó de un ocio duchampiano sin el cual se vuelven incomprensibles sus trabajos. Largo tiempo le demandó cada una de sus obras; ocho años invirtió en La nueva novela y dieciséis en el libro en el que aún trabajaba en el momento de morir: un extenso tabú del que muy poco se sabe; aun así, toda clase de elucubraciones circulan en torno a él. El merodeo, la divagación y el no hacer nada a secas fueron la matriz desde donde nacieron sus proyectos. Naturalmente, muchos de ellos nunca se llevaron a cabo; entre éstos, se ha comentado, estuvo el de hacer una antología sobre proposiciones formales acerca de la poesía chilena y la elaboración de trabajos gráficos empleando los hexagramas del I-Ching.

..... La Única vez que lo vi, luego de haberle seguido la pista durante varios meses, Martínez monologó relajadamente acerca de los oráculos chinos, Eliodoro Domínguez -un poeta chileno de tintes metafísicos- y de la necesidad de estar en una suerte de nada. Quienes lo visitaban, cuentan que era común encontrarlo mirando por la ventana del living hacia el vacío de la calle.

..... "Soy un poeta apocalíptico. Creo en el fin de una época. Se perdió la imagen sólida del mundo. Los conocimientos acumulados sólo han servido para la confusión. Nuestra confianza en el lenguaje también se ha perdido. ¡Cosa terrible! Ahora tenemos que informarnos para hablar", le dijo a la periodista María Ester Roblero, hoy directora de una revista edificante cuyo título es Hacer familia. Juan Luis Martínez no creyó en la autoría de una determinada obra ni en lograr una relación estable entre el orden de las cosas y el orden de las palabras; esta nada intermedia no fue para él fuente de desesperaciones, sino un lugar que era necesario habitar, sin perder nunca el sentido del humor. Tampoco compartió los postulados de cierto vitalismo moderno que pretende identificar el arte con la vida. Aberración y espanto le produjo saber que un grupo de gente había pisoteado pollos de un día en una acción de arte.

..... Antes de morir -había padecido una tortuosa enfermedad renal- exigió que sus manuscritos fueran quemados, algo que si llegase a consumarse sería una pérdida irreparable para todas aquellas personas que se preocupan por esta clase de asuntos.

en El Metropolitano. 2 de abril de 2000.

Félix Guattari : Conversación con Juan Luis Martínez



Juan Luis Martínez : Yo sé muy bien quién es usted y es importante que usted esté aquí.

Félix Guattari : Gracias.

JLM : ¿La visita a Chile le ha dado una perspectiva nueva sobre el país, sobre la democracia? ¿Ve algún cambio? ¿Esperaba ver algún cambio?

FG : Es muy pronto para contestar eso.

JLM : Personalmente, creo que no hay muchos cambios.

FG : Durante años se dijo que esto no cambiaría, pero la realidad lo ha desmentido. Y el cambio va a ser cada vez más acelerado...

JLM : Usted tiene todavía muchas esperanzas.

FG : Es una visión geopolítica global.

JLM : Creo que las cosas se van a acabar, lo que es mucho más importante.

FG : Desde luego, si las cosas siguen igual, la gente en Santiago va a morir ahogada, todo se va a terminar.

JLM : Hay muchas maneras de terminar, no sólo esa. La cultura es lo que está quedando casi fuera, occidente mismo con sus institucionalidades. Yo he trabajado estos últimos quince años en un libro que es muy intenso, de ahí que me interese mucho su perspectiva sobre el discurso de lo político y lo psiquiátrico. Pretendo que sea un libro intolerable. Así que, si no me encierran, será pura casualidad.

FG : Soy amigo de Matta desde hace tiempo. ¿Lo conoce personalmente?

JLM : He tenido la intención desde hace muchos años de enviarle mi libro y no lo he hecho nunca porque creo que Matta no lee.

FG : Efectivamente, no lee.

JLM : ¿Cuáles son los poetas que le interesan actualmente en el mundo?

FG : Ginsberg.

JLM : Ginsberg es un poeta de poemas individuales, de buenos poemas separados, que no funciona con un lenguaje como totalidad, lo que no me parece compatible con su perspectiva. Me sorprende que le guste ¿Qué me contesta a eso?

FG : El problema no se plantea para mí en términos literarios. Lo conozco muy bien personalmente y para mí hay una relación que es muchas veces esquizoanalítica.

JLM : Conozco su alusión al trabajo de Beckett. Usted lo califica de saber esquizofrénico. Ahora bien, ese saber esquizofrénico, ¿se manifiesta o no en la obra? ¿es consciente o inconsciente?

FG : Es inconsciente si se tiene una concepción maquínica del inconsciente, en el sentido de una inmersión poética, que yo llamo caosmética, algo que tú practicas constantemente en tus textos.

JLM : Más que en mis textos, lo practico en mis papeles y en mis encuentros, en mis cosas.

FG : Es posible percudir sobre una máquina abstracta que esté fuera de la singularidad de la situación y que exprese una problemática. Es lo que hace, por ejemplo, Kafka, a quien he estudiado mucho, el cual con problemas personales neuróticos, decifra la subjetividad burocrática fascista, nazi, antes de que esta se manifieste realmente.

JLM : Ciertamente. La experiencia mía con mi libro que usted ya conoce es una experiencia muy peculiar. Yo en esa época estaba en una situación síquica muy particular. Es un libro bastante inconsciente, pero hay, a la vez, una vigilancia, no sobre la estructura, que no me interesa tanto, sino sobre un cierto funcionamiento.

FG : Permítame hacer una incidencia sobre lo que estas diciendo: el funcionamiento tiene una funcionalidad, que es hacer existir un universo poético como experimentación, con un riesgo muy alto de que ese universo no cristalice.

JLM : La diferencia está que en esa época yo no controlaba eso, y ahora yo me autoalieno a voluntad. En esa época yo era arrastrado por el libro mismo. Ahora creo mucho en la autonomía del lenguaje, y en este último trabajo en el que estoy inmerso, he dejado de que el libro se autogenera. He ido cumpliendo una función de instrumento del lenguaje.

FG : Pero al mismo tiempo, el lenguaje siempre proviene del lenguaje.

JLM : En una época me interesaba comprender los mecanismos de los que usted habla. Hoy en día me interesa menos la parte teórica, sino la práctica específica. Esta conversación no me es fácil porque, por un lado no quiero complacer sus expectativas, aun cuando por otro lado sus sentimientos son muy abiertos, y eso me coloca en una posición de querer llegar a un acuerdo y a lo mejor no es tan así.

FG : Hay que buscar el máximo disenso.

JLM : Yo mismo me sorprendo, porque tengo una gran antipatía por los siquiátras y los psicoanalistas.

FG : ¡Yo también! Pero cuéntame ¿en qué estas trabajando en este momento?

JLM : Se ha producido el encuentro con una obra que podría ser interminable, lo cual es muy riesgoso. Entonces hay que ejercer la voluntad de establecer un corte, cerrar en alguna parte. Ahora, mi mayor interés es la disolución absoluta de la autoría, la anonimidad, y lo ideal, si se puede usar esa palabra, es hacer un trabajo, una obra, en la que no me pertenezca casi ninguna línea, articulando en un trabajo largo muchos fragmentos, pedacitos que se conectan. Es un trabajo de Penélope. Le advierto que en una conversación como esta uno puede tratar de decir cosas que no son tampoco las más exactas. Todo es muy inestable, no hay juicios muy permanentes; mañana o más rato puedo estar pensando de distinta manera, lo que no está mal. Contemplo la contradicción permanente en mi trabajo. En ese sentido me gustaría preguntarle cuál es la diferencia fundamental que usted podría ver, por ejemplo, entre la obra de Rimbaud y de Lautréamont, en referencia a la autoría y la identidad del autor.

FG : Te contesto remitiéndote a Joyce. ¿Cómo lo situarías respecto a esto?

JLM : Si analizas los primeros libros de Joyce, están muy alejados del orden y del sistema en relación con la disolución a la que él llega en *Finnegans Wake*. *Finnegans* me interesa más, aunque yo no entienda nada. Mientras menos comprendo un libro, más me interesa. Insisto en mi pregunta sobre Rimbaud y Lautréamont, porque hay siempre un nexo entre el mito de Rimbaud y la lectura que se hace de él; la identidad de Lautréamont casi no existe.

FG : Existe una relación diferencial entre los Cantos de aldoror y la Poesías y en el desgarror entre la obra poética de Rimbaud y su errancia por los países árabes.

JLM : No entiendo.

FG : Tengo la impresión de que en Rimbaud no hubo delirio, sino personalidad delirante. Hay que distinguir el discurso delirante de la mutación delirante de la personalidad, del acto delirante, de la visión delirante.

JLM : Yo me refiero más que nada al fenómeno de la lectura, porque una obra con autor, o con nombre -una obra Félix Guattari, por ejemplo- se lee de distinta manera que una obra que no tiene nombre. Si usted no viniera con el prestigio que lo precede, la conversación sería otra, aunque usted sería casi el mismo.

FG : Quizás sería mejor así. Porque, aunque pueda sonar pedante o contrapedante, no me siento en absoluto un intelectual, un escritor.

JLM : Que bueno que intente ser un hombre común y corriente.

FG : Eso me resulta muy fácil, porque me voy olvidando de todo a medida que pasa el tiempo. Hay una especie de tabula rasa permanente.

JLM : Yo he visto que en algunos textos usted habla de "yo" y de "persona". ¿Cuál es la diferencia que hace entre estas dos palabras?

FG : En primer lugar, no hablo de "yo" sino de territorios existenciales que integren el yo, el cuerpo, el espacio transicional, el espacio ambiental, la etnia, los ancestros; hay una aglomeración no discursiva que hace que uno se integre a la existencia a través de todo tipo de dimensiones, de intensidades, pero también que todo se apague, cuando uno duerme o cuando tiene una crisis de angustia.

JLM : Pienso que nunca se apaga todo.

FG : Nunca se apaga todo, pero uno constituye un todo, una especie de megalomanía ontológica -"yo soy todo esto"-, mientras que las personas es otra cosa, algo que se juega en relación de poder, de imagen, de prestancia. Esto implica toda una escena del lenguaje, una escena social, que produce diferencias entre los sexos, diferencias en la posición, en el tiempo, en las clases sociales, etc.

JLM : Esta fragmentación que usted hace del mundo en diferentes instancias, ¿En qué medida pean sobre el yo?

FG : No entiendo.

JLM : Es con respecto al yo. Me interesa saber si para usted es una cosa continua o fragmentaria y discontinua también.

FG : Ambas.

JLM : Hay una frase de Breton que dice que la historia de la poesía moderna es la historia de las libertades que se han tomado los poetas respecto del yo.

FG : Ciertamente. En las sociedades industriales capitalísticas que han perdido la polisemia de la expresión, el yo tiene que ir siempre pegado a las personas. Hay una responsabilidad de la persona. Hay una puesta en cuerpo social de la persona, mientras que el poeta introduce lo que yo llamo una heterogénesis.

JLM : Y esa es su función fundamental.

FG : Yo diría que casi es una función militante.

JLM : Así entiendo mi trabajo e intento socavar lingüísticamente esa estructura vertical, porque por ahí se puede perfectamente llegar a Dios.

FG : ¿Tiene una formación científica?

JLM : Leo libros científicos, pero de manera muy fragmentaria. Son pocos los libros que leo de principio a fin. No me interesa esa lectura. Soy un lector y autor fragmentario y mi guía es el deseo de mi propia autosatisfacción.

FG : Y es por eso que rompes los metros en pedazos...

JLM : Sí, las medidas estables, por supuesto. En las conversaciones intento introducir el punto de vista contradictorio.

FG : Eso es muy importante. Pienso que, al igual que la sociedad protectora de los acballos, habría que hacer una sociedad protectora de la contradicción.

JLM : Recuerdo un pensamiento de Jean Tardieu que dice, " abrazaría devotamente en mis pensamientos dos términos contradictorios. Admitiría que, al mismo tiempo y bajo la misma categoría, una cosa puede ser y al mismo tiempo no ser".

FG : Tengo mi pequeña teoría sobre la cuestión de la contradicción. Pienso que precisamente cuando se afirman paradojas -y recordemos aquí que la primera paradoja de nuestra cultura es la resurrección de Cristo, en el sentido de que es imposible luego es verdad- lo que se busca ahí es una salida de la función significativa y comunicativa del lenguaje para despejar su función existencial, función de posicionalidad de universos de referencias.

JLM : ¿Con eso usted se manifiesta en contra de la contradicción?

FG : No, porque la cuestión es llegar a despejar lo que son las cantinelas puras, los ritmos, la música, de la lengua, lo que autoposiciona la enunciación. El movimiento enunciativo es el que abre la posibilidad de transferir un objeto y transformar un valor. En la contradicción sucede lo mismo. Tomemos la contradicción en el negativismo infantil. Se trata siempre de afirmar algo, pero no de afirmar lo contrario de la contradicción. Se trata de afirmar el derecho a la posibilidad existencial en términos de afirmar "yo estoy aquí, tú estás ahí y sucede algo entre nosotros".

JLM : Es una alternativa, pero no es la única.

FG : Eso espero...

JLM : Yo pensaba que a usted le interesarían más los poetas donde hay una predominancia del significante. ¿Conoce usted a Eric Khaler?

FG : No

JLM : Él dio en Princeton una serie de conferencias sobre la desintegración de las formas en las artes y establece el ejemplo de los científicos que trabajan en el instituto bacteriológico de Maryland. Él dice que, por un lado, son ciudadanos ejemplares, muy buenos padres, sus impuestos están al día, todo está en orden y, por otro lado, son manipuladores de los elementos para las guerras bacteriológicas. Ellos delegan la significación al Pentágono, a los militares, y ellos se atienen exclusivamente a la manipulación de los significantes. La situación de muchos poetas actuales es esa, ese divorcio. Ya no se puede ser un poeta en los términos que lo fue Eliot, Rilke y en ese sentido veo mucho mejor a un Ezra Pound, mucho más irresponsable. ¿ Le parece esto correcto con respecto al predominio del significante?

FG : Sí, salvo que yo no hablaría del significante.

JLM : ¿De qué entonces?

FG : En términos de máquina. Si se toma a Ezra Pound, Celine, Michaux, todos ellos desencadenan una máquina que no puede definirse exclusivamente en términos de significante.

JLM : Eliot decía que una obra tiene tantas interpretaciones como lectores. Me gustaría consultarle si para usted la literatura tiene límites.

FG : No. ¿Cuáles límites?

JLM : Le pongo particularmente el caso de Samuel Beckett que conduce el lenguaje a tal estado que es muy difícil llevarlo a un grado mayor de desintegración. Sus personajes son sin nombre, sin memoria, no se sabe adónde van...

FG :Sí, pero al mismo tiempo es un lenguaje extremadamente elaborado. No es una descomposición.

JLM : Los poetas que uno cree ser los más inspirados son los que más se corrigen y más trabajan para serlo. ¿Qué le parece Borges?

FG : Me sucedió una aventura extraordinaria con él. Lo habíamos invitado a París para el centenario de Kafka. Pase todo el día con él. Él hizo una presentación de lo que pensaba acerca de Kafka en la gran sala del centro Beaubourg. Estaba solo arriba del escenario con su traductora. Como era ciego, no quería que hubiera ruido. Alguien lo estaba filmando en video. Al final fui hacia el camarógrafo y le pedí una copia del video y él me contestó "¿qué video?". Estaba solo retransmitiendo para afuera lo que sucedía adentro, siendo que, además, no había nadie afuera. ¡Una verdadera performance kafkiana!

JLM : ¿Qué incidencia puede tener el fin de siglo sobre el sentido del arte? Se piensa que los poetas son conscientes cada siglo de que están llegando a un final. ¿Eso incidiría en sus obras? Lautréamont, en uno de sus cantos, dice que es uno de los últimos poetas de su siglo. En una etapa como esta, ¿sólo es posible hacer una obra de síntesis?

FG : Siento que me quieres tender una trampa.

JLM : ¿Por qué?

FG : Porque me quieres hacer decir tonterías. (risas)

JLM : Usted lo consigue tan fácilmente conmigo.

FG : Como intenté decirlo anteriormente, es un desafío considerable recrear la posibilidad de la poesía. Este desafío sobrepasa ampliamente la literatura y concierne todo aquello que tiene relación con la creación. Es como si se tratara de reconsiderar la posibilidad de la creación ahí donde todas las redundancias se han cerrado sobre sí mismas y han cerrado al mundo. Lautréamont no es el último poeta del siglo XIX, sino el primer poeta del siglo XX. El reinventa la posibilidad de la poesía.

JLM : Usted parece tener una gran confianza en la poesía y en el lenguaje.

FG : Yo no soy yo, son los niños, los enamorados, los locos, todos aquellos para quienes la poesía es como el aire que se respira.

JLM : Pienso que el arte que proviene en general del romanticismo alemán, del surrealismo está terminado porque el sujeto está terminado. Las identidades tan nítidas -usted, Félix Guattari, yo, Juan Luis Martínez- están terminadas, en cuanto al arte.

FG : Totalmente de acuerdo.

JLM : Picasso, en una retrospectiva casi total de su obra en los años 70, muestra una destrucción incesante de sus propias formas y destrucciones. Sin embargo, la obra de Duchamp, por ejemplo no hace esa desintegración, es una obra más permanente. ¿No cree usted que la destrucción incesante de las formas le pone un término al arte mismo? Porque hay cuadros que Picasso reelaboró y volvió a intervenir hasta hacer de ellos un sin sentido.

FG : ¿Pero no piensas tú que el arte en su esencia no tiene nada que ver con la historia del arte, en el sentido de que no hay comienzo ni fin?

JLM : Es algo que los propios artistas olvidan. A mí me cuesta mucho dissociarme de esa idea, por lo menos en lo que respecta a la historia del arte contemporáneo. Estoy pendiente de lo que se ha hecho y de las posibilidades extremas, sin hacer un esfuerzo por llegar a ellas, solo contemplándolas.

FG : Porque la obra de Duchamp no es una destrucción que ponga un término. Para mí es un movimiento de caosmosis. Pero el caos no es en absoluto el desorden, la catástrofe, el fin. Es una manera de realimentar la complejidad y refundirla en el mismo movimiento en que se produce esa abolición cósmica.

JLM : ¿Y eso para usted es permanente?

FG : Sí. No tiene nada que ver con el tiempo y el espacio.

JLM : No le veo el sentido en hacer de eso algo permanente.

FG : Yo tampoco. ¿A qué te refieres?

JLM : Se vuelve como una especie de repetición mecánica para cada generación.

FG : Los elementos de la caosmosis cambian de generación en generación. No es lo mismo aprehender hoy el sentido existencial de una imagen con la informática, la telemática, que en la época de Leonardo da Vinci.

JLM : ¿O sea que las posibilidades expresivas del hombre son infinitas?

FG : No es que sean infinitas, pero es una hazaña incesantemente renovada. En la época de Pierre Loti había todo un misterio en torno al viaje; todo eso se acabó. ¿Acaso no se puede reinventar el viaje? El mismo problema se plantea en la poesía, en la música, el teatro, la plástica.

JLM : Hay un poema de Baudelaire que se llama Invitación al viaje, y un texto de George Santayana sobre la filosofía del viaje, pero en síntesis son la misma cosa. Todo cambia en apariencia, pero los descubrimientos que podrían ser nuevos son casi inenunciables.

FG : ¿Quieres decir que sólo cambia la apariencia y que la esencia permanece?

JLM : Son textos sobre una misma cosa. Al leer uno se vuelve innecesario leer al otro. Leer a un poeta basta para no leer a quinientos otros poetas.

FG : Siempre que eso funcione, porque si no hay que buscar otra cosa.

JLM : ¿Y cómo saber cuándo funciona?

FG : Dios nos avisa por teléfono. (Risas)

JLM : A ese respecto hay un verso de Ginsberg escrito en una época en que estaba muy paranoico en el que dice que los teléfonos se llaman a sí mismos. (Risas) Algo que cuidó mucho en mi obra es no caer en un lenguaje privado. Pienso que el gran problema artístico es la objetivación de la subjetividad.

FG : Es una de las tantas vías posibles.

en Revista MATADERO

Julio-Agosto de 2000



Por Matías Rivas

..... En el año 1992, junto a Andrés Claro y Pato Fernández, decidimos pedirle a Juan Luis Martínez una colaboración para una revista que realizábamos y que finalmente salió bajo el nombre de "Lo". Curiosamente Martínez - al que no le gustaban las entrevistas- aceptó la propuesta con su inolvidable generosidad que prodigaba hacia los amigos jóvenes que peregrinaban a Viña a conocerlo y disfrutar de su conversación. Dijo que le interesaba el proyecto porque lo estimulaban los participantes: Carlos Altamirano sería el diseñador, había unaintervención visual de Arturo Duclos, se publicaría el adelanto de los "Sea Harrier" de Diego Maquieira que aún no salía como libro completo, y se sumaba a esto un texto del filósofo alemán Tugendhat y una conversación sobre el tema de la universidad entre Adriana Valdés y Pablo Oyarzún.

.....Un día acordado fuimos a la casa de Juan Luis, y nos sugirió un método: primero hablaríamos de todo lo que se nos venía a la cabeza, y luego le mandaríamos un cuestionario que él contestaría. Así lo hicimos.

.....Pasó el tiempo y no llegaban las respuestas. Un poco nerviosos, lo llamamos por teléfono, hasta que finalmente dejamos el asunto para el segundo número, el que nunca existió como es de rigor en las revistas culturales sin compromisos.

.....Sorpresivamente años después, Eliana Rodríguez, la viuda del poeta, me llamó por teléfono para contarme que había encontrado unas notas que Martínez les había dictado a sus hijas, las que tenían como destino responder el largo cuestionario que le habíamos mandado. Nos juntamos en el departamento de su hija en Santiago y me entregó este texto. Las preguntas se habían extraviado.

.....En él responde, fundamentalmente, a interrogantes vinculadas al concepto de autor. Sus palabras, elocuentes y enigmáticas a la vez, son una muestra más de la inteligencia de un escritor que fue también el mejor crítico de su obra.

M. R.

Respuestas sin preguntas

a) No todos los libros están en el espacio de la literatura; hay muchísima gente que tiene relación con los libros sin tener que ver con la literatura. Por mi parte, me he pasado la vida buscando y tratando de ordenar algunos libros en un solo libro. Ahora no podría pensarme a mí mismo y pensar mi vida sin la presencia de los libros. Creo que los libros son fragmentos de un solo libro. El mexicano Fuentes sostiene que el universo de lo no escrito será siempre más vasto que el universo de lo ya escrito, esto supone que la literatura no se agotaría jamás. Yo sostengo que la desintegración de las formas no es inagotable. Cada poeta aspira a ser el último poeta, es decir, arrastra a la literatura hacia la muerte de ésta. Pero la literatura se resiste como el mar de Valéry que está siempre recomenzando, por eso la literatura y el tema sobre la muerte de ésta es infinito e inagotable.

b) Hay lectores inocentes que toman un libro y lo leen sin fijarse ni recordar el nombre de su autor, aunque con el tiempo recuerden perfecta y minuciosamente hasta los más mínimos detalles de su lectura. Otros lectores, o mejor dicho el otro lector, considera la unidad esencial del autor y su obra; así leemos lo kafkiano en Kafka, lo borgiano en Borges, y así se busca y establece una fatal identidad entre la obra y el autor. Esto kafkiano o borgiano fatalmente tiene algo que ver con la vida, y al final los autores descubren que más que parecerse a sus obras, son la obra misma. Pero ningún libro, aunque se pretenda, está solo en este mundo, y la lectura de cualquier libro lleva a la búsqueda de su autor y a la memoria que éste arrastra de otros libros y de otros autores. La literatura es un gran espejismo donde los muchos autores y los muchos libros terminan por ser un solo texto sin autor. En esta instancia de escritura anónima y plural el lector sería el verdadero y único autor.

c) Después de "Las flores del mal" ningún poeta moderno pretende hacer poesía de su experiencia personal. El poeta se vuelve un instrumento para que el lenguaje hable o se escriba. La afirmación analógica del lenguaje con el poeta hecha por Rimbaud de ese "Yo es un otro", "si el cobre se despierta convertido en clarín, no es por su culpa", "si la madera es convertida en violín, no es por su culpa". Así el joven de cualquier parte un día se despierta convertido en un servidor ferviente de signos que no conoce ni domina, sumido en los dominios de un destino personal y colectivo, este sujeto se anula a sí mismo y sabe de alguna manera que si no llega a ser nadie, su vida habrá sido un vano transcurrir. Los poetas han tenido siempre clara conciencia de ser escritos por el lenguaje, y una sensación de que la gratuidad de este don será pagada a un precio muy alto.

d) La separación de la poesía como un género aparte de las demás supuestas formas de la literatura, parece arbitraria. Cierta crítica de renombre en Chile me dijo alguna vez que si los géneros literarios existían, se debe a que ellos son las cristalizaciones más puras del espíritu. Esta ideología de la literatura hace juzgar o excluir una buena parte de la producción literaria; de hecho hay grandes textos y poemas cuyos autores no conocemos, textos anónimos. La perversión reside en pretender que en algún ámbito de la realidad le haya sucedido a alguien y que esta experiencia quede clasificada y definida, encerrada y clausurada dentro de un molde específico, y que esa experiencia esté avalada por un nombre. La noción de autor no es una noción perenne, su crisis es cada día más manifiesta. Obras como la de Samuel Beckett, aunque sepamos a quien pertenecen, son obras casi anónimas. Su anonimidad y su grandeza reside en su pluralidad y en su neutralidad vecinal con la muerte del hombre y de la literatura. De ese centro sin centro es de donde parece emerger todo lenguaje.

e) Desde cierto momento de crisis que es difícil de situar con exactitud, el autor no goza ya de crédito frente al lector. No sabe de su texto más de lo que puede saber el lector. La autoría se degrada, se vuelve mucho más impersonal y ambigua; esta muerte del autor no atañe sólo a la poesía, sino a la literatura y al arte en general.

f) Toda obra literaria de algún valor es un conjunto de textos extraídos de otros textos o de otras obras que la tradición ha prestigiado de algún modo. Es imposible la lectura de un texto que no esté vinculado, encadenado, a formas y modalidades ya establecidas de lectura. El autor es una suerte de Penélope que teje el mismo texto con la misma lana. Se puede aspirar a la autoría de un libro anónimo en que el autor-lector trabaje sólo con fragmentos tomados de otras obras. La propiedad del sentido de este nuevo texto no es ya la propiedad de un sujeto, sino de la tradición del lenguaje.

g) Si se concibe la poesía como la suma de todos los poemas en un solo y gran poema que recorre nuestra historia del lenguaje, al margen de su intensidad o temperatura, un poema sería sólo una parte de ese poema nunca terminado, abierto manifiestamente, que constituye la poesía.

h) A cierta altura de la vida, se tiene la sensación de haber vivido varias vidas distintas; se recuerdan distintas personas y distintos grupos de personas en épocas distintas; la memoria se ve como un gran conjunto de capas geológicas, y allí los recuerdos no aparecen en el orden de su verdadera sucesión. Es posible que involuntariamente y con gran intensidad aparezcan recuerdos que no recordábamos. El pasado aparece así con un carácter fantasmal y fragmentario algunas veces, y otras con la plenitud luminosa de un éxtasis anhelado que tampoco se cumple. No hay buenos ni malos recuerdos, sólo hay una memoria discontinua que parece soñarse a sí misma.

Matías Rivas es autor, junto a Cristóbal Joannon, del libro "Contra Chile", por publicarse.

en El Mercurio, Domingo 22 de julio de 2001

Poemas inéditos y dispersos

El otro Juan Luis Martínez

La edición póstuma de "Poemas del otro" (Ediciones Universidad Diego Portales) revela la faz lírica de un autor complejo y misterioso.

Por Pedro Pablo Guerrero
en Revista de Libros de El Mercurio
20 de Septiembre de 2003

En los próximos días los lectores de Juan Luis Martínez encontrarán en librerías un volumen donde se reúnen poemas dispersos (algunos ya publicados), entrevistas al autor y el libro inédito Poemas del otro, que formaba parte de un proyecto mayor titulado El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez), en el que el autor trabajó, al menos, los últimos catorce años de su vida, y cuyos manuscritos pidió destruir luego de su muerte.

Espero no cometer un error, afirma Eliana Rodríguez, viuda del poeta, quien entregó estos inéditos para su publicación, contrariando la voluntad de su marido. Decisión, por cierto, que tiene antecedentes notables y bien conocidos. La diferencia con el caso de Kafka - replica Eliana Rodríguez - es que Brod era su amigo, no su mujer. Yo a Juan Luis le hice una promesa. Es algo que me inquieta tremendamente, pero habrá que arriesgarse. Me da tranquilidad que el libro esté a cargo de gente muy responsable que conoció a Juan Luis cuando estaba vivo.

En efecto, Cristóbal Joannon (1974), editor de Poemas del otro, visitó al autor meses antes de su muerte. El diseño del libro está a cargo del artista Carlos Altamirano, amigo de Martínez y conocedor de su obra. Matías Rivas, director de extensión y publicaciones de la Universidad Diego Portales, entrevistó en 1992 al autor de la Nueva novela y, desde su actual cargo, fue el principal impulsor de este volumen, el primero de una serie dedicada a poetas chilenos.

Hace diez años, el germen de Poemas del otro fue una carpeta con versos de Martínez dispersos en revistas, diarios y libros antológicos. Se transformó en el proyecto de investigación que Cristóbal Joannon hizo para obtener su título de periodista en la Universidad Católica. También incorporaba extensos apéndices acerca de la gestación de los textos - para lo cual debió hablar con más de veinte personas- y las entrevistas que el autor concedió a Erick Pohlhammer, Roberto Brodsky y María Ester Roblero, así como sus conversaciones con Félix Guattari y Guadalupe Santa Cruz (filmada en 16 milímetros y hasta hoy inédita).

Joannon presentó su investigación en 1999 y, como él mismo dice, quedó anillada durante años, pero sus fotocopias empezaron a circular de mano en mano. Junto a Matías Rivas y Roberto Merino pensaron en convertirla en un libro, pero el proyecto se fue postergando una y otra vez. Este año, Rivas lo llamó de la Universidad Diego Portales: era el momento. Pero los editores sintieron que hacía falta incluir algún material inédito de Martínez. Por menciones en revistas y en una traducción francesa, sabían de la existencia de un poemario inédito, "El silencio y su trizadura", del cual provenían algunos poemas difundidos en la prensa. Luego de hablar con Eliana Rodríguez, ella les entregó una versión mecanografiada del libro, la que encontró escarbando entre los papeles de su marido. La obra, llamada también "Poemas del otro" - título alternativo por el que se optó a petición de la viuda- , estaba compuesta de 17 textos. Tiempo después, Eliana Rodríguez encontró una segunda versión mecanografiada del libro, con más de cien enmiendas.

Con esto - afirma Joannon- tuvimos la certeza de que se trataba de un material terminado, con cierta voluntad pública, por así decirlo, como lo prueba también el hecho de que siete de esos poemas ya habían sido divulgados por Martínez en diarios y revistas.

Pero no fue el último hallazgo. En un nuevo encuentro, Eliana Rodríguez le hizo entrega a Joannon de cinco textos inéditos que no formaban parte de Poemas del otro ni del sistema mayor de "El poeta anónimo". Fueron incorporados a la sección del libro "Poemas dispersos". Los versos recién descubiertos habrían sido escritos entre 1972 y 1990, pues el último se titula "Homenaje a Patricio Marchant", filósofo muerto ese año.

De los inéditos, hay uno que resulta clave: "No sólo ser otro sino escribir la obra de otro".

Ese poema - afirma Joannon- da luz respecto de una estrategia heteronímica que le permite a Martínez escribir textos líricos tan distintos a La nueva novela. La suya es una obra múltiple en la que están en juego asuntos como el del hablante impersonal y la desaparición del autor. Cuando los llama 'poemas del otro', yo me pregunto si se refiere al propio Juan Luis Martínez.

De acuerdo a Eliana Rodríguez, se trataría de El Otro: un personaje creado por el autor dentro de su proyecto "El poeta anónimo", conjunto de libros que incluía poemas visuales y textos de naturaleza muy distinta. Un trabajo ordenado - según Joannon- a partir de los ocho trigramas del I Ching: ocho capítulos divididos en tres partes cada uno. Dentro del plan, Poemas del otro conformaría la segunda parte del quinto capítulo.

Estas inquietudes sobre la identidad, la autoría y "el doble" no deben extrañar en quien fuera un gran lector de Jorge Luis Borges y Fernando Pessoa, escritores a los que volvía constantemente, según recuerda su esposa.

En la biblioteca de Juan Luis Martínez había cinco mil volúmenes, entre los que abundaban los de Vicente Huidobro (que le abrió la ventana de la poesía) y la literatura china, francesa y alemana, así como todos los libros de Enrique Lihn (firmados), las novelas de Sade y cientos de títulos sobre ciencias ocultas. Edmond Jabes fue uno de los autores que más leyó al final de su vida, comprando varios de sus libros cuando viajó a Francia en 1992, invitado al encuentro "Les belles étrangères" realizado en la Universidad de La Sorbonne, donde leyó su famoso poema "Quién soy yo".

No era dueño del lenguaje

Respecto de sus juegos de identidad, Eliana Rodríguez afirma:

Sentía que no era dueño del lenguaje, y por eso tachaba su nombre. Decía: no soy el autor de nada, el lenguaje le pertenece a todo el mundo, lo que pasa es que yo lo ordené de una manera, pero esto lo puede hacer cualquiera.

Por su parte, Joannon destaca que a Martínez no le importaba escribir bien o mal, sino dar cuenta de sus intuiciones y alcanzar el ideal de una obra donde, según declaró alguna vez, yo no haya escrito nada pero que el libro sea mío. Así también lo sugiere la lectura de su rimbaudiana "Carta poema a Joseph Delteil", incluida en Poemas del otro.

La circulación de estos versos desconocidos revela una fuerza lírica que, para Matías Rivas, viene a refutar la idea de que Juan Luis Martínez era solamente un poeta visual, a la vez que lo resitúa en la literatura chilena.

Poemas inéditos

de "Poemas del otro"

Solo para ella

Encontrar el lenguaje

la llave de los mundos

no para cerrar

sino para abrir

terminado el ciclo de lo 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

Resistir la felicidad hasta el fin

Si tuviera tu amor a mi alcance
ya no tendría la fuerza para escribir.
Las palabras, la angustia quemarían
en las cobijas de nuestras pequeñeces.

Nos quedaría el dolor
de ser dos en una única soledad
y aquello que me atare a tu cuerpo sería
el olor de nuestra muerte conjugada.

Yo soy mi sexo en el espacio abolido:
penetrarte hasta el estallido
no sería ya vivir:
esa línea sombría entre tus muslos
es el inasible vuelo de la verdad.

La marcha de mis manos
sobre la arena de tu piel:
¡Ah, recorrer hasta la locura
ese desierto donde se dilatan
los dos soles del desvarío!

Yo te abandono mi cuerpo
y la rabia que contiene:
la conquista de la demencia

es el traspaso de la muerte.

Encerrarnos en la carne
es adelantar la muerte
y relegarla en compañía
de nuestros movimientos rutinarios.
¿Qué es una boca
que no desgarrar?

Entre piernas

Sexo hendido
Abierto a la claridad
Pasaje transportante a lo más profundo del ser
Labios separados como una fruta reventada
Pulpa del placer y canto promiscuo
Onda espumosa
Tierra de promisión.

de "Poemas dispersos"
No sólo ser otro sino escribir la obra de otro

La gran impostura
el gran Impostor
desvelado
nunca develado
el nombre verdadero
su nombre
el mismo nombre
tantas veces escuchado

tachado

tantas veces repetido

tantas olvidado.

El yo tan innecesario

y maltratado

incinerado

ausente involuntario

sólo por costumbre.

Decir versos

que fueron del otro

que fuiste

cuando tú ya no eras.

Construye tu no-yo:

su ausencia: la tuya.

Para no ser

es necesario

que antes construya

la ausencia

de ese yo, que no

serás nunca

el espacio vacío

del no-yo.

Patológicos putos de la pasión humana

Patológicos putos de la pasión humana

y de la irrevocable falacia patética

os convoco a un vuelo rasante sobre jardines
abiertos a la danza del espacio y el tiempo.

A la sombra propicia y
temperada de vuestras alas
cobijo mis anhelos frustrados
y atesoro el recuerdo quejumbroso
de mi madre dormida en el sollozo del agua.

Yo habitaba ese lugar ¡pasionales amigos!
donde ahora aúllan las piedras
y el oso dormido baila en el viento
y diviso por última vez el perfil tutelar
de mi padre en la roca del valle que llora.

Juan Luis Martínez
Un libro escrito por nadie

por Alejandro Zambra

Las Últimas Noticias

Miércoles 5 de noviembre de 2003

A pesar de que durante los últimos años de su vida obtuvo cierto velado reconocimiento, el poeta Juan Luis Martínez se mantuvo firme en su convicción de desaparecer, de borrarse, convencido de que lo que importa es la obra y no quién la escribió. Así, tachó su nombre en la portada de "La nueva novela" -una rarísima y magistral mezcla de juegos lógicos, trabajos visuales y textos literarios que, en 1977, cambió para siempre la poesía chilena-, rehuyó como pudo las entrevistas y las fotos, y hasta dispuso que después de su muerte todos los manuscritos que le sobrevivieran fueran destruidos. Afortunadamente su voluntad no fue satisfecha, pues Ediciones Universidad Diego Portales acaba de publicar "Poemas del otro", volumen que incluye el breve y bellissimo libro homónimo -felizmente salvado de la hoguera- más algunos textos que permanecían dispersos en revistas y antologías y, finalmente, las contadas entrevistas que un poco a regañadientes concedió.

Tales entrevistas muestran a un Martínez extraordinariamente asertivo, tímido y cordial, incluso cuando los entrevistadores insisten en averiguar aspectos de su vida privada. Sin embargo, como es natural, el interés del lector se concentra en los materiales inéditos. La mayor sorpresa es hallar en ellos un tono y un estilo radicalmente distintos a los que le conocíamos: en vez de la enorme heterogeneidad formal de "La nueva novela", aquí predomina un lirismo avasallador y una especie de ferocidad espiritual que por momentos recuerdan el ímpetu iconoclasta de Arthur Rimbaud: "Dos mil años de historia ordenada/ y he sido yo quien ha engullido al Cristo/ y los cabellos no se me han caído/ por todo eso/ mi lengua la he devorado también/ para no hablarte más".

La publicación de "Poemas del otro", de Juan Luis Martínez, es uno de los hechos más importantes que han ocurrido en la poesía chilena en mucho tiempo.

Según el poeta Cristóbal Joannon -quien estuvo a cargo de la edición- estos textos formaban parte de un proyecto inacabado y monumental que a grandes rasgos consistía en crear una serie de libros escritos por autores tremendamente distintos entre sí. Al parecer, Martínez se proponía emular -y extremar- el procedimiento de Fernando Pessoa, el más delirante genio de la literatura tráfuga: construir una identidad a partir de la suma de identidades, multiplicar el yo hasta llegar a la desintegración total. O como tan bien lo explica Álvaro de Campos

-uno de los escritores inventados por Pessoa- en estos admirables versos: "Me he multiplicado para sentir/ para sentirme he debido vivirlo todo/ me he desnudado, me he dado/ y en cada rincón de mi alma/ hay un altar a un dios diferente".

"Un autor debe arreglárselas para hacerle creer a la posteridad que no ha existido jamás", apuntó alguna vez Gustave Flaubert, maestro en el arte de hacerse invisible. Martínez va incluso más lejos, pues, como dice en un poema de este libro, su ambición consiste no sólo en ser otro sino también en "escribir la obra de otro". Si el autor -fallecido en 1993- hubiera querido ver su nombre y su fotografía en la portada de este volumen es cosa del todo incierta. Pero hay algo que es seguro: la aparición de este libro es uno de los hechos más importantes que han ocurrido en la poesía chilena en mucho tiempo.

JUEGO DE IDENTIDADES

Un iceberg impredecible

por Bruno Cuneo

Bruno Cuneo

El libro póstumo de Juan Luis Martínez contiene apenas diecisiete poemas.

Juan Luis Martínez se definía a sí mismo como un "poeta apocalíptico", esto es, un escritor para quien la disolución de la imagen coherente y sólida del mundo no era sólo un acontecimiento inminente sino más bien un hecho consumado. Y si es cierto eso que decía Heidegger de que el "lenguaje es la casa del Ser", él - y con él quizás sólo Lihn- fue el primero de una larga tradición, más o menos grandilocuente, de la poesía chilena, en no sentirse ya en esa casa "como en casa".

Esa inquietud, o mejor, esa catástrofe, estaba inscrita en la imagen misma de la portada del único "libro" que publicó en vida (*La nueva novela*, 1977) y era el bajo continuo predominante de ese frío y en apariencia científico cálculo verbal que se ponía a prueba una y otra vez, parodiándose, en cada una de sus páginas. A ello se suma que, en parte, fue escrita y publicada durante una dictadura, a la que esa inquietud debe - él mismo lo declaró alguna vez- algunos buenos grados de su fuerza telúrica. En tan dramáticas circunstancias, a Martínez no debió quedarle, como decía Joseph Brodsky de todo poeta de nuestra época, más que dos alternativas: intentar reconstruir una continuidad cultural a partir de lo poco que podría haberse salvado o hacer con los escombros una "poética del nudo en la garganta". Ciertamente se inclinó por la segunda, juicio que, sin embargo, no invalida el de quienes han creído reconocer en él a un cultor tardío del humor patafísico o a un extraviado practicante de la impasibilidad lógica del budismo. Sería un error, en cambio, asignarle esos títulos negándole a su vez el de "artista negativo": aquel que interioriza la crisis de una época carente de unidad significativa o criterios de verdad, carente de mito, y sin proponer uno nuevo, y sin nostalgia, exhibe su decrepitud y confusión, de manera puramente inmanente, en un lenguaje que yuxtapone fragmentos de saberes y discursos carentes ya de significado y cuyo propio autor se niega a reconocer, tachando su nombre, haber articulado.

Si nos extendemos en consideraciones sobre su única "obra" publicada es ante la imposibilidad de juzgar como tal la que ahora se nos presenta. Se trata, en efecto, de una cuidada edición póstuma de una ínfima parte de El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez), libro "muy extenso" del que se sabía que Martínez trabajaba desde hace años y del que Lihn, sin demasiadas pistas, pudo decir que era un "iceberg aún impredecible". Es la imagen que conviene aún hoy a la vista de estas pocas aristas: apenas diecisiete poemas, de irregular calidad, aunque hay algunos muy logrados, cuya clave operativa irremisiblemente se ha extraviado. A favor de Martínez, y teniendo en cuenta que se trata aquí de un work in progress, se puede alegar que, reconocido admirador de Duchamp, sólo le interesaban las obras que funcionaran como un mecanismo, del mismo modo

co-mo a Maquieira sólo parecen interesarle los guiones. De ese mecanismo no es posible decir ahora nada con certeza como no sea especular interminablemente a partir de unas cuantas declaraciones y un extendido comidillo: que reproducía la estructura del I Ching, que sería intolerable en términos psiquiátricos y políticos, que está resumido en la frase "el deseo de ser otro sin dejar de ser uno mismo".

¿Quién es ese Otro y quién es ese Mismo tratándose de la escritura de Martínez? ¿Quién habla en estos poemas, que además introducen un yo lírico que estaba ausente o absolutamente objetivado en *La nueva novela*? Quien habla, nos parece, es un sujeto profundamente disociado, no sólo emocionalmente, porque lo exasperan muchas cosas distintas, o discursivamente, porque se expresa en muchas voces líricas, sino también en relación a lo que él mismo parece haber escrito antes. Hay todo un manierismo de la identidad puesto en juego aquí, un juego de máscaras tan difícil de interpretar como en el aparentemente más sencillo de los sonetos de Shakespeare. Bastaría, para notarlo, con comparar la portada de este libro con la de *La nueva novela*: el autor que antes tachara su nombre dos veces reaparece ahora posando para una fotografía que al mismo tiempo lo desdobra de espaldas en un espejo. Sin duda, un acierto del diseñador Carlos Altamirano.

Poemas del otro incluye, además de algunos poemas inéditos o publicados, pero inencontrables, y que no forman parte del mencionado proyecto, algunas de las pocas entrevistas y diálogos que Martínez sostuviera sobre su trabajo poco antes de morir. En ellos se muestra una vez más con esa lucidez y consecuencia artística que lo caracterizaban, y que, aunadas a la originalidad de su escasa, pero contundente obra, han hecho de él uno de los arcanos mayores de la poesía chilena.

JUAN LUIS MARTÍNEZ: MITO PÓSTUMO



Una figura que crece con los años

Por Pedro Pablo Guerrero

Revista de Libros de El Mercurio, sábado 29 de marzo de 2003.

"Era un hombre carismático, genial, y no lo digo porque se haya muerto. Cuando una vive durante 23 años con alguien sigue sintiendo hasta su respiración, te empapas de su personalidad y te das cuenta de la impresión que causaba en la gente", afirma Eliana Rodríguez, viuda de Juan Luis Martínez. Se queja, sin embargo, de que todavía, a una década de su desaparición, haya más trabajos dedicados a su obra en el extranjero que en su propio país, y advierte que todas las iniciativas para mantener su recuerdo las han promovido ella y algunos poetas jóvenes sin ninguna ayuda de las autoridades. Situación que reproduce lo que sucedió mientras vivía. Fundación Andes, recuerda, fue la única institución que le prestó apoyo, concediéndole una beca de creación en 1991.

Hoy no habrá actos oficiales. Sólo una misa en la Parroquia de Viña del Mar, a las 12 horas, y luego una visita al Cementerio No. 2 de Valparaíso, donde descansan los restos del poeta. Sin embargo, en los próximos meses se van a inaugurar una sala con su nombre en la Biblioteca Severín de Valparaíso, y una página web dedicada a su obra, puesta en línea por la Universidad Técnica Federico Santa María. En cuanto al rescate de su creación visual, su viuda y albacea adelanta que el poeta y ensayista Ronald Kay la ayudará a revisar y ordenar su trabajo plástico, del que sólo una pequeña parte ha sido exhibida en los últimos años. Además está casi listo un proyecto de Telefónica para realizar una muestra en junio.

De menor difusión goza su obra escrita. A pesar del interés manifestado por algunos sellos, la reedición de sus únicos libros. *La nueva novela* (1977) y *La poesía chilena* (1978), tendrá que esperar hasta que se vendan los últimos ejemplares de la autoedición original. Así lo enfatiza Eliana Rodríguez, su "más tenaz y fiel editora", al decir de Juan Cameron.

Entretanto, el texto en el que Juan Luis Martínez trabajó los últimos 14 años de su vida permanece inédito: sus originales están guardados en el cajón de un mueble. Las llaves se perdieron. Tal como se han ido perdiendo las claves para acceder a la enigmática figura de su autor.

De rebelde a escritor secreto

Si acercarse a Juan Luis Martínez mientras vivía era algo que muy pocos pudieron contar —especialmente en sus últimos años— reconstruir ahora su biografía es como intentar hacer el retrato hablado de un fantasma.

El poeta Juan Cameron lo conoció durante lo que él mismo llama su "prehistoria literaria", a fines de los sesenta, en reuniones callejeras a las que acudía con hojas sueltas en las que se burlaba de ciertas creaciones ultraintelectualizadas, demasiado influidas por el estructuralismo. Eran años irreverentes y la iconoclastia del joven Martínez se mostró primero en sus aspectos más vitales. Cameron la evoca así:

"Juan Luis Martínez fue una figura en Viña del Mar. El joven rebelde que burlaba a la policía en motoneta o gustaba trenzarse a bofetadas con los capos mañosos de Valparaíso, pronto pasó a ser un respetable intelectual. Muchas son las anécdotas en torno a esa época; y ellas forman parte hoy de otro mito, apenas conocido por quienes fuimos sus cercanos. El resto es pura literatura; o literatura pura.

Sólo un pequeño cuento para ilustrar. Mucho después de esa primera juventud, mi madre, con quien compartíamos una cena, le dijo al poeta:

—Juanito, pensar que cuando yo lo veía por la calle Valparaíso me cambiaba de vereda". (Semanario web «Liberación». Malmo, Suecia, diciembre de 2002).

Por esos mismos años nació la amistad del escritor con Nelson Osorio, actualmente profesor de literatura en la Universidad de Santiago.

Una noche, después de una mediocre lectura poética en la Casa del Maestro, se le acercó —según recuerda— "un muchacho de pelo largo y cabeza ligeramente equina", que le entregó unas hojas escritas a máquina.

"Desde esas primeras muestras uno podía darse cuenta que lo que Juan Luis Martínez estaba intentando en poesía tenía poco y nada que ver con lo que hacen habitualmente los adolescentes que fatigan a las musas inermes. Desdeñando sentimentalismos más o menos testimoniales y emociones fáciles y de precaria calidad, esos versos estaban para atragantarse en la garganta de lectores cómodos. Era una poesía ajena a esa versificación de alcoba que tanto abunda y daña, y parecían construir un territorio poético inédito en Chile, un territorio impuro y desgreñado en que Juan Luis metía 'los codos, los riñones, / la lira, el alma y la escopeta', como pudiera decir Neruda. Y en ese medio irreverente y contestatario, encontró un espacio de fraternidad polémica que fertilizaba todo intento nuevo".

Vinieron los años de enclaustramiento. Una soledad que sólo en parte fue motivada por el deterioro de su salud. La mayor de sus dos hijas, Alita Martínez, que hoy reside en Holanda, atribuye el aislamiento de esta última etapa a una opción profundamente vinculada con el sentido de su obra.

"Le gustaba el anonimato no para forjar un mito a su alrededor, sino simplemente porque no necesitaba ser adorado, no era su propósito; su significado ante la vida era el agua que tomaba cada mañana al despertar, y luego un par de litros más durante el día. Él no quería fama, no la necesitaba para estar seguro de que lo que hacía era lo que más amaba".

Alita cree que el "corazón de su enseñanza" no estaba en sus escritos ni en lo que decía, sino en su forma de relacionarse con los jóvenes poetas que lo visitaban cotidianamente. "Nunca subestimaba al poeta neófito, lo respetaba y le hacía conocido lo desconocido. Tengo la impresión de que acudían a él porque él era uno de los pocos maestros que los incluía como poetas y no simples principiantes, les daba el derecho de mostrar sus trabajos y de ser ellos quienes tuvieran la palabra, así como también llegaba al punto de ser inquisitivo si a alguien, por mera astucia, se le ocurría siquiera sobreestimarse, haciendo vanagloria de sus premios, dinero o cualquier cosa que no fuera, siempre, en primer lugar, su propia calidad humana".

Su familia admite que la suma de su conocimiento y su carácter intimidaban a algunos, lo que redujo su círculo de amistades casi exclusivamente a un grupo de jóvenes con los que discutía largas y cansadoras jornadas. De vez en cuando, sin embargo, lo visitaban intelectuales extranjeros de renombre, como Félix Guattari, uno de los máximos exponentes de la antipsiquiatría. La conversación que tuvieron en Villa Alemana el 19 de mayo de 1991 fue reproducida en el libro *El devenir de la subjetividad*, de Félix Guattari y en la revista «Matadero» (julio-agosto de 2000).

Sensibilidad de murciélago

Negando, como de costumbre, los lugares comunes, la muerte no lo "sorprendió". "Cuatro días antes vio su propia muerte —confidencia Alita Martínez—. Tenía la sensibilidad que proviene del sonar de los murciélagos. Vibraba en una realidad a mayor velocidad que el resto. Era lo que en nuestra concepción de lenguaje llamaríamos un visionario. Así fue como un domingo por la noche, luego de tomar su último vaso de agua decidió que ya era el tiempo de partir, dejando como legado una inquietante obra y un misterioso libro sin publicar".

Frutos del interés creciente que despierta su obra han sido algunos encuentros literarios dedicados a su figura en años pasados, así como muestras que han recogido su obra plástica en diversas galerías del país y hasta un documental estrenado en 2000 por Tevo Díaz («Señales de ruta»).

Para muchos, tales manifestaciones forman parte de un reconocimiento que pretende remediar tardíamente la subvaloración que sufrió en vida. Así al menos lo cree el escritor Fernando Emmerich, quien conoció de cerca al poeta de la V Región, tal como lo conocieron los pintores Erna Alfaro, Edgardo Catalán, Jorge Osorio, Hans Scholbach, el poeta Raúl Zurita y el crítico Luis Iñigo Madrigal, entre otros.

"Durante los funerales de Juan Luis —recuerda Emmerich—, en la Parroquia de Viña del Mar, mirando desde un rincón su ataúd coronado de flores y rodeado de florecientes literatos que habían empezado a descubrirlo y lo siguen y seguirán descubriendo, me dolía la pérdida de uno de esos amigos para toda la vida que uno hace en la juventud, del Juan Luis que había institucionalizado su sitio frente al Samoiedo como Carlos León su mesa en el Riquet, del casi búdico trasnochador del Roland Bar, del contemplativo asistente a las revolucionarias reuniones del grupo Piedra en la casa de Nelson Osorio, en Quilpué; del que integraba a sus amigos, el Gitano Rodríguez, Eduardo Embry, Gregorio Paredes, a sus miles de libros y se dedicaba a uno de los juegos más peligrosos y tradicionales que existen: la originalidad. Sentí que Juan Luis desaparecía para los demás; sólo se quedaba en la memoria de quienes fuimos sus amigos. Pero al mismo tiempo nacía otro Juan Luis, el Juan Luis Martínez cuya obra ha comenzado a ser reconocida por la compensación absurda de la posteridad, absurda por tardía, porque es tarea de atrasados reconocedores destinada a reconocerse ellos como tales y a no ser conocida nunca jamás por el reconocido".

Tardíamente o no, la obra de Juan Luis Martínez se afianza como una de las más sólidas y perdurables de la literatura chilena.

"Hoy su poesía se ha convertido en un referente ineludible —constata Nelson Osorio—, aunque no siempre aprovechado, de la renovación de la poesía nacional. Justo sería decir que entusiasmo más a los jóvenes poetas que a los estudiosos y críticos; estos últimos, que habitualmente funcionan con el lema implícito de 'etiqueto, luego existo', se descolocan ante una obra que no encaja en los parámetros convencionales y las habituales taxonomías. Porque es ésta una poesía fronteriza, descentrada, poesía de un corsario de las letras que inventó sus propias leyes y nos dejó un legado de audacia que apenas estamos comenzando a hacer nuestro".

Testimonio de Gustavo Barrera Calderón

Mi primera aproximación a La nueva novela fue en la grave complicación de la adolescencia, cuando estaban frescas en mi aprendizaje escolar las imágenes de Marx, Freud y Rimbaud. Descubrí en mi casa esta libro nacido en los años en que nacíamos la mayoría de mis amigos y yo.

Intenté buscar otras de sus obras y supe que no existía otra salvo La poesía chilena, un libro en edición limitada que sólo algunos habían visto y podían describir. Este libro imagen sellaba el puzzle. Al poco tiempo de este hallazgo fue extendido el certificado de defunción del propio Juan Luis Martínez.

Le agradezco la inmensa libertad para instalarse en un espacio propio, para incorporar, pegar, interpretar, graficar, invertir y reunir las imágenes poéticas, el discurso y las preguntas que dialogan unas con otras desde distintos ángulos. Creó un territorio que no existía. Un espacio a la vez accesible y misterioso, con miles de caminos para entrar a él y para salir expulsado a kilómetros y siglos de distancia.

La ventana de la poesía de Juan Luis Martínez se abre hacia los poetas jóvenes que sufren el agobio de la realidad cuantificable, que se niegan a vivir una realidad amarrada en todos sus grados de libertad. Su voz es un puente que conecta la búsqueda de lenguaje del surrealismo y la búsqueda de sentido de la filosofía con las nuevas generaciones, da continuidad y persistencia a la inclusión de este otro mundo que ha sido negado por nuestra civilización.

Existe un hilo transparente que comunica directamente con un mundo paralelo, con otro orden y con otras posibilidades.

Universidad Diego Portales publicó Poemas del Otro:

Más de Juan Luis Martínez

por Carla Cordua

en El Mercurio, domingo 21 de Diciembre de 2003.



El Libro póstumo reúne inéditos poemas escritos con posterioridad a su última publicación y una extensa recopilación de material en prosa sobre el artista, entrevistas y artículos que ayudan a leer sus últimas creaciones. Poemas de otro Juan Luis Martínez que se distancian del absurdo lúdico de la Nueva Novela, si bien son deudores de éste.

Los "Poemas del Otro" (U. Diego Portales, 2003) tienden a exhibir más bien lo que ocurre en la existencia personal del poeta, los rostros de ciertas tensiones entre lo que Martínez llama "la escritura" y otros aspectos de su vida. Las cosas carecen de sentido, las relaciones con otras personas, a veces incluso el amor, resultan vacíos.

El libro postumo de J. L. Martínez, Poemas del Otro, recién aparecido, contiene materiales inéditos recopilados por Cristóbal Joannon. Lo edita, con elegancia y buen gusto, la Universidad Diego Portales y nos da con él una gratísima sorpresa en varios sentidos. Sabíamos que Martínez había dejado inéditos pero no que éstos tuvieran la consistencia y las novedades que caracterizan a este libro. Tampoco era claro que el autor de La nueva novela hubiera tenido, después de la década de los años 70, un proyecto lírico de vastos alcances, debido a que, con su segunda obra, La poesía chilena, él parecía haberse despedido definitivamente del género como tal. Pero la despedida se prolonga, incluso en verso. En Carta poema a Joseph Delteil el poeta declara, refiriéndose a su propia generación, que sólo por "haber conocido / el grado cero de la angustia" le había sido posible "dejarse llevar / por el éxtasis sin fronteras / nacido de las fábricas del espíritu". De la misma generación dice, más adelante, que ya nadie oír hablar de ella "con la MUERTE DE LOS POETAS", que es, precisamente, el asunto del objeto poético puesto en circulación por Martínez en 1978.

Ahora es claro que Martínez siguió escribiendo y, además, publicando ocasionalmente partes de su nueva producción en semanarios y revistas. Cristóbal Joannon escribe para esta obra el instructivo Prólogo y Matías Rivas aporta unas notas para una proyectada entrevista con el poeta; ambas cosas contribuyen a dar una idea más

precisa de la actividad de Martínez en el período que sigue a sus dos publicaciones. Poemas del Otro reúne lo ya publicado por Martínez con materiales inéditos que pertenecen al último proyecto del poeta. El libro contiene, además, entrevistas y conversaciones que estaban dispersas en diversas publicaciones; la importancia de esta sección del libro reside en que ofrece información en prosa acerca del pensamiento de Martínez. El editor explica el origen de las composiciones, aclara dudas mediante notas y agradece a las personas que han facilitado el acceso a los originales inéditos que el libro contiene.

Como este libro respeta en su presentación las preferencias editoriales del poeta, le concede debida importancia, como hizo él, a la portada de la obra. En ésta tenemos una notable fotografía de Juan Luis Martínez.

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 contrariar por razones recónditas.

El libro nuevo se separa, en algunos aspectos, de *La nueva novela*, en otros, en cambio, la prosigue y extiende. Faltan en él del todo las ilustraciones y los rasgos experimentales y lúdicos que caracterizan a la obra de 1977. Para poder asignar su lugar a estos dos factores, la separación de ambas obras y su continuidad, conviene fijarse en ciertas declaraciones generales en prosa que hace el poeta a las personas con quienes conversa o por las que se deja entrevistar. A Guadalupe Santa Cruz le ofrece una autointerpretación de su obra en términos epocales. Ella le dice: "Uno escribe textos sobre casas desplomadas, y pienso en la imagen de la portada de tu libro, *"La nueva novela"*". J.L. Martínez contesta: "Martín Cerda hablaba siempre de que parecía que ese libro hubiera sido hecho con escombros, de lenguaje, de libros, con 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 una 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".

En contraste con esta manera de entenderse, los *Poemas del Otro* tienden a exhibir más bien lo que ocurre en la existencia personal del poeta, los rastros de ciertas tensiones entre lo que Martínez llama "la escritura" y otros aspectos de su vida. Las cosas carecen de sentido, las relaciones con otras personas, a veces incluso el amor, resultan vacíos:

"Me desprendo sin pena del artificio del cuerpo,
recorriendo las noches atroces del no-humano:
vibraciones surgidas del trasfondo de la conciencia.

Y busco en vano el borde de un sueño visionario
para relajarme del incierto y arrasante viaje
que el odio y el temor de lo cotidiano me han hecho emprender."

El poeta se promete "resistir la felicidad hasta el fin" ya que, "si tuviera tu amor a mi alcance / ya no tendría la fuerza para escribir". Pues, aunque los Poemas del Otro cuestionan la autoría personal en más de un respecto, también establecen el conflicto entre los contenidos de la existencia humana natural y el encargo de la escritura, que, en cuanto misión asumida, se le ha clavado al poeta como "un arpón en la espalda".

"¡Escritura! Ni remedio ni verdad
aún, ni belleza o desgarramiento.

En el exilio de nuestro cuerpo
justa prisión de la aue nadie se evade."

La vida en familia, en sociedad es existencia compartida, corporal, sexual; es rutina, repetición mecánica. Lo más natural, el ser encarnado, el amor, el odio, "el temor de lo cotidiano", son, en contraste con la escritura, alienaciones. "Encerrarnos en la carne / es adelantar la muerte / y relegarla en compañía / de nuestros movimientos rutinarios".

"Esos instantes de escritura en que nadie me reconoce
en que llego a ser yo mismo
mi propio encuentro en la encrucijada de la carne y el espíritu
cuando el agua pura del devenir se escurre en mi ser
en un sentimiento profundo de intensa luz
con la certeza de una esencia vital quemando los ritmos
los estremecimientos esenciales de un corazón renaciente."

¿Refugiarse, entonces, en la poesía? Martínez es todo menos ingenuo: la escritura no es tan independiente de la vida con la que, sin embargo, puede contrastar parcial, ocasionalmente. La escritura no es una alternativa capaz de mantenerse en pie por sí sola, de bastarse y bastar. A medida que la experiencia del sin sentido de las cosas se acentúa para el poeta, la poesía irá menguando, y se quedará, al fin, también ella, sin contenido.

El canto se refiere a algo, tiene que ser para alguien, necesita llorar o celebrar, según la ocasión, precisa de un contenido y una justificación. "Esos instantes de miseria lúcida" dedicados a la escritura, dice, "cuyo perdón me parece imposible".

"La escritura como un arpón en la espalda

Sí

pero no basta

nunca bastó."

Sin embargo, una y otra vez, dice "Una revelación me ha sido hecha / el anzuelo se ha enganchado en lo más profundo de mí. / Desventura, he ahí mi vida". Al fin, tampoco la escritura limpia del sin sentido. Por este lado, Poemas del Otro continúa a las dos obras anteriores publicadas en vida por el mismo poeta. Pero ya no hay juegos con el absurdo ni ingeniosidades y, por encima de todo, ya no se completan los planes, no se lleva a cabo lo proyectado. El punto final ya no será parte de ningún poema.

"Qué saben ellos de la vida sin esperanza"

.....

"Qué saben de esta atroz alienación"

.....

"Y tan fútil esta existencia bajo las caparazones fangosas."

"Y estoy para siempre aniquilado
y podrido de confusión
y ya no quiero ser aliviado
y no cambiaré nunca."

La Nueva Novela o la lógica de la ilusión:

..... una estética de los nuevos tiempos.

Por Jorge Rosas Godoy.

Doctor © en Literatura Chilena e Hispanoamericana.

Universidad de Chile.



La Nueva Novela, es una obra poética editada en 1977 y reeditada en 1985 por editorial Archivo, Santiago de Chile. Fue escrita por Juan Luis Martínez (1942- 1993), perteneciente a la generación del '72 que, según Goic, dicha generación "suspenderá los residuos del canon clásico revistiendo a toda realidad del mismo grado serio de representación o del mismo humor lúdico o poético. (...) Y luego el lenguaje dará lugar, en generaciones sucesivas, a la incertidumbre en la postulación de la realidad: ¿dónde está la realidad? parece ser la pregunta involucrada en toda representación, en lo que la recepción de lo narrado o su metaforismo repetido y contradictorio".

He aquí entonces que la realidad no trasciende si no es por la interpretación que le de el hombre o el artista. Vale decir, "el hombre se ha vuelto sujeto y el mundo ha devenido en imagen", según Heidegger, entonces toma conciencia de un presente, no ya de un pasado y/o un futuro, sino de un presente, de un estar en el mundo, previa consumación de su historia; la que ha sido en realidad una "presentación", como diría Derrida, una producción, recogimiento, unificación del ente en el presente como una presencia del saber y la dominación, pero que hoy ya no es tal como único centro sino que además puede llegar a la destrucción del ente (Heidegger) y a través de ésta a la deconstrucción derridiana, es decir, admite "la posibilidad de una entrada en intervenciones concretas, un recorrido por trayectos donde siempre las intuiciones más firmes, los conceptos canónicos y los modelos retóricos dicen, alegóricamente, otra cosa de lo que dicen. Hablando de sí mismos remiten a otra cosa y hablando de lo otro se refieren así mismos" (Fragasso; 1996.)

De tal manera que Martínez, prepara su obra, inconsciente y conscientemente para (de)mostrar aquello que, "hablando de sí mismo remite a otra cosa y hablando de lo otro se refiere a sí mismo". Y este sería, entonces, el camino a seguir entre REALIDAD I (primer poema) y REALIDAD II (último poema). Vale decir, desde una lógica cultural y de la razón hacia una de la ilusión o viceversa.

En todo caso, en primer término, deberíamos abordar dos realidades mayores: una lógica macrocultural y racional, de la cual se ha hablado mucho: la discusión o controversia que existe entre Modernidad, Modernidad Tardía, Tardomodernidad y/o Posmodernidad, e incluso Neomodernidad e Hipermodernidad.

No obstante, siguiendo a J. Habermas; diremos que "el proyecto moderno no se ha cumplido y por tanto puede ser reconstruido para que, dentro de las limitaciones correspondientes y sin soberbia, se puedan mantener parte de sus postulados los que permitirán, si se desarrollan, mejorar las condiciones de existencia del hombre en el mundo. Así, el proyecto moderno no estaría caduco, sino que tendría que ser repensado y limitado, omitiendo excesos". Por cierto, que se ha desarrollado con mayor fuerza y, coincidentemente, también, después que se ha creído agotado el tema y especialmente en América Latina y en Chile.

Contradictoriamente es pues, a partir de los mismos modernistas que hoy podemos excavar la modernidad en Nuestra América. Por lo tanto este proyecto crítico ha desarrollado una tradición y evolución progresiva, a pesar de sus limitaciones, tales como la diferenciación que se hace entre modernidad y modernización, por ejemplo, o sea, histórica que tiene que ver con el avance socioeconómico más que todo, y que subyace en el concepto o ideología de la postmodernidad y/o globalización.

Y la segunda realidad es la tradición literaria que se sintetiza en una mixtura genial del gusto exquisito de Martínez, que va desde la vanguardia plástica hasta la literaria y luego desde la literaria hacia la plástica, constituyéndose casi en una estética o poesía visual. Y decimos casi, ya que la intención no es 'poesía visual', sino asimilarla para proyectarla como un todo, un libro abierto que resume toda la tradición y, particularmente la chilena: Huidobro, Neruda, Parra, entre otros; pero los supera, ya que les utiliza, también como recurso poético y no como mera referencia, sino más bien desde una condición a-poética.

La poesía en cuestión está presente en la nueva forma de articular los significantes, o sea, no sólo usa la escritura en una hoja, sino que utiliza la hoja para significar un sentimiento, una emoción o un pensamiento. En definitiva, Martínez, muestra visualmente las palabras, el espacio y el tiempo de su época con elementos concretos cuando es necesario, pero no se queda ahí, sino que trasciende a través de la percepción de esta singular unión o re-uniión de significantes, produciendo un nuevo signo, que puede materializarse o no con palabras, ya que "la separación de significado y significante ha afectado a la sociedad moderna a través del arte".

La poesía visual entonces es la entrada, ya que como decíamos con Heidegger: "el mundo ha devenido en imagen".

En fin, en estos ámbitos se ha de mover quien quiera entrar en la lectura de La Nueva Novela de Juan Luis Martínez, además, claro, de la trasgresión de los géneros, especialmente el lírico, ya que aquí se desarrolla la idea de que la poesía escribe con todo y por todos, incluyendo las tachaduras; que corresponderían a una preescritura, al decir de Derrida, y antes, Adorno; por lo tanto desarrolla aquí una escritura autodestructiva, tanto del género como del poema tradicionales.

Apréciase entonces que esta es una obra muy diversa, ya que no sólo consta de versos, sino que hace uso de recursos tales como: expansión del significante, por una parte, o sea, las formas canónicas de decir de la poesía aquí se amplían a otras, Vgr.: anzuelo, recortes, fotografías, comic, collage, epígrafes, discurso lógico y científico, extra, inter e intratextual, etc.; que apoyan el hecho estético o apropiación de aquello de lo que se habla o escribe. Por lo tanto aquí, el acto de hablar o escribir se transforma en una lógica de la ilusión, vale decir, se ordena según las normas lógicas del lenguaje, pero sólo como ilusión de los hechos que se representan. Por lo tanto se ha de

establecer en función de aludir a un referente: hecho, realidad u objeto que se quiera poetizar, pintar o musicalizar, etc.. Y por otro, del significado, pro-creando una nueva vertiente para la poesía chilena e hispanoamericana: haciendo notar con los signos de su época la barbarie de la razón. No obstante esta percepción, la usa para motivar al mundo, a pesar de que, como el mismo autor dice: "se ha perdido la imagen sólida del mundo".

Ahora bien, esta realidad atraviesa toda la obra, de tal modo que, la lógica sintáctica no revela otra cosa que no sea la naturaleza del significado en una lógica de la ilusión, pues, al decir de Wittgenstein, "el lenguaje no es más que una ilusión de la realidad" y por lo tanto, la sintaxis u ordenación textual funciona como referente imaginario de aquello que se quiere nombrar. Con otras palabras, esto es la percepción a través de los sentidos: la Estética.

En consecuencia, leer a Juan Luis Martínez no es una actividad cualquiera, sino una muy gozosa y desafiante, en todos los sentidos, renovando el deseo de participación del sujeto moderno, cuya base "sólo es la base de la re- de la re- de la realidad".

La acción innovadora de Juan Luis Martínez

Manuel Espinoza Orellana

En "El Espíritu del Valle" (Santiago) N°. 4-5 (1998)

A la aparición y reaparición de "LA NUEVA NOVELA" no correspondió en Chile una agitación crítica adecuada al nivel e interés que la obra debía provocar. La esencia ruptural de su textualidad constituía un reto de muy difícil asimilación para el comentario periodístico y aún para la crítica humanista más conservadora. De tal modo que un trabajo analítico como "Señales de ruta" de los poetas Enrique Lihn y Pedro Lastra es lo mejor que se ha escrito en el país sobre el libro de Martínez, y es, quizá, un suelo pavimentario que debiera servir de base y estímulo para continuar enfocando esta obra inagotable. Si fue un poeta de la provincia de Valparaíso o de la quinta región como puede decirse hoy, su trabajo rompe todas las fronteras y adquiere la condición de situarse en el nivel genérico de la poesía, en tanto ella es definible como un proceso de lenguaje que entraña la búsqueda permanente de las posibilidades del signo.

Es verdad que nos hemos acostumbrado a ver en la poesía la expresión lúdica más que del signo del significado, relacionado con cierto trascendentalismo que obliga a sentir un ambiguo mensaje secreto que corre asociado a la sintaxis del discurso. Y no es un reproche, solo el reconocimiento de una tendencia cultivada al abrigo de ciertas influencias que se derivan de la cultura recibida. Y es por lo mismo que la vanguardia, a principios de siglo, demostró que a todo avance en el conocimiento correspondía una revisión de las creencias e ideas estéticas, haciendo de las tradiciones, no una regla limitante, sino una huella flexible de adaptaciones en el tiempo.

Lo que Martínez hace a través de su obra es corresponder al impulso renovador que la vanguardia había propuesto, llevando el sentido de la apertura a un punto de realizaciones fundamentadas en los avances de la lingüística que fundaba una duda vertical sobre el valor del signo como portador excluyente de significados absolutos. Hay un sentido de la obra, cuyo significado es relacionable con la organización de su textualidad, y ésta queda al arbitrio de una variedad de lecturas. Bien, en este predicamento la obra de Martínez está constituida por un conjunto de elementos cuya fragmentidad no encarna una alusividad trascendente, sino que concreta en su dispersión la posibilidad de un sistema de relaciones que el lenguaje dibuja transgrediendo los límites considerados naturales de la comunicación. Así hay un englobamiento temático cuya apariencia no es denotable, los signos se corresponden en la negación, conforman la duda, señalan el sentido arbitrario del silogismo, manifiestan el aporte lúdico de la lógica que, organizándose en sí misma, lleva a diversas respuestas, todas posibles y por lo mismo relativas. Es el despliegue de una cierta erudición que más que erudición es el juego del sofisma en todo lo que tiene de recurso retórico de acercamiento a la verdad, si bien ésta escapa siempre en tanto su esencia consiste en no ser más que un sueño que lleva a la utopía, y es como una liebre errando por distintos laberintos que lo humano difícilmente puede alcanzar. Estamos frente a un trabajo organizado para desorganizar el significado, para exponer la levedad de todo juicio, aun 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 la resistencia del libro a una penetración racionalizada desde el punto de vista de las significaciones integrales, lo que hace de él un haz de proyecciones de atractiva luminosidad inacabable. Es el reto a la curiosidad poético - intelectual del lector cómplice, entre cortaziano que desdice de la pasividad de quien sólo quiere entretención sin esfuerzo, cultivo del ocio en la inanidad de su frontera.

Henos aquí con una textualidad destextualizada, presencia inmediata de un tiempo que se sustrae a su contemporaneidad, inscrito en un momento que podríamos traducir como espacio fechado de la cultura literaria, y que escapa, sin embargo, a la determinación de lo inmediato para trascender y hacerse perspectiva atemporal en su incitación a diversos lectores que no son el lector en general, dado el carácter de su universo referencial que en modo alguno significa constituir una monada utópica, pues no hay en él un segundo lenguaje a descubrir en el centro de su laberinto, como es el caso de algunas prestigiadas novelas actuales, como "El nombre de la rosa" o "El péndulo de Foucault" o como cientos de lecturas muy cifradas de Borges. El libro de Martínez reclama la lectura de ciertos lectores debido al fasto erudito de su corpus, a la conjunción de elementos contradictorios cuya cita copa una gran extensión referencial, y esto señala en el autor la tendencia a mostrar lo imposible de un juego acostumbrado a interpretaciones. Su textualidad es lo escueto en el más difícil nivel de nominaciones, es el ludismo de lo horizontal que ya de sí es una compleja complementación de partes que se atraen y se repelen en un constante devenir. Es un trabajo de la mente, de la memoria en acto poniendo en juego el residual de una historia humana de objetos culturales llevados a una descontextualización desgajados del tiempo y del espacio en tanto nociones categoriales que ilustran el devenir sin acreditar el sentido de todo acto. No hay aquí una ideología implícita, pero hay 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. Hay un cúmulo de influencias, de formas cuyos fragmentos recurrentes activan la memoria, están, han sido proyectados, elaborados, y reelaborados desde distintos ángulos, han pasado por las épocas de lo humano y han conformado las imágenes del universo y del mundo vitalizando paradigmas que la historia no ha podido mantener en su integridad, poniendo en evidencia las mitologías de lo eterno.

La fábula de lo humano es muy reducida para el milenarismo lenguaje que la ha venido reiterando, entonces, de qué verdad es posible hablar, qué término es la palabra realidad, qué camino es el camino si la huella es borrada históricamente por miles y miles de explicaciones y todas parecen llevar al abismo. Hay lo que es y no es, lo que aparece y desaparece, lo que se pierde en una calle, en una casa, lo que siendo objetivo se borra en su universalidad. He allí la fragmentación en el drama de sus posibles ludismos, componentes analógicos, complementos contradictorios de una imagen despedazada, abierta, sin un norte preciso, y una autoría borrada conscientemente, no hay un sí mismo de la poesía porque no hay un sí mismo individual, sólo el lenguaje autoconvocándose, proyectando una ficción de lo humano, condensación energética que fluye automaterializando una ilusión.

Pero esto es un juego, la exposición del recurso ilimitado del lenguaje para volverse contra sí mismo y eliminarse como instrumento para florecer como intención lúdica, reconociendo en esta tendencia la confirmación de toda arbitrariedad, incluso la de no ser, es decir, que el signo es una lámina de dos caras inseparables, y el significado es o no es lo que lo humano se atribuye a sí mismo, lo que otorga al nominar, asumiendo la calidad de creador a la vez que recreador de todo lo que existe. Si el sí mismo no es más que la invención del querer ser, si todo es devenir, si el tiempo es aquello que se va llevándonos consigo, si Nietzsche tenía razón al expresar que el ser no existe, sino el siendo, sería justo pensar que toda escritura es también forma de la mudez y que la poesía es una quimera, visibilidad que no hiere la piel de lo existente, pues su intencionalidad no es tendencia de tocar las cosas, sino mostrar la fragmentación de su apariencia.

He aquí una textualidad dividida, forma de una recomplementación de los contrarios y formulación de la variedad de sus posibles. El signo abierto, separado del significado, de lo que podría ser una carga semántica conjurada por el lector e impuesta arbitrariamente por cierta necesidad de trascendencia social o metafísica. Los signos son astros apagados que se complacen en conformar un firmamento librado al arbitrio de un espectador ciego. He allí una reiteración ilimitada de posibles enfoques en la niebla de una mirada que se alimenta de cierta memoria sutil, algo hay para poner y algo que se niega y es el vacío del lenguaje que, en sí mismo, es decir, en el detenimiento de su pura nomenclatura sintáctica y gramatical ha develado la in-significancia del mundo ante lo humano. Lo humano es el lenguaje que impone una taxonomía, clasificación de lo disperso en su variedad, en lo exterior de su apariencia, y el poema juega a tocar en su nominación el espacio de nada entre la negación y la afirmación, aquella que al pretender definir la diferencia realiza una suposición meramente subjetiva.

Martínez propone un juego, pero no es el juego de una búsqueda de significado, sino de los términos analógicos que hacen virtuales las comparaciones sin establecer la verdad de lo real ni su irrealidad, sólo pretende que hay un ludismo de las apariencias proyectándose en la horizontalidad de las imágenes, fulgor de luces en la máscara. Si hay un pensar científico que pueda avalar el conocimiento de las cosas del mundo y del universo, ¿en qué momento se detiene para constituirse en absoluto? La ciencia misma con su acción establece que no hay absoluto, sólo acción del conocimiento ratificándose, rectificándose, descomponiéndose y rehaciéndose a sí mismo constantemente, avanza a través de lo desechado y se reformula manifestando así que toda certeza es precaria y toda verdad una ilusión momentánea.

He aquí un libro de Martínez, exposición del drama de lo real-irreal, libro que es muchos libros, continuidad de un lenguaje universal que se hace deshaciéndose, nominando el vacío en que la objetividad se fragmenta y reunifica, es el esfuerzo mallarmeano por mostrar el signo desenzimado de su poder atributivo, desnudo, delgada lámina transparente a cuyo través se trasluce la nada, el silencio. Es una propuesta, un juego, modo de "torcer el cuello al cisne" de una ciega creencia en el significado y de paso hacer de la utopía un proyecto anacrónico. Puede ser, pero también es la aventura renovada de la poesía proyectándose en los sueños de una voluntad de recreación. Todo sueño es añoranza y, por lo mismo, reflejo de una carencia que el lenguaje formula y cubre con el humo de sus proposiciones. "La nueva novela" es la proyección de una mirada que no desea traspasar las superficies, porque no hay una interioridad secreta vedada al espectador, éste tiene ante sí un circuito de relaciones en permanente desplazamiento, y es la complejidad de lo exterior lo que hiere el interés del arte y da posibilidad a su eficacia estética. Así surge el juego de las analogías, el acercamiento - alejamiento de las sustentaciones, la luminosidad de las correspondencias baudelerianas, en fin, la aventura de construir - desconstruir realidades cuyas multiplicidad se proporciona con las inagotables variaciones del lenguaje.

Tenemos una retórica actualizada por Martínez, abierta a una infinidad de recursos poetizables más allá de toda inclinación referencial. Si la poesía puede ser concebida de muchas maneras, la de Martínez se deposita en el centro de una duda inevitable acerca de la función estética de la significación. Entre el lenguaje de la comunicación cotidiana y el lenguaje del arte hay un matiz esencial que reclama para la poesía la necesidad de una constante transmutación, y ésta no es una búsqueda de certezas interiores, sino de reconstrucción de sentidos, de jugar con una semántica de lo concreto, artificio de una objetividad que, en tanto producción subjetiva, otorga la posibilidad de una constante reformulación. Jugamos con los sentidos y con los significados, desracionalizamos la lógica formal por inconsecuente con un mundo en permanente movimiento y descubrimos el signo en su levedad sustancial. Con las palabras podemos hacer muchas cosas, intronizar la injusticia, describir un mundo feliz, hacer de los sueños posibles realidades por las que luchar, creer en universos distintos, paradisiacos, en formas de existencia edénicas, pero al fin nos damos cuenta de que esas burbujas de aire contaminado se deshacen en un espacio plagado de contradicciones, y los seres humanos se pierden en la humareda de sus propios signos. 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 irrealidad. Las sombras de su trabajo hacen más nítidas las transparencias y por ellas el signo revela la incoherencia constante de sus designaciones.

Buena Poesía a secas

Juan Luis Martínez contra el olvido

Por Ignacio Valente

Revista de Libros de El Mercurio, sábado 29 de marzo 2003.

En este país de mala memoria cívica, y de memoria literaria todavía peor, sorprende el recuerdo perdurable que ha dejado el poeta Juan Luis Martínez a diez años de su muerte, y más si consideramos que es autor de un solo libro (de extraño nombre: *La nueva novela*, 1977). Ese recuerdo —tanto el de su persona como el de su obra— no carece de cierto tinte mitológico, tal vez por su carácter solitario y ajeno a toda publicidad, tal vez por la naturaleza única y excéntrica de su experimentación formal: ¡un émulo de Lewis Carroll, de sus juegos lógico-matemáticos y de su sentido del nonsense, casi un surrealista de la razón pura, en el Chile de los años setenta!

"Cuando usted habla del infinito, ¿hasta cuántos kilómetros puede recorrer sin cansarse?"

—Se puede hacer cualquier cantidad de kilómetros siempre que se tenga el cuidado de descansar a razón de n palabras hablando del infinito por cada n cantidad de kilómetros de recorrido".

O bien: "4 tigres de Bengala x 8 serpientes de cascabel = los 32 dientes del Homo Sapiens".

Martínez recogió con singular agudeza el hastío y la saturación que por entonces provocaba el Yo lírico con sus excesos verbales y existenciales. Ya Parra, muchos años antes, había sentido el mismo rechazo, y su propuesta había consistido en entronizar al hombre de la calle como sujeto del poema, y multiplicarlo en diferentes hablantes dramáticos. El camino de *La nueva novela* hacia la impersonalidad de la poesía y la virtual eliminación del autor fue otro: disolver el Ego poético —poeticoide— en favor del lenguaje radicalmente objetivo de los axiomas físico-matemáticos, las hipótesis de ciencia-ficción o de metafísica-ficción, el juego del bricolage, la red de intertextualidades y de citas a mansalva, el uso de recortes de prensa o de material gráfico, los ideogramas chinos, el poema-problema o adivinanza o enigma...

Por cierto que el éxito literario de semejantes innovaciones no estaba ni está nunca asegurado; podría no pasar de un juego verbal o de una extravagancia amena. Lo notable de nuestro autor es ese sentido profundo suyo de la poesía, con que logra convertir en verdadero poema aun el más abstracto o fantástico de sus pasatiempos lógicos (o ilógicos). Así, por ejemplo, cuando llega a adherir con scotch en la página del libro pequeños anzuelos metálicos, recurso extraliterario que va acompañado de estos memorables versos: "El sublime pescador es el Cristo de la mano rota / a cuyo anzuelo aún nos resistimos". O así cuando plantea el siguiente problema verbal:

"Un hombre visita el cementerio de su aldea, a orillas del Mediterráneo. Ve unas velas en el mar y las toma por palomas que picotean sobre un techo. Desarrolle esta alucinación. El visitante es usted. Dígalo en la primera persona del singular". El lector familiarizado con la poesía moderna sabe en el acto que la solución al acertijo-tarea es la célebre primera estrofa de *El cementerio marino* de Paul Valéry; pero el solo planteamiento invertido contiene una feroz sátira de la primera persona singular —del extraordinario ego del poeta lírico— y de las no

menos extraordinarias alucinaciones que lo acosan desde el punto de vista lógico-científico. Ésta no es antipoesía, pero sí cabe llamarla literalmente "poesía al revés".

Extraño habría sido que Martínez no se tentara con el experimento limítrofe de inventar, sobre la base del propio idioma, un léxico nuevo e inexistente, que sólo puede operar sobre el lector por sugerencia fonética: "Tristuraban las agras sus temorios / Los lirosos durfían tiestamente/Y ustiales que utilaban afimorios / A las folces turaban distamente". Es el antiguo juego que ensayaron antes, y con variable fortuna, Cortázar, Vallejo, Huidobro y, antes y mejor, el propio Lewis Carroll. En intentos como éste se manifiesta el inevitable límite de la experimentación de Martínez: la carencia de substancia humana en el interior de sus formalismos lógico-mágicos, por brillantes que éstos sean.

Debe ser por eso que suelo terminar mis comentarios sobre Juan Luis Martínez ensalzando textos suyos de otro tipo: los que exhiben un claro valor poético en el sentido habitual del término, v. gr.: "Érase una vez la realidad / con sus ovejas de lana real / la hija del rey pasaba por allá / y las ovejas balan Dios qué bella está / la re la re la realidad". O bien el contrapunto de esta fábula llena de encanto poético y metafísico: "En el trono había una vez, / y se aburría, un viejo rey / que por la noche perdía su manto / y por reina le pusieron al lado / a la re a la re a la realidad". Aun para quienes discutan la ironía y el sentido lúdico del autor, o sus delirios y malabarismos, ésta es buena poesía a secas, digna de ser recordada hoy con nostalgia y agradecimiento.

Inédito, lírico y catastrófico

Juan Luis Martínez, Poemas del otro. Poemas y diálogos dispersos

Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2003, 133 págs.

Por Matías Ayala

Revista Universitaria, N°84, Julio Septiembre 2004

Juan Luis Martínez (1942-1993) es candidato a ser uno de los poetas más excéntricos –literariamente hablando– que han surgido en Chile durante los últimos 30 años. Sus publicaciones fueron escasas, intrigantes, poco distribuidas y fervorosamente admiradas. Ellas se componen del libro *La nueva novela* (1977, reimpresión de 1985) y un ente agenérico titulado *La poesía chilena* (1978). Además, habría que agregar trabajos plásticos como collages, grabados y cajas de inspiración dadaísta y pop. Su labor, en su totalidad, se caracteriza no sólo por combinar artes plásticas y escritura, sino además por su humor y sus referencias abstrusas a artistas europeos, alusiones familiares o nacionales. En las relaciones humanas y la figuración social, Juan Luis Martínez fue un personaje excepcional y entrañable. Como una suerte de performance, cultivó un bajo perfil: apenas dio entrevistas a medios de comunicación, residió en la provincia (aunque no lejos de Santiago), fue reticente a ser fotografiado y a publicar en las revistas nacionales.

Poemas del otro recoge escritos comprendidos entre 1972 y 1990: una sección de textos inéditos («Poemas del otro»), otros repartidos en revistas y periódicos («Poemas dispersos»), además de entrevistas editadas y otras que jamás fueron impresas («Diálogos»). Es difícil resaltar la importancia de esta miscelánea recopilación, ya que, para los que nos contamos entre los lectores de Martínez, este volumen desfigura la imagen del autor y su obra de manera inaudita. Por ejemplo, el estilo de *La nueva novela* es distanciado e impersonal, analítico y axiomático; sus juegos con las citas y las paradojas, la lógica y las imágenes hacen de él un libro inclasificable. Así y todo, su extrañeza sólo es compensada con un espíritu lúdico. Los poemas de la primera sección de *Poemas del otro*, en cambio, se caracterizan por un tono «elevado» y sentencioso. Abundan en exclamaciones, apóstrofes y el uso del «vosotros»; también, los sustantivos de corte existencialista, religioso y espiritual («ser», «existencia», «vacío», «angustia», «desgarro», etc.). Por lo general, los poemas consisten en narraciones espirituales algo exaltadas y reflexiones abstractas con alusiones privadas. A pesar de esto, parecen tener conciencia de su carácter público: muchas veces el discurso es decididamente dramático, lo cual recuerda ciertas efusiones de la poesía romántica del siglo XIX. Otras veces, el registro cambia súbitamente, y se intercalan palabras vulgares, frases agresivas, imágenes inconexas y narraciones surrealistas, hasta lograr una falta de articulación más bien desconcertante.

Los mejores poemas son los que logran compenetrar estos diferentes estilos, como «Quién soy yo», «A causa de ella» y «Un texto de nadie». Este par de estrofas –del primero de los textos– convencerá, imagino, a cualquier incauto lector de poesía:

Mi nombre, mi rostro, todo aquello
que no me pertenece
lo doy como forraje al público
insaciable,
mi verdad la comparto con los míos.

No vivo en la superficie, mi
morada está más profunda
el malentendido no viene de mí:
nada tengo que ocultar
si no sé adonde voy, sé con quién voy.

En el prólogo se nos dice: «Poemas del otro es poesía lírica. Si se compara con los versos de La nueva novela, difícilmente podría inferirse que Juan Luis Martínez es el autor de ambos libros. Ésa era la idea: que hablara un otro, un personaje del todo distinto» (p. 11). Sin duda, estas frases son ciertas. Es paradójico, eso sí, que las entrevistas –llamadas «diálogos»– no calcen con este lirismo de variado temple, sino más bien correspondan a la poética de La nueva novela: en ellas sostiene una concepción «literaria» –valga la redundancia– de la literatura. Martínez hace hincapié en la relación de los textos entre sí, en vez de acentuar la conexión con el autor o su contexto; admira a Borges, Mallarmé y Pessoa, quienes lograron ser más «literarios» que «reales», y, además, se abstiene de interpretar su obra (aunque sus entrevistas nos dan señas de cómo quería que sus libros fueran leídos). Esta concepción tiene tanto de novedad como su contraria (digamos, el realismo y el romanticismo), y sus figuras más publicitadas fueron el mismo Borges y la crítica francesa de los 60.

Un elemento curioso que aparece en las conversaciones es un cierto tono catastrófico, nostálgico y acaso conservador que adopta Martínez: «Soy un poeta apocalíptico. Creo en el fin de una época. Se perdió la imagen sólida del mundo. Los conocimientos acumulados sólo han servido para la confusión. Nuestra confianza en el lenguaje también se ha perdido» (p. 67). Lo particular de esto no es su contenido –que muchos poetas sostienen– sino que sea justamente él, autor de una obra excéntrica, caótica y contradictoria, quien lo afirme. Por una parte, alega contra la sociedad y, por otra, se muestra como un autor derechamente irresponsable: ni La nueva novela, ni La poesía chilena, ni menos aún Poemas del otro, intentan ser un remedio para aclarar las aguas turbulentas del presente.

Desde hace tiempo ya que se conjeturaba sobre el último trabajo de Juan Luis Martínez. Se decía que escribía lenta y pacientemente un libro de poemas que la muerte–inoportuna, como siempre– le impidió terminar. Se decía también que –por una promesa– se iba a destruir esa obra inédita. Poemas del otro nos permite una pequeña ojeada a esos papeles. Y aunque algunos de estos textos no estén a la altura de su mejor trabajo, o las entrevistas sean más atrayentes que los poemas, hay que agradecer de nuevo el que no se destruyeran esas hojas y que fueran a la imprenta.

La tachadura po/ética de JLM

Jorge Polanco Salinas

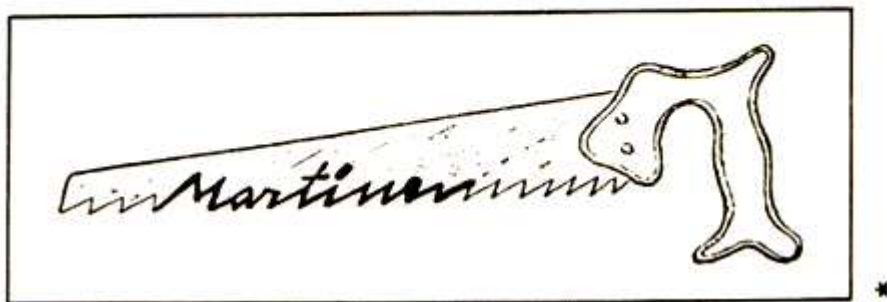
Revista "La piedra de la locura", N°4, Verano 2004.



En el segundo número de la Revista El Espíritu del Valle, se ilustra una fotografía pequeña con la imagen de Juan Luis Martínez tapándose el rostro. Las manos aparecen en primer plano, cubriendo la cara del flash. En una acción refleja, quizás, Martínez desea ocultarse. Gesto diametralmente opuesto a la portada del libro póstumo Poema del otro, publicado por la Editorial Diego Portales, donde la figura de Martínez se muestra completamente, colmando de presencia el ingreso al libro. Gesto reflejo ante el flash, pero que devela algo más: la concordancia que tiene con la tachadura del nombre de autor en La Nueva Novela, su obra más decisiva en la poesía chilena. En aquella fotografía y en la tachadura del nombre, pervive la huella indeleble que ha dejado la po/ética de Martínez. Entiendo por po/ética las implicaciones éticas que trae consigo su modo peculiar de hacer poesía.

Mucho se ha hablado acerca de la muerte del concepto de autor. En los años sesenta, Michel Foucault y Roland Barthes advirtieron sobre su presunta muerte. La lingüística, el estructuralismo y la literatura contemporánea la avalaban, y las Ciencias Humanas se fundamentaban en tal cimiento, llevando a cabo lo que Foucault denominó la muerte del hombre. Desde este crisol, todo puede disolverse en estructuras o en la historia, en las cuales el sujeto no es más que una huella de arena, borrada por el tiempo y la intransitividad de la lengua. De ahí que el gesto de Martínez se haya podido interpretar principalmente bajo aquella propuesta, como una consecuencia más del proceso de desobjetivación. Sin embargo, a menudo esta otra perspectiva complementaria, las ramificaciones po/éticas que se extraen de la concepción del poeta con la tachadura del nombre, se pasa por alto.

En la página 91 de La Nueva Novela, JLM cita: "el nombre que puede nombrarse no es el verdadero nombre", y además señala: "a sílabas entrecortadas quiso repetir un nombre: (Juan de Dios), ¡Ah, ese sí que hubiera sido un verdadero nombre!, mas como un serrucho trabado en el clavo oculto (que maldice el carpintero), sólo pudo pronunciar, a duras penas, tartamudeando -atragantado por el aserrín de sus palabras- las chirriantes sílabas de su apellido: (Mar-mar-tti-nnez)". En estas palabras, hay una dosis de humor sardónico respecto a sí mismo, en cuanto sujeto-autor JLM tartamudeaba (de hecho solo leyó escasas veces en público); pero también existe un aspecto más profundo: el poeta es pensado en claroscuros(1), ocultando la presencia omnimoda del autor, y retirándolo a un sitio suspendido en "el silencio que se produce entre cada canto" (89). Pues "algunos escritores se expresan de la manera más irracional posible, es decir a través del silencio"(126).



A sílabas entrecortadas quiso repetir un nombre: (Juan de Dios), ¡Ah, ese si que hubiera sido un verdadero nombre! , mas como un serrucho trabado en el clavo oculto (que maldice el carpintero), sólo pudo pronunciar, a duras penas, tartamudeando - atragantado por el aserrín de sus palabras - las chirriantes sílabas de su apellido: (Mar - mar - ttí - nnez).

El poeta se asoma conjugando -parafraseo a Martínez- las sílabas anónimas del indecible nombre de sí mismo. El poeta se recoge en el gesto del ocultamiento, porque en el entramado con el silencio, pervive una opción radical: el (des)escribirse ante la hoja constantemente en blanco de la poesía, donde cada palabra cae al abismo de lo impronunciable. Por ello el rol del poeta es un ejemplo po/ético en JLM, puesto que su escritura estuvo circunscrita al silencio más difícil: a la inmersión del yo en la fuente inagotable de la poesía. Aquello lo prueba la actitud reticente de Martínez frente al ámbito público. Y este es justamente su ejemplo po/ético, debido a que su pensar acerca de la escritura es insoslayable de su concepción ética del poeta. Pues cuando la poesía es puesta en primer lugar, ya no es necesario picotear "como último recurso las migajas del nombre del (autor)"; cuando el poeta se disipa en torno a la escritura, su trabajo se acentúa en el espesor de la palabra, en el silencio que abraza el tiempo mayúsculo de la historia de la poesía(2). Y no como acontece habitualmente, donde los espacios de la escritura culminan socavados por la mezquindad de los egos; espacios en los cuales los escritores "se desentienden del silencio y de sí mismos(...) se desescuchan del silencio. Se desescuchan de sí mismos. Quieren escucharse del oído que alguna vez los escuchara: (los pájaros no cantan: los pájaros son cantados por el canto... los pájaros reingresan al silencio...)". Y los poetas reingresan con sus huellas anónimas a la poesía...

La Nueva Novela: reseña sin sentido

La primera edición de La Nueva Novela de JUAN LUIS MARTÍNEZ data de 1977. La aparición de este libro marcó una inflexión en la poesía chilena, debido a múltiples aspectos ligados también a la dificultad de su clasificación. Ya el título y la portada ofrecen la impresión de un texto que pareciera no ser poético, al menos en el modo como se escribía poesía en Chile, puesto que es "un trabajo -sostiene Manuel Espinoza Orellana- organizado para desorganizar al significado, para exponer la levedad de todo juicio" (3). De ahí que sea tan complejo reseñar este libro, porque todo sentido que se le pueda otorgar desaparece a medida que se avanza por sus páginas. Comenzando por las frases de las solapas "Nada es real" y "Todo es real", siguiendo por sus juegos de poesía aritmética y visual, por el resumen paródico de los pensamientos de algunos filósofos y poetas, por el anzuelo pegado en una hoja, por la página en blanco o por la bandera de Chile en su sección "Epígrafe para un libro condenado: (la política)"; el texto se articula como un objeto-libro (incluso de culto por su alto costo monetario y la dificultad de conseguirlo) que puede observarse de distintos ángulos, todos diversos y muchas veces contradictorios.

De hecho, en la portada aparecen dos nombres tachados, gesto que indica la anonimidad que hasta cierto punto está implícita en el libro. Pues con esta imagen gráfica, el tema de la autoría queda puesto en escena. Juan Luis Martínez y Juan de Dios Martínez con tachaduras, asoman como queriendo ocultarse, como dudando de sí mismos. Aspecto reconocido en el misterio que rodeaba al poeta en su ámbito público y también en su poética. De acuerdo al documental "Señales de ruta", Juan Luis Martínez no quería escribir (eso se muestra en su otra obra publicada en vida "La Poesía Chilena", en la cual no hay textos escritos por él). Se ha sostenido que el poeta viñamarino lleva al extremo la muerte del autor y la desaparición del sujeto decimonónico, aún cuando es necesario advertir -a mi juicio- que siguió dejando un rastro de sí asomado detrás de su tachadura. Para Lihn, el gesto de la tachadura de Juan Luis Martínez es "el troquéel anónimo de alguno que es ninguno, es quien lleva más lejos aquí, con mucho de lo que ello implica, la desconstrucción de la personalidad individual(...). El orden de la Nueva Novela, sin la unicidad de un sujeto que lo rige -¿alguien?-, se impone autoritariamente, pero está intrínsecamente desautorizado"(4).

Si no existe un autor que rijan integralmente el libro, no existe por ende un sentido biográfico (exégesis que usualmente se realiza de los textos poéticos) que le done unidad interpretativa a La Nueva Novela. Si el poeta acrisola, como en el caso de Martínez, todo aquello que lo rodea -ya sea a través de la intertextualidad y la poesía visual-, no es tan solo en él donde hay que inquirir el sentido de la obra. El sentido se refracta infinitamente, como un juego de espejos en que el reflejo pasa por un mismo punto (el poeta), pero que siempre se escapa hacia nuevas líneas de fugas. Es en ese punto donde se alberga la tachadura del nombre, puesto que no es posible ubicar a cabalidad su singularidad. Con su tachadura (gesto interpretado de diversas maneras y este es otro modo más de interpretarlo), Juan Luis Martínez abre la discusión en torno al autor y la escritura; abre un registro nuevo sobre los vínculos del poeta y su palabra; abre otro punto de mira acerca de la huella de remisiones infinitas y anónimas de la poesía, que constituye el poeta.

NOTAS

(1) Término que podría ampliarse a toda aquella poética, en que la palabra muestra un concepto de poeta que se asoma borrándose en lo que escribe, considerando también que el sujeto siempre deja una huella -ya sea horadada o no- de sí mismo.

(2) Tal vez esta sea la razón por la cual se dice en el documental "Señales de ruta" que JLM no quería escribir, ya que su escritura siempre está en pugna con el abismo más radical de la poesía: el silencio.

(3) Cfr: M.E.O. "La acción innovadora de Juan Luis Martínez". El Espíritu del Valle, 4/5 1998, pág. 64.

(4) Cfr: Lihn, E. Juan Luis Martínez La Nueva Novela. Recopilado en El Circo en llamas, Lom, Santiago, 1997.

ESTO ES ESTO ES ESTO ES ESTO ES

(consideraciones previas para un acercamiento a la obra de Juan Luis Martínez)*

Cristián Gómez Olivares

I.- Primero

Si la obra de Juan Luis Martínez resulta "particularmente inquietante" (la frase es de Lihn al referirse a *La nueva novela*), lo es no porque se desentienda intencionalmente de la tradición poética chilena. Lo es, en cambio, precisamente porque la operación que hay en esta poesía -llamémosla, por ahora, así- es la de llevar hasta sus extremos más insospechados algunos de los corolarios que ya estaban presentes en la poesía chilena. Aun cuando Martínez declarase alguna vez lo contrario ("nosotros considerábamos que nuestra poesía marcaba un quiebre con las antiguas generaciones de poetas"(1)), creemos que la suya es una poética enmarcada (por oposición y continuidad) dentro de una tendencia de la lírica nacional que hace de la sospecha tanto de sus recursos como de sus resultados, el quid de su escritura. De toda escritura. Cuando en 1983 Waldo Rojas publicara su artículo "Los 'poetas del sesenta'", hablaba allí de cómo en los años sesenta

"la poesía, como forma de una literatura nacional, ha alcanzado el punto aquél que T.S. Eliot llama la "fase consciente"; o sea, la etapa aquélla en que el escritor joven llega a darse cuenta de que le han precedido varias generaciones de escritores en su propio país y en su propio idioma, y que en esas generaciones hay varios escritores reconocidos como grandes"(2)

Lo que para nosotros se instala en Chile con la obra de Martínez es una fase hiper-consciente, donde una redefinición total del concepto de autor, de poesía y de libro comienza a ser imprescindible a la hora de abordar este nuevo tipo de texto. Puesto que si bien Martínez ataca con todo tipo de armamentos la tradición chilena, su ataque (que a la vez es una suerte de peculiar reconocimiento) no sólo le cuesta la vida a tal tradición, sino que también le abre las puertas para refundarse. Tal como lo plantea Eugenia Brito, Martínez es el precedente necesario para todo ese conjunto de nuevas obras que ella reúne bajo el rótulo de "escena de escritura" o "nueva escena literaria" y que en otro lugar Eduardo Llanos llamara Neovanguardia. De acuerdo al argumento de Brito en su *Campos minados*(3), lo que hay después del golpe del '73 no es el surgimiento de un conjunto amorfo de obras sin relación entre sí, sino que -por el contrario- el golpe y sus posteriores y consabidas consecuencias llevaron a que en el campo literario se formara un discurso que se entendía como un programa literario,

"que desde el lenguaje, cifrado y vuelto a cifrar, en su máxima opacidad, desarrolla las claves, tanto literales (formales) como potenciales (metafóricas) para la configuración de un mapa cultural que contiene en su interior un imaginario que emerge en ese período con una fuerza mucho más potente que la de los períodos anteriores"(4).

Si Martínez se definía a sí mismo más como un poeta de significantes que de significados(5), no es de extrañar entonces que los autores pertenecientes a esta "escena de escritura" que mencionábamos anteriormente, concibieran el universo a representar no como algo anterior a la representación, sino que como parte intrínseca de ella, como parte de una estrategia o un intencionado propósito que ellos mismos no dudarían en calificar de resistencia. Para estos autores (a saber: Soledad Fariña, Carla Grandi, Raúl Zurita, Antonio Gil, Diego Maquieira, Gonzalo Muñoz, Carmen Berenguer) resistencia significaría no sólo el contexto coercitivo y asfixiante de la dictadura pinochetista(6), sino también lo que ellos consideraban como el tono homogeneizador y obsoleto de las generaciones anteriores, hechas ciertas salvedades que no está demás traer a colación, como son los nombres de Parra, Lihn, en algunos casos Gonzalo Rojas, en otros De Rokha. Esta escena de escritura, neovanguardia o como sea que quiera llamársele (aun cuando no nos sea indiferente el nombre, pero ya volveremos sobre esto(7)) llevará entonces hasta el extremo la opacidad del lenguaje con tal de dejar bien en claro que el descentramiento del sujeto practicado en sus textos, no es sólo una marca de estilo sino que también pretende ser una interrogación profunda de la historia chilena y, más allá de esta, de todo discurso de carácter dominante. La tendencia periférica de este grupo no es, entonces, gratuita: al posponer la comunicación del sentido - simplificando: de lo que habla o no la obra-, privilegian la exhibición preferente de los modos de producción, en una sucesión (¿infinita?) de significantes que, ante la represión no sólo física sino también discursiva que impusiera el pinochetismo, busca las grietas y resquebrajaduras del sistema para ocupar tales espacios. Ya lo dijo antes Rodrigo Cánovas(8) : la exacerbación de este proceder en el que el circuito comunicativo se ve si no interrumpido, sí alterado, se debe a un contexto que, al intentar quitarle todo espacio a las expresiones artísticas, obliga a éstas a una modificación de sus propias estructuras. Era difícil, si no imposible, que un discurso contestatario pudiera establecerse con propiedad dada la manera en que operaba la censura en Chile.

La opción de una lectura sintomática(9), entonces, ofrece la posibilidad de revisar en ese territorio de los significantes qué es lo que ha pasado con el acto de escribir, a qué operaciones ha debido recurrir y qué es lo que ha dejado de decir (o de qué otro modo ha dicho) en el marco de esa represión generalizada.

II.- Segundo

Las complejidades que puede ofrecer La nueva novela se deben a la presuposición de un hiperlector, modélico y bastante informado, que sea capaz de desentrañar la suma de referencias que están presentes en el entramado de estos poemas.

Y nos referimos a La nueva novela como un primer paso para después abordar lo que ocurre con La poesía chilena y el problemático, en su aparente simpleza, Poemas del otro(10). Para Roberto Merino, La nueva novela opera como una especie de rastro que el autor ha dejado desperdigado sobre el libro, con la idea de que el lector, en una lectura ideal, pudiera recorrer el libro de punta a cabo (suponiéndole a éste unos límites claros y discernibles). Se esperaría entonces un desocupado lector, que tuviera en su mesa de trabajo o en el velador al lado de su cama, una enciclopedia para acrecentar su competencia comunicativa, esto es, lectora. Pero el lector en esta empresa no está tan desamparado. A todo lo largo de su camino, se encontrará con señales de ruta -pareciera de rigor a estas alturas usar esta frase a la hora de hablar de Martínez- que de manera más o menos explícita indican la concurrencia de un tono que cruza a muchos de estos significantes que se ponen en juego: desde esa casa derrumbándose en la portada hasta el fin del entorno de comfort y seguridad de la casa familiar, que se torna en un lugar de extravío y extrañeza, las imágenes de inseguridad, desconfianza en el lenguaje y toda otra forma de comunicación, improbabilidad del sentido o su improbable descifrabilidad, todo ello se repite como una constante que, en lugar de asentar la posibilidad de un significado, o bien lo aplaza o derechamente lo hace estallar y dispersarlo entre un montón de esquirlas que de por sí no significan nada y reunidas tampoco logran mucho más sentido. En ese "sentido", el lector se enfrenta a la frustración permanente de una serie de horizontes de expectativas que son una y otra vez contradichos y/o parodiados: así por ejemplo ocurre con el título mismo del texto, que en una suerte de guiño cómplice con el movimiento francés del nouveau roman abre la posibilidad

de una lectura problemática de un relato sin autor, lo que lleva aparejado el recuerdo del despectivo comentario sartreano: la novela de una novela que no se hace(11). Pero el título además nos mueve a mezclar los estatutos de realidad y ficción como variables equivalentes de una ecuación donde el resultado es, además de incierto, permanentemente inasible. Esto por la ya famosa tarjadura tanto del nombre del autor como de su alter ego-seudónimo, que ilustra la portada y nos pone en la situación de que si algo habitualmente incontestable como el nombre del autor, aparece tarjado, así como también su pseudónimo, aparecen de esta manera puestos en duda, pasan entonces a ser no elementos extra-textuales, sino parte del texto mismo. Pero de inmediato nos damos cuenta que la tarjadura está, a su vez, puesta literalmente entre paréntesis. ¿En qué quedamos, entonces?

III.- Tercero

Quedamos entonces en que la extrema codificación de algunos referentes (la dedicatoria, por ejemplo, del "Epígrafe para un libro condenado: la política", que es para Daniel Theresin, chapa de Jean Tardieu mientras formó parte de la resistencia francesa en los años de la ocupación nazi(12)), se puede leer como esa tendencia, de la que hablan Pedro Lastra y Enrique Lihn, a fragilizar "los criterios de verdad y de realidad, por encima de la presunción de verosimilitud"(13), tendencia que sin embargo debíamos poner en cierta perspectiva.

La idea es la siguiente: tómense, por ejemplo, los casos contradictorios de las dos solapas ("La realidad I", "La realidad II"), que reproducen el juego de ficción y realidad al convertir elementos usualmente extraliterarios o extratextuales en parte del mismo texto. En ellas se nos dice que, por una parte, según Sotoba Komachi(14), "nada es real". Su contraparte en la segunda solapa, André Breton, señala por oposición que "todo es real". Si leyéramos estas dos proposiciones opuestas como sintomáticas, con su mezcla de citas implícitas y explícitas, nos encontraríamos con que el tono paradójico de las preguntas y respuestas que allí se nos plantean se resuelven como se resuelven muchos otros de los callejones supuestamente sin salida que pueblan el texto: como el reemplazo de un antiguo código maestro, caduco e inservible en las condiciones en que el texto fue escrito, para ocupar otro que no obstante queda sin establecerse a cabalidad(15). Aun cuando parte de La nueva novela fue escrita con anterioridad al golpe de estado, nos parece que el proyecto adquiere su forma final en la medida en que la comunidad lectora a la que podían aspirar Martínez y su proyecto, de por sí reducida, se agosta de manera dramática bajo la nueva situación del país. No está demás recordar que este libro fue concluido en 1975 y que, previamente aprobado para ser publicado en la Editorial Universitaria, contando con el apoyo de Martín Cerda, Jorge Barros y Pedro Lastra, terminaría publicándose en una cuidada autoedición del autor en 1977.

La atmósfera de incomunicabilidad e incerteza que puebla al libro se traduce entonces en esta suma de aporías, las que aún en su -reiteramos: aparente-dispersión no dejan de señalar un nuevo mecanismo del decir que pueda sortear, entre otras cosas, la férrea legalidad (que no legitimidad) impuesta por el régimen(16). A esto apunta Armando Uribe A., cuando señala

"El poeta Martínez, en varias partes de su "Nueva Novela" en verso, habla del atroz problema del poder. La última parte de su libro, después de singulares "Notas y Referencias", se titula "Epígrafe para un libro condenado: (La Política)". El epígrafe mismo dice: "El padre y la madre no tienen el derecho de la muerte sobre sus hijos, pero la Patria, nuestra segunda madre, puede inmolarlos para la inmensa gloria de los hombres políticos. F. Picabia". "La desaparición de una familia", aunque el autor no lo haya ideado así, es el más grande poema de desaparecidos de que haya memoria. El poeta siempre habla de lo que ocurre, aunque no lo sepa"(17).

Ante la evidencia del fracaso de los proyectos de la modernidad -cuando se publica La nueva novela, el gobierno de la Unidad Popular ha caído hace sólo cuatro años y sus partidarios están conociendo los rigores de la manu

militari-, se abre la pregunta, que Enrique Lihn la enuncia con meridiana claridad en un artículo de 1985(18), acerca de si La nueva novela es la recuperación nostálgica de esos símbolos de una modernidad derrotada -Marx y la sociedad que sigue dominada por el sistema de clases, Rimbaud y la vida que no ha cambiado ni el yo es ese anhelado otro-, o es la apología de esos proyectos totalizantes que apostaron por una revolución total de las nociones de realidad hasta entonces conocidas. La inclusión en la página 146 de una nota enviada por Ezra Pound al censor del Campo de Detención de Pisa, donde el poeta norteamericano pasaría (en pleno verano) su primer encierro en una jaula diseñada especialmente para él, parece ser una referencia no muy velada -Martínez titula este poema como "El oficio del poeta"- a la situación del mismo Martínez y de cualquier otro escritor en el contexto de la dictadura pinochetista y, por extensión, de cualquier otra dictadura.

IV.- Cuarto

Pero la razón de este encriptamiento, creemos, va también por el lado de capear la ola del discurso único y tradicional de la poesía chilena y no sólo el de exclusivamente mantenerse al margen de la acción de la censura. Pero no es la poesía chilena como tal (o no únicamente ella), sino los sistemas simbólicos opresivos, ese logocentrismo que se parodia en el perrito Sogol y su extravío entre las avenidas Gauss y Lobatchewski, que son - dicho sea de paso- los matemáticos que revolucionaron el espacio de la geometría en el siglo XIX, los que están en la mira del proyecto martiniano. A saber: el certificado de defunción que el post-estructuralismo le diera al signo saussuriano y el cruce de la barrera en que se había convertido la barra que separaba el significante del significado, defunción de la que se hace cargo Martínez, las páginas 100 y 101 son lo suficientemente elocuentes al respecto(19), demuestra que es perfectamente plausible considerar un análisis de La nueva novela que ponga en juego no sólo las acrobacias visuales del texto y su constante denegación de las fronteras de lo que es y no es un libro (y, por extensión, de lo que es y no es la literatura)(20) como parte de una empresa que renueva las condiciones de producción del discurso en la medida que éstas se han vuelto infinitamente precarias (censura, disminución de la comunidad lectora, etc.), sino que también lea el permanente juego intertextual de la obra y su referencialidad enrevesada y borgeana y polisémica como una demolición del estatuto de la obra literaria: al convertir las citas de otros textos en meros significantes carentes de significado (o, más bien, apartados de su significado original), lo que hace Martínez o el Martínez inscrito en el texto es poner de relieve la irrelevancia o el carácter secundario del signo (al estar este siempre remitido al reemplazo de la cosa, a la presencia o a la ausencia de ella), aun cuando de aquí se siga el principio fundamental de la semiología, el de la diferencia. Como sabemos, el mismo Saussure señalaría expresamente que

" (...) en la lengua sólo hay diferencias sin términos positivos. Ya se considere el significante, ya el significado, la lengua no comporta ideas ni sonidos preexistentes al sistema lingüístico, sino solamente diferencias conceptuales y diferencias fónicas resultantes de ese sistema. Lo que de idea o de materia fónica hay en un signo importa menos que lo que hay a su alrededor en los otros signos"(21)

Ergo, todo proceso de significación debiéramos considerarlo como uno de diferencias y contrastes, sistemático, de huellas. En cada poema de La nueva novela hay rastros, huellas, de otros anteriores, tal vez de otros posteriores también. El poema no concluye en sí mismo. Derrida argumenta:

"El juego de diferencias supone un efecto de síntesis y de remisiones que impiden que, en cierto momento, en cualquier sentido, algún elemento simple esté presente en él mismo y sólo remita a sí mismo. Ya en el orden del discurso hablado, ya en el del discurso escrito, ningún elemento puede funcionar como signo sin remitir a otro elemento, el cual no está él mismo simplemente presente. Este encadenamiento hace que cada "elemento" - fonema o grafema- se constituya a partir de la huella en él de otros elementos de la cadena o del sistema. Este

encadenamiento, este tejido, es el texto que no se produce más que en la transformación de otro texto. Nada, ni en los elementos ni en el sistema, está en alguna parte o alguna vez simplemente presente o ausente"(22)

La profunda desautorización del esquema tradicional de la literatura, por este en que un sujeto descentrado y varias voces se "reparten" las "sobras" del discurso y en donde no hay fuentes que se citan sino que sólo un constante desplazamiento de la huella, en su paso huidizo a través de distintos textos (como esos lectores de La nueva novela que van de ida y vuelta por la página 61 y la 99 mientras el autor infructuosamente trata de alcanzarlos), redundante en ocasiones en la suposición, apresurada, creemos, de que 1) la obra de Martínez se aparta por completo de los cánones de la poesía chilena y 2) que su escritura sólo pretende minar nuestro concepto de literatura como si esto fuera posible de hacerlo profilácticamente, sin afectar otros ámbitos de la vida.

Ni lo uno ni lo otro nos parece cierto. Aun más: nos parece que hay una intrínseca trabazón entre ambos aspectos. Si la empresa de demolición del nerudismo estatuario y todos sus adláteres comenzó con Parra -tesis que, con matices, podemos considerar cierta- y su continuación natural recayera en manos de poetas como Enrique Lihn y Gonzalo Millán (aunque no fuera, por supuesto, exclusiva de ellos), creemos que el trabajo colectivo en los setenta y los ochenta, tendiente a una permanente deconstrucción de esta atesorada tradición(23), tiene en Martínez a su predecesor privilegiado. En este marco, podríamos afirmar que la obra de Juan Luis Martínez es la conclusión extrema, lúcida y final, el saldo más negativo -y saludable- de tal afán crítico, que se podía ya ver esbozado tan tempranamente como en Huidobro y su anhelo de una poesía crítica de sí misma.

V.- Conclusiones (apresuradas, incompletas, provisorias)

Pero si esto es verdad, no lo es independientemente de que también en los libros de Martínez se vehiculen tensiones irresolutas de la sociedad chilena, dilemas sin resolver (aún, lamentablemente) que encuentran su expresión estética y simbólica (que es algo muy distinto que su reflejo) en la obra de este autor. La revolución poética de Martínez se explica por (y explica la) revolución neoliberal implantada en Chile a partir del rumbo de ese mismo tono que tomara la dictadura pinochetista. Carlos Cociña ha señalado que la poesía que articula su práctica como "una reflexión sobre el propio quehacer y, por ende del lenguaje y todas las instancias comunicativas", esto es, la poesía neovanguardista, se encuentra "marcada ideológicamente por una oposición al autoritarismo" instancia que se encontraría presente en dichas obras, más allá de una "emisión directa o analógica de juicios sobre la realidad" por una "relación obra-realidad histórica vista desde una perspectiva homológica"(24).

Que La nueva novela siga hoy llamándonos poderosamente la atención atestigua que el subtexto ideológico que la nutrió sigue, bajo otros ropajes, vigente. Para David Miralles el profundo quiebre que significan obras como la de Zurita o Martínez respecto de la tradición chilena, se explica fundamentalmente por la interrupción del proceso social y político vivido en 1973 y no por una discontinuidad en el sistema literario producto de esa misma situación. Este cisma y la consiguiente atomización de la vida social habrían producido la necesidad imperiosa de inventarse un lenguaje ad-hoc a las nuevas condiciones. Nuestra única discrepancia con esto es que, por una parte, como ya se dijo más arriba, La nueva novela nos parece parte, aun cuando sea de manera profundamente crítica, de cierta tradición chilena y, en segundo lugar, creemos que la operación ideológica que hay en la obra de Martínez alcanza un horizonte que trasciende -a pesar de que es una de sus pocas referencias directas- el de la dictadura militar chilena.

Las piezas del rompecabezas que el autor nos invita a recomponer (muchas de las cuales aquí no han sido tratadas, entre otras la obra de Jean Tardieu -Un mot pour un autre (Gallimard, 1951, 1978, edición corregida y aumentada por el autor), muy especialmente-, los gatos Musch y Gurba, que no son otra cosa que el título del libro clásico de Ubayd Zakani, la fotografía de Alice Liddle con disfraz de mendiga, tomada por el reverendo Charles Lutwidge Dodgson, a.k.a. Lewis Carroll, cerca de 1859(25) - son una estrategia de contención que a la vez implica y silencia una totalidad(26) a la cual se remite, son los fragmentos de una totalidad a la que soterradamente se aspira pero que no se nombra, que se anhela pero se reprime: el sujeto descentrado se enfrenta a una realidad que se desmorona paulatinamente -la agitación social en los momentos previos a y durante la Unida Popular, por una parte, la represión desatada bajo el gobierno militar, por otra- y de la que sólo se puede dar cuenta, de manera estéticamente productiva, a través de una opción que sea radicalmente nueva. Que marque un principio, pero también un fin. La autoproclamación de Martínez como un poeta apocalíptico(27) cobra, ahora sí, una lógica y un sentido que nos permite entender a La nueva novela no como una especie de proclama avant la lettre postmoderna y post-ideológica, sino que, por el contrario, abre la puerta para entender este tipo de escritura como una poesía plena e ¿inconscientemente? ideológica.

* Este ensayo se publicó originariamente en la revista *Crítica Hispánica*, en su número monográfico "Después del centenario: asedios a Pablo Neruda y la poesía chilena contemporánea", Duquesne University, Vol. XXVIII, n° 1, 2006. Pittsburg, USA

NOTAS

(1) Martínez, Juan Luis. "Ya no tengo miedo a la muerte", entrevista con María Ester Roblero. En Martínez, Juan Luis. *Poemas del Otro*. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago, Chile. 2003.

(2) Rojas, Waldo. Los "poetas del sesenta": aclaraciones en torno a una leyenda en vías de aparición. En *LAR* (Madrid), 2-3 (1983); pp. 46-55.

(3) Brito, Eugenia. *Campos minados. Literatura post-golpe en Chile*. Editorial Cuarto Propio. Stgo., Chile. 1990.

(4) Brito, Eugenia. Op. cit., p. 7. Evidentemente, para nosotros al menos, el (re)corte que hace Brito dista mucho de abarcar toda la producción literaria en Chile posterior al derrocamiento de Allende. En realidad, Eugenia Brito escoge autores que desarrollan un cierto tipo de escritura, entre otras escrituras, que convivieron en aquel período y que aún hoy coexisten y malviven a veces entre ellas. De hecho, incluso desde su propia perspectiva no se explica la no inclusión de, por ejemplo, Elvira Hernández y *La Bandera de Chile*, Marina Arrate y su *Máscara Negra*, para no agregar aquí el nombre de Roberto Merino, que cae de cajón con su primer título, *Transmigración*. Sí es Brito bastante clara al señalar que el deslinde de su trabajo no incluye lo realizado por los autores chilenos que debieron marcharse al exilio, por lo distinto que resultan las dinámicas creativas y de toda índole que ellos sufrieron.

(5) Cfr. Martínez, op. cit. "Me complace irradiar una identidad velada", entrevista con María Inés Roblero. Allí Martínez especifica: "Desgraciadamente, desde cierto punto de vista, soy un poeta manipulador de significantes. Aunque no sé si es peor manipular significados poniéndose al servicio de ideologías". Página 68. En otra entrevista, sostenida esta vez con Erick Polhammer, Martínez señala en el mismo sentido: "A mí en realidad no me importa escribir bien o mal; lo que me importa es dar cuenta de mis intuiciones, pero todo esto siempre y cuando el significante prime sobre el significado". Martínez, ídem, página 106.

(6) Cabe recordar aquí, como es bien sabido, que tanto Zurita como Martínez comenzaron a escribir su obra antes de que se desencadenaran los hechos del 11 de Septiembre de 1973.

(7) Para un concepto funcional a este ensayo del concepto de vanguardia, remitimos al lector al libro de Federico Schopf, *De la vanguardia a la antipoesía*. Lom, col. texto sobre texto. Stgo., Diciembre., 2000.

(8) Cánovas, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Ediciones Ainavillo, Chile. 1986.

(9) Para Cánovas, una lectura sintomal supone que un texto (nuestra vida, nuestro

lenguaje, nuestra cultura) tiene dos registros: uno 'consciente y otro inconsciente, cada uno gobernado por una lógica singular; en términos freudianos, nuestro discurso tiene un registro manifiesto donde yo habla y uno latente, donde otro (el ello) habla por mí. Hay ciertas formas lingüísticas que exhiben ejemplarmente esta articulación doble del discurso; así, por ejemplo, en el lapsus, la continuidad de cierto mensaje x es interrumpida por una palabra o sílaba que viene desde otro lugar. Este pequeño desvarío abre el discurso a otro escenario: el del inconsciente. Este modelo psicoanalítico debe ser entendido en el ámbito de una teoría anti-mimética del conocimiento. La imagen que da Serge Leclair del inconsciente nos permite situar la relación discursiva entre el relato manifiesto (consciente) y el relato latente (inconsciente) del texto cultural en un espacio distinto al del logos: "El inconsciente no es el fondo dispuesto para dar más brillo y profundidad a la composición pintada: sería el antiguo esbozo recubierto antes de volver a utilizar la tela para otro cuadro. Si empleamos una comparación del orden musical, el canto del inconsciente no es el contracanto de una fuga o los armónicos de una línea melódica: es la música de jazz que uno oye a pesar suyo tras el cuarteto de Haydn escuchado en una radio mal ajustada o demasiado poco selectiva. El inconsciente no es el mensaje, aun extraño, aún cifrado, que uno se esfuerza por leer en un viejo pergamino: es otro texto, escrito debajo, que hay que leer por transparencia o con la ayuda de un revelador". En síntesis, la lectura sintomal se interroga por las reglas y prohibiciones que definen una cultura. Es una lectura hecha para lidiar con las censuras impuestas al sujeto, una práctica del pensamiento que permite que lo reprimido retorne a su conciencia.

(10) Para dar una impresión somera de lo que significa este libro, debiéramos primero repasar su (re)constitución. El poeta Cristóbal Joannon, encomendado en la tarea de editor de este conjunto que no es tal, señala que este volumen está compuesto por el texto mismo de "Poemas del otro" (cuyo título alternativo elocuentemente es "El silencio y la trizadura"), más la reunión de algunos poemas publicados en distintos diarios y revistas -Poemas dispersos-, además de los escasos diálogos y entrevistas que el autor ocasionalmente mantuviera con algunos escritores, filósofos y periodistas. De la serie de reseñas aparecidas en torno a la publicación de este libro, dos son las que más me llaman la atención, una de Alejandro Zambra, otra de Bruno Cuneo, en la medida en que son las únicas que se atreven a hacer una apreciación del valor del libro, allende su carácter de novedad editorial. Y de las dos con la que más cercano me siento es con la de Cuneo. En ella su autor pone una nota de duda respecto del logro de estos poemas -"apenas diecisiete poemas, de irregular calidad, aunque hay algunos muy logrados"-, junto con poner de relieve, lo que parece obvio, las diferencias que median entre esta publicación más reciente y las dos publicaciones anteriores de Martínez. El tono eminentemente lírico, como señala Cuneo, no deja de lado sin embargo "un manierismo de la identidad" (sic) que se condice con lo que ya se conocía de Martínez. Id est, la ausencia de un soporte visual y la subjetivización del hablante, los rasgos más peculiares de este libro, no dejan de tener una lógica con el conjunto de la producción martiniana siempre y cuando tengamos en cuenta lo que plantea Joannon en su prólogo a este libro, a saber: la vocación heteronímica de Martínez, no por nada fue lector atento de Pessoa, lo que lo llevará a darle voz, en estos Poemas del otro, a un hablante absolutamente distinto de su producción anterior. Recordemos que este libro es sólo una parte ("Un iceberg impredecible", la expresión feliz y certera que Cuneo toma de Enrique Lihn) de un libro al parecer mucho más amplio -El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)-, que consistiría, seguimos aquí lo dicho por Joannon, en ocho capítulos divididos en tres partes cada uno, correspondientes con los ocho trigramas en que se ordena el I Ching. Esta heteronimia de la que hablara el mismo Martínez ("el caso más fascinante de sujeto descentrado y múltiple, que es el de Fernando Pessoa, donde sus heterónimos forman cuatro sujetos en uno", en Martínez, Juan Luis. Op. cit., página 78), lo lleva a titular emblemáticamente alguno de esos poemas que hasta ahora permanecían inéditos como "No sólo ser otro sino escribir la obra de otro". Así, ante la metida de pata mercurial firmada por Luis Vargas Saavedra, quien supuso que Juan Luis Martínez era una "invención" de Pedro Lastra y Enrique Lihn, Martínez reacciona con inusual satisfacción, señalando la emoción que aquel comentario le produjo, señalando discretamente que le complacía irradiar una identidad velada como poeta (Martínez, Juan Luis. Ídem, página 64).

(11) Citado por Merino en "Las expectativas de recepción en La nueva novela de Juan Luis Martínez", en Yamal, Ricardo. La Poesía Chilena Actual y la crítica (1960-1984). Ediciones Lar, col. Estudios, tesis y monografías. Concepción, Chile. 1988. También en Lihn, Enrique. El circo en llamas, Lom ediciones, col. texto sobre texto. Santiago, Chile. 1997. La nota de Lihn -"Juan Luis Martínez, La nueva novela"- había aparecido originariamente en El espíritu del valle, Stgo., número 1, 1985.

(12) Según Eugenia Brito (cfr. Campos minados, op. cit), este era la chapa de Roger Caillois en la época de la resistencia. Otro error en los datos, este sí imperdonable, que comete Brito, es el de fechar La nueva novela en 1985 (fecha de su segunda edición) y no en 1977, año en que se publicara por primera vez. Errores que, sin embargo, no le restan mérito al interesantísimo ensayo de esta autora sobre Martínez.

(13) Lastra, Pedro y Lihn, Enrique. Señales de ruta de Juan Luis Martínez. Ediciones Archivo. Stgo., Chile. 1987.

(14) No sabemos si Martínez lo hizo deliberadamente, o si se trata derechamente de un error, pero la cita "Nada es real", atribuida a Sotoma Kobachi, podría llevar al lector a pensar (tal vez estemos, efectivamente, ante otro de los despistes intencionales de Martínez) que Sotoma Kobachi es un autor, probablemente asiático, cuando en realidad se trata del título de una obra de teatro Noh, cuyo autor es Kannami (1333-1384), aunque también existen otras versiones de la misma obra, como la más contemporánea de Yukio Mishima. Al revisar, sin embargo, la antología hecha por Martín Micharvegas, Nueva poesía joven en Chile (Noé, Buenos Aires, Argentina. 1972), vemos que el texto conocido ahora como "La realidad I", aparecía en aquella compilación bajo el título de "La realidad (averiguaciones)", que se cerraba con una Nota que reza: ""Nada es real" Sotaba Komachi (Poeta japonesa)". Martínez corrigió el nombre, no la referencia bibliográfica.

(15) Para Eugenia Brito, este decir "otro" -para decirlo en sus propios términos- pasa por entender que La nueva novela "trabaja con el mecanismo de la negación sobre el sistema cultural vigente, oponiendo a la Ley del Padre, una alternativa (el sumario de siete capítulos) que funciona mediante la aparente exposición de este sistema, pero ya con la distancia del archivo: el museo", en Brito, Eugenia. Op. cit., página 61.

(16) Asumido el mando de la nación, la Junta de Gobierno, a través de los bandos n° 12, 15 y 37, el primero de ellos redactado el mismo 11 de Septiembre de 1973, dejó claramente establecido que no habría ningún respeto por la libertad de prensa y que ni siquiera los medios autorizados a circular -primero El Mercurio y La Tercera, luego Las Últimas Noticias, La Segunda, Qué pasa y Ercilla- estaban libres de tener que pasar por controles previos para su normal circulación. Y aun cuando incluso estos diarios y semanarios tuvieron más de algún problema con los censores del mismo régimen que apoyaban, a contar del 8 de Octubre del '73 Las Últimas Noticias fue clausurado por tres días bajo la acusación de un "abuso de falso sensacionalismo", no se puede dejar de lado el hecho de que estas publicaciones actuaron como una caja de resonancia a libre disposición de la dictadura, ya sea desinformando respecto de las violaciones de los derechos humanos o, lisa y llanamente, como ocurrió en Octubre del mismo año con la revista Ercilla, que informaba que los prisioneros en la isla Dawson mostraban "una lozanía que no les era característica en su vida anterior. Sus rostros están tostados producto del sol y el viento magallánico". Véase el Informe sobre la Tortura de la así llamada comisión Valech en www.comisiontortura.cl Tal vez más ignominioso aún resultara, y resulte, el reportaje televisado por Canal 13, con la voz y el rostro del periodista Claudio Sánchez, quien cubriendo el recinto penitenciario en que había sido convertido el Estadio Nacional, mostró distintas imágenes de los presos, gozando del sol en las graderías y algunos incluso cantando canciones de moda de la época. El dictado del Bando N° 107, en marzo de 1977, despejaría cualquier duda respecto a la posición oficial del gobierno. Implacable en sus lineamientos, el Bando en cuestión disponía que la fundación, edición, publicación, circulación, distribución y comercialización de nuevos diarios, revistas, periódicos o impresos deberían contar con la autorización oficial. Esta medida se hacía extensiva a la importación y comercialización de libros, diarios, revistas e impresos. Los libros, por entonces, circulaban con un pequeño rectángulo impreso en las páginas posteriores, con el siguiente texto: "Título", libro de poemas de XXXX (autor), ha sido impreso de acuerdo con las disposiciones del Departamento de Fiscalización de la Dirección Nacional de Comunicación Social". Ni La nueva novela ni La poesía chilena se editaron con tal autorización impresa en sus páginas.

(17) Uribe Arce, Armando. "El Poeta y el Poder", en revista Análisis, 9-15 de Julio, 1990. Santiago, Chile.

(18) Véase la nota n° 8 y 9 para mayores referencias. No podemos dejar de mencionar, sin embargo, que Eugenia Brito llega a conclusiones similares en su ya citado libro Campos minados, páginas 58-59 y ss.

(19) Allí se lee la siguiente cita de Ferdinand de Saussure: "...la lengua...es comparable a una hoja de papel, de manera que el pensamiento es la cara y el sonido el reverso; no se puede rasgar la cara sin rasgar el reverso". Para abundar más en esto bastaría revisar casi cualquier página del libro, aunque más decidora a este respecto nos parece la página 30, que con el título de "El cementerio marino", nos presenta un encabezado donde se "resume" la "anécdota" del conocido poema de Valery, pero que en el cuerpo central de la página se nos muestra el reverso o el negativo de la página anterior, donde se lee el soneto de Gerard de Nerval "El desdichado". Pero lo que nosotros vemos es la versión desnuda de los meros significantes, las letras al descubierto sin el amparo o la protección o el escudo o el disfraz del significado. Vistos así, carentes de la significación que ostentaban en el anverso, no podemos más que citar un fragmento del párrafo con que se cierra la página, dada la contundencia y, además, la claridad del planteamiento allí expuesto: "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 cualquier intento de interpretación respecto a una supuesta: 'Profundidad de la Literatura'".

(20) De acuerdo a Armando Uribe, todos los signos gráficos de La nueva novela conforman un particular sistema de puntuación, donde no sólo los puntos y las comas sino que, además, todo el universo gráfico de este texto conforman su sistema de puntuación. Ahora bien, para Uribe lo importante es que este sistema de puntuación es eminentemente expresivo: las puntuaciones, según él, constituyen lo que no se dice explícitamente, haciendo del tiempo de la lectura otra forma de significar. En Uribe A., Armando. "El misterio de la puntuación", en VV.AA. Martínez: merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez. Edición al cuidado de Soledad Fariña y Elvira Hernández. Intemperie, Stgo., Chile. 2001.

Del mismo se refiere a este tema Roberto Merino: "Ellos mismos son texto, superficie de lectura". En Merino, Roberto. Op. cit., p. 332.

(21) Saussure, Ferdinand de. Curso de lingüística general. Traducción de A. Alonso. Losada. Buenos Aires, Argentina. 1967.

(22) Derrida, Jacques. "Semiología y gramatología" en Posiciones. Pre-Textos. Valencia, España. 1977.

(23) De acuerdo a Brito, uno de los relatos fundantes del discurso en torno a la poesía chilena, es el que gira sobre su tradición. "Porque 'la nueva escena' -nos dice esta autora- no se va a apegar a la tradición chilena, muchas veces objeto de burla y parodia de estos textos, sino que va a transgredirla y en el mejor de los casos, la va a absorber como contexto, pretexto para generar otro discurso, en el que la tradición permanezca enmascarada, como pivote metafórico. La tradición literaria -que en este país es por lo demás una de sus ficciones queridas- es más bien una manera perceptiva codificada ya por la cultura". En Brito, Eugenia. Campos minados, op cit., p. 19.

(24) COCIÑA, Carlos, Tendencias literarias emergentes. CENECA, Documento de Trabajo, Santiago de Chile, p. 33. S/f. Tomo esta nota "prestada" de un trabajo de David Miralles sobre lo meta-poético en La nueva novela, "El cisne y el signo: nota sobre la metapoésia en un texto de Juan Luis Martínez", en www.letras.s5.com/archivomartinez.htm También se puede consultar en www.davidmiralles.com, la tesis doctoral de este poeta, para un interesante análisis de la neovanguardia y su concurso social bajo la dictadura pinochetista.

(25) En las "Respuestas a problemas de Jean Tardieu", así como en los "Cinco problemas para Jean Tardieu", segunda parte de La Nueva Novela, Martínez se vale de su tan comentada estructura silogística para poner los productos de la razón occidental en un zapato chino (la imagen no es, como lo demuestra Marcela Labraña en su ensayo, gratuita). Este tipo de estructura, en la citada primera parte, no es otra cosa que la traducción casi completa de los "Petits problèmes et travaux pratiques" del arriba citado libro de Tardieu.

Martínez introduce sólo algunos cambios en el orden de los poemas y, magistralmente, convierte los textos originariamente de Tardieu en los poemas visuales de J.L. Martínez (aspecto ausente en el poeta francés), los que, en el contexto total de La Nueva Novela, dados estos "préstamos", no hacen más que extremar la erosión de la figura autorial.

En el caso del relato de Ubayd Zakani, Gorby and the Rats. Mùsh-o-gurbeh. (The University of Arkansas Press, Fayetteville-London, 1989, tr. By Omar Pound), se trata de una historia aparentemente para niños, pero que encierra sutiles lecciones acerca del poder y sus alrededores, tema que no le es en absoluto ajeno a La Nueva Novela. Leída en la Persia del siglo XIV, esta historia de gatos que nunca dejan de ser gatos y ratones que desean fervorosamente dejar de ser ratones, es una parábola sobre la posible y la imposible toma del poder y lejano pariente de la interpretación de la política de Maquiavelo. Sátira política inspirada en la invasión mongol del

territorio iraní del cual era originario el autor, este texto cuyo título literalmente quiere decir "Ratas y gatos", aun hoy nos ilumina en nuestro propio contexto.

El matemático y reverendo protestante Charles Dodgson sacaba a pasear a las hijas del decano de su facultad, mr. H.G. Liddell, trajo al ámbito del retrato fotográfico sus obsesiones estéticas que aún no primaban en la fotografía. A pesar de ser a veces comparado con Julia Margaret Cameron, el trabajo de Dodgson-Carroll distaba mucho del impresionismo de la fotógrafa británica, afincado como estaba en su realismo fotográfico. El retrato de Alice Liddell, que aparece en las páginas 86, 105 y 128 del libro de Martínez, juega con las múltiples polisemias en que el autor lo enmarca, al presentarlo bajo el título de "Portrait Study of a Lady", "Portrait of a Lady" y una combinación de los anteriores, en la sección Notas y referencias el último, en La Literatura los dos primeros. "Portrait of a lady", por cierto, refiere a la novela de Henry James, *The portrait of a lady* (1881), pero sus alcances van mucho más allá de la mera cita culterana. De hecho, como queda muy claro para el lector, el intertexto entre la obra de Martínez y Carroll es fértil y continuo.

(26) Para una discusión acuciosa del concepto de totalidad, cfr. Jameson, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Visor, col. Literatura y debate crítico. Madrid. 1989. Allí, se discute cómo la totalidad lukácsiana puede ser releída no sólo como una mera teoría del reflejo sino en coincidencia con la noción althusseriana de la Historia como causa ausente.

(27) Martínez, Juan Luis. *Poemas del otro*. Op. cit., p. 67. Allí se lee: "Soy un poeta apocalíptico. Creo en el fin de una época. Se perdió la imagen sólida del mundo. Los conocimientos acumulados sólo han servido para la confusión. Nuestra confianza en el lenguaje también se ha perdido. ¡Cosa terrible! Ahora tenemos que informarnos para poder hablar".

OBRAS CITADAS

- Martínez, Juan Luis. "Ya no tengo miedo a la muerte", entrevista con María Ester Roblero. En Martínez, Juan Luis. *Poemas del Otro*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.
- Rojas, Waldo. *Los "poetas del sesenta": aclaraciones en torno a una leyenda en vías de aparición*. Madrid: LAR, 1983.
- Brito, Eugenia. *Campos minados. Literatura post-golpe en Chile*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1990.
- Cánovas, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: Ediciones Ainavillo, 1986.

- Yamal, Ricardo. "Las expectativas de recepción en La nueva novela de Juan Luis Martínez" en La Poesía Chilena Actual y la crítica (1960-1984). Concepción: Ediciones Lar, col. Estudios, tesis y monografías, 1988.

- Lastra, Pedro y Lihn, Enrique. Señales de ruta de Juan Luis Martínez. Santiago: Ediciones Archivo, 1987.

- Uribe Arce, Armando. "El Poeta y el Poder". Análisis. Julio (1990): 9-15.

- Saussure, Ferdinand de. Curso de lingüística general. Trad. de A. Alonso Buenos Aires: Losada, 1997.

- Derrida, Jacques. Tiempo y presencia. Santiago: Editorial Universitaria, 1971.

- Cociña, Carlos. Tendencias literarias emergentes. Santiago: CENECA, Documento de Trabajo Chile.

Andrés Morales

Universidad de Chile

Universidad Finis Terrae

Afortunadamente, la obra poética de Juan Luis Martínez comienza a valorarse como una de las propuestas más interesantes en la poesía hispanoamericana del siglo veinte. Tanto en Chile como en diversos puntos del mapa de la lengua castellana, Martínez es reconocido como el poeta y artista postvanguardista más notable del continente. La justicia, a veces, se hace esperar pero, en algunas ocasiones, aparece como algo inevitable.

En la breve, pero intensa obra publicada del autor (que reúne los volúmenes *La nueva novela*, 1977 y *La poesía chilena*, 1978, sin contar su obra inédita que, al parecer, llevaría el título de *La tierra*(2)), destaca un "artefacto"(3) u objeto poético que aún es materia de múltiples especulaciones por parte de sus lectores y que, a mi entender, no ha sido dimensionado en su grandeza y extraordinaria capacidad de conmoción(4). Me refiero a *La poesía chilena*(5), una pequeña caja(6) de colores negro (predominantemente) y blanco que contiene un sobre con "tierra del valle central de Chile", un conjunto de fichas bibliográficas empastadas(7) (autenticadas con un sello de la Biblioteca Nacional de Chile y que reseñan cuatro grandes poemas en torno al tema de la muerte de los poetas Gabriela Mistral, "Los sonetos de la muerte", de *Desolación* de 1922; Pablo Neruda, "Solo la muerte", de *Residencia en la Tierra*, Volumen II, 1935; Pablo De Rokha, "Poesía funeraria", de *Gran Temperatura*, 1937 y Vicente Huidobro, "Coronación de la muerte", de *Últimos Poemas*(8), 1948, póstumo) junto a banderas chilenas y fotocopias de certificados de defunción (de estos cuatro "padres fundadores(9)" de la poesía chilena, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Pablo de Rokha más el del padre biológico de Martínez, Luis Guillermo Martínez Villablanca) y un breve pero emotivo texto poético en latín que abre el conjunto:

"Ab imo pectore" (10)

La reacción más lógica del lector es quedar bastante sorprendido por este compendio de elementos dispares y que, al parecer no poseen una relación o conexión que permitan leerse con fluidez en lo que se intentan develar, transmitir o simple y llanamente, mostrar, pero al realizar una reflexión medianamente profunda y considerando los intertextos(11) que posee el "poema-objeto" (término que lo vincula también con Vicente Huidobro y con la vanguardia histórica) en torno a estos materiales y a lo que van revelando, las incógnitas se despejan y aparece un sentido total que no sólo emociona sino que plantea una lectura tremendamente significativa sobre la tradición literaria chilena(12).

La primera idea que, lógicamente, aparece como clara en esta propuesta poética es la búsqueda por romper los formatos tradicionales del libro y hallar nuevos soportes para la materialización de la poesía, algo muy propio de la postvanguardia y que los antiguos compañeros de tertulia de Martínez -en los años setenta- del ya famoso y mítico "Café Cinema" de Viña del Mar (Raúl Zurita y Juan Cameron, principalmente) tendrán muy presente en sus derroteros personales, fundamentalmente en el caso de Zurita con sus escrituras poéticas en los cielos de la ciudad de Nueva York y en el nortino desierto chileno. Si bien la vanguardia histórica ya lo había intentado en numerosas ocasiones, aquí se trata de una "relectura" que reposiciona uno de los elementos claves del "arte de ruptura". De esta forma, la poesía no es privativa del libro ni sólo puede escribirse en versos. Por el contrario,

debe saltar, debe "salir" desde el libro hacia la gráfica, hacia la plástica (la mayoría de la obra poética de Juan Luis Martínez así lo comprueba) y no debe estar sólo retenida en la "cárcel" de las palabras y del formato impreso(13). A esto debe sumarse la intención por crear una obra que, en una primera lectura, parece "abierta" al lector, es decir, una obra que puede completarse o quizás, "debe" completarse por su lector (fuera de las fichas y certificados ya señalados y junto a cada una de las pequeñas banderitas chilenas contenidas en el empaste, el trabajo se completa -y complementa- con otras fichas bibliográficas en blanco, como si llamasen al receptor a rellenarlas) proponiendo, quizás, una suerte de "juego cómplice". Pero el texto guarda algunas "trampas" -si cabe el término- que deben ser examinadas con tranquilidad, (como la aparente vocación de obra abierta), materia que también debe estudiarse a la luz de los demás componentes del texto.

Un asunto que puede llamar a equívocos es la confesada voluntad del autor por tachar su propio nombre y agregar otro (también tachado) que pareciera ser aquel con el cual el poeta desea ser conocido: "Juan De Dios Martínez"(14). En este gesto, fuera de una suerte de negación de su autoría (un gesto de "apartamiento" -en el sentido de un Fray Luis de León en su "Vida retirada", o de un anacoreta- y de "ocultamiento" que acompañó a Martínez hasta sus últimos días, alejándolo de los corrillos literarios y de la fama y del reconocimiento tan buscados por otros poetas que hoy parecen más preocupados de su imagen que de la imagen, o de su postura más que de su verso), se vislumbra la tan conocida y mentada "desacralización del yo poético" -en respuesta a los egos casi mesiánicos, autorreferentes y telúricos de Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra(15) y, agrego, de muchos otros- que ha perseguido a los cultores de una buena parte de la poesía chilena desde la voz de Enrique Lihn (quien es, quizá, el que más transgredió la norma creando un hablante dislocado y paranoico) y que, con dispares resultados, han entregado una posición renovadora dentro del espectro lírico de esta literatura. No se trata, pues, de un capricho autoral ni de una falsa modestia que deba interpretarse como un guiño fácil hacia el lector.

Pero traspasando las fronteras de las formas y del continente, es menester ir despejando aquellos hitos que dan sentido a la totalidad del texto: a su contenido. Para empezar, el título del mismo, La poesía chilena.

Aunque parece un título de un volumen de ensayos o de una recopilación de artículos críticos (asunto que desvía la atención del lector y se enmarca en una búsqueda posición lúdica del escritor y de toda la obra de Juan Luis Martínez), lo que se postula es una lectura de esa poesía chilena, una lectura que se funda en diversos poemas en torno al tema de la muerte (y que, como se verá después, emparenta a este texto con las extraordinarias y fundamentales Coplas a la muerte de su padre de Jorge Manrique), presentando una visión del poeta Martínez sobre la obra de otros poetas chilenos, pero deslizando una mirada particular que está precedida por las líneas del texto, en letras blancas sombreadas en negro, "Ab imo pectore" que abren las fichas bibliográficas y los certificados de defunción (luego de una fotografía, como portada, de un individuo que posee grabada en su cabeza rapada la estrella solitaria: otra alusión a lo chileno y en particular a la bandera nacional(16)) y que entregan una señal clara de las intenciones del autor:

Existe la prohibición de cruzar una línea que sólo
es imaginaria.

(La última posibilidad de franquear ese límite se
concretaría mediante la violencia):

Ya en ese límite, mi padre muerto me entrega estos

papeles:(17)

Este breve poema entrega las claves fundamentales para adentrarse en el "objeto-texto". La única manera de "franquear ese límite" es mediante la muerte, y ya puestos en esa circunstancia (aquella línea imaginaria que trazamos los hombres) y que sólo se puede cruzar mediante la violencia (perdiendo la vida en esa violencia ejercida contra la existencia) para así posibilitar la lectura de los papeles (las fichas y certificados) que el padre del autor le entrega a éste a través del texto. ¿Pero qué papeles son estos?, ¿qué sentido tienen?, ¿son "papeles" en el sentido estricto de la palabra? Como se ha dicho, éstos son los certificados de defunción de los "cuatro grandes de las letras chilenas"(18) acompañados de sus cuatro grandes poemas(19) sobre la muerte. Es como si el autor delimitara al tema de la muerte a la gran creación poética chilena, pudiendo leerse que esta literatura no sólo se encuentra franqueada e inaugurada por estos grandes nombres de las letras, sino también cerrada por los mismos (en una caja, metáfora de un ataúd(20)). Son aquellas grandes preguntas por el sentido, por la trascendencia y por el más allá que la poesía -con mayor o menor fortuna- ha intentado responder desde su nacimiento. Por otra parte, y en la idea de una obra "por completar", también puede interpretarse que éstos son sólo los cuatro nombres iniciales(21) y que el lector puede o podrá ir configurando su propia antología (de poetas y de poemas sobre el tema de la muerte), arrancando una banderita chilena, si así lo desea, y rellenando la ficha correspondiente (amén de adjuntar el debido certificado de defunción... lo que señala que sólo pueden ser incluidos poetas ya fallecidos). Pero a mi entender, este no es el significado final del libro, si es que puedo aventurar un juicio tan tajante. Todo pareciera que se cierra y se dota definitivamente de sentido cuando se avanza hacia la última ficha (y certificado de defunción) donde aparece el nombre del padre de Juan Luis Martínez y en el lugar del casillero del título de la obra aparece escrito "Tierra del valle central de Chile" (tierra negra contenida en una bolsita plástica transparente, ribeteada de negra, con letras negras, adjunta a la caja). Este homenaje al padre (en este caso no el progenitor poético, sino el biológico) recuerda el homenaje de Jorge Manrique a su padre(22) y esboza al menos dos ideas para su correcta interpretación. Se trata de la tierra que cubre el cuerpo del padre, la tierra de Chile, aquella que ha dado también esos frutos poéticos, pero, también puede entenderse como el espacio de la creación de ese hombre sencillo en su geografía: cada uno habita la tierra, escribe su poema en la tierra, en este mundo, aquí deja "su huella, su cicatriz", en el sentido de Albert Camus, y por lo tanto su gran obra es la misma tierra, ese polvo desde donde se ha erguido como ser humano y ese "polvo enamorado" y de desengaño -en el sentido del gran Francisco de Quevedo- hacia donde irá en su última morada. Por otra parte, el color de la tierra, negra (no cualquier color), el color de la caja y la tipografía, remiten, una vez más a lo fúnebre. Es la tierra que cubre al padre (y a los poetas), pero es también la tierra que está de luto (y no sólo por la muerte del progenitor: recuérdese la fecha de publicación del texto, 1978, uno entre tantos de los años de la dictadura militar y, desde luego, de los más difíciles en la historia de Chile y que, por cierto, en su sentido funerario y proyectando su imagen final y este contexto coyuntural, quizá de manera límite, puede habilitar una lectura política del texto).

De esta manera, Martínez consigue crear un poema sin palabras (sólo están presentes aquellas del poema inicial, las de los nombres de los autores, de los títulos de los poemas, de los certificados de defunción y de la bolsa con tierra) que devela y confirma los versos de "Ab imo pectore": el padre entrega a su hijo, desde la otra orilla (figura clásica en la tradición y, por cierto, en el gran filón elegíaco) la obra de los grandes poetas y su propia obra, la tierra. Tanto los poemas como las partículas de polvo son el testimonio de unas vidas entregadas a la devoción, a la pasión y al trabajo (pero un trabajo de amor, de renuncia y de trascendencia). No importa si el poema esté escrito en un papel o en la superficie de la tierra (otra vez la idea de la vanguardia y, luego de la postvanguardia); no importa si se halle contenido en una caja, un libro, o lleve una etiqueta o título ("La poesía chilena"): lo que va mucho más allá, y en eso es pionera en Chile, es la idea de la sobrevivencia a la muerte como una "botella arrojada al mar" que, tarde o temprano, alguien recogerá y abrirá para desentrañar su misterio y su mensaje (¿Obra abierta, obra cerrada?).

Independientemente del hermetismo aparente con que pareciera dificultarse la interpretación de esta propuesta, La poesía chilena es uno de los libros que debe ser entendido como una de las elegías más extraordinarias y únicas donde la tradición (chilena, española y universal) reafirma la inquietud perturbadora e inquisidora del hombre por la muerte, la trascendencia o el "más allá" y la sobrevivencia e infatigable búsqueda de la poesía contemporánea.

Santiago de Chile, agosto de 2005-agosto de 2006

NOTAS

(1) Ponencia leída en el "Primer Congreso de Poesía Chilena", organizado por el Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile en octubre de 2006. Publicada recientemente como artículo en el N. 69 (diciembre 2006) de la "Revista Chilena de Literatura" de Santiago de Chile.

(2) En el año 2004, en Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad Diego Portales, publicó material inédito del poeta que corresponde a sus primeros años de escritura bajo el título de Poemas del Otro. Es indispensable iniciar el estudio, a la luz del mencionado libro, de esta obra que puede entregar más de alguna pista para la interpretación de La nueva novela y La poesía chilena.

(3) Y utilizo a propósito este término tan asociado a Nicanor Parra, pero que, desde luego, no puede ser "patentado" como de su autoría ni de ningún otro...

(4) Como queda demostrado en la casi nula recepción crítica en la época de su aparición y en los años posteriores. Asunto que involucra vergonzosamente a la crítica periodística y académica. Tal vez, una de las pocas excepciones es el artículo publicado por Jaime Quezada en la revista "Ercilla" del 28 de febrero de 1979, "El libro de las defunciones", nota de lectura descriptiva, clarificadora e inteligente.

(5) Martínez, Juan Luis. La poesía chilena. Ediciones Archivo. Santiago de Chile, 1978.

(6) Sus dimensiones son: 20,2 centímetros por 14 centímetros.

(7) Es importante señalar que la edición, limitada (500 ejemplares) y numerada, fue confeccionada por el propio autor. Debido al alto costo que implicaría una reedición (y ante la incomprensible actitud pasiva e indiferente de los editores), no existe, por el momento, una segunda edición de circulación masiva.

(8) Consignándose que se trata del ejemplar numerado con la cifra número 63 (¿sólo testimonio o clave secreta del autor?).

(9) Si es que así se puede interpretar sin caer en excesivos "paternalismos" o "maternalismos" literarios.

(10) Tal como señala Juan Luis Martínez en nota a pie de página: Loc.Lat., "desde el fondo del pecho".

(11) Asunto que, desde luego debe estudiarse no sólo en esta particular obra de Martínez sino, en general, a lo largo de toda su producción poética.

(12) Es mi intención aclarar que estas páginas sólo intentan una primera aproximación interpretativa al texto. Sin duda alguna, pueden coexistir otras lecturas que ahonden o corrijan lo que aquí se plantea, amén de descubrir otras referencias y proposiciones que esta lectura no alcanza a desentrañar.

(13) Es cierto que por ese entonces aun ni se soñaba con los recursos tecnológicos de la Web o de Internet, por lo que es posible que, de estar vivo Martínez, algo podría haber propuesto en esa dirección.

(14) Asunto que ha trabajado con gran rigor Mateo Goycolea en torno al primer libro de Martínez: La página en blanco y la muerte del autor en La Nueva Novela de Juan Luis Martínez, Tesis para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica. Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. Santiago, 2001 (254 pp.) y que tuve el privilegio de dirigir.

(15) E incluyo a Nicanor Parra a pesar que, si bien, en "Manifiesto" y en otros poemas este autor decide humanizar al poeta ("Los poetas bajaron del Olimpo") a través del coloquialismo y de un léxico y una cercanía que busca la comprensión inmediata del lector, me imagino que, sin quererlo, construye también un "yo omnívoro relativizado" donde todo es objeto de poetización y donde el eje central del discurso está, precisamente, en la autorreferencia.

(16) En clara concordancia con las banderitas "de fonda" que se incluyen al interior del cuaderno con fichas. Por otra parte, en la contraportada, aparece un lavatorio, donde podría interpretarse que, a la salida de la lectura del texto, es menester "lavarse las manos", en un sentido de ablución o, incluso, de aquel que, según la tradición, se desliga de la responsabilidad de sus dichos o hechos.

(17) Martínez, Juan Luis. Op. Cit., p. 3.

(18) Expresión acuñada por el crítico "Alone" en sus memorables e históricos artículos publicados en el periódico "El Mercurio" y donde, también mencionó entre los "grandes" al poeta Pedro Prado.

(19) Estos poemas seleccionados por Martínez ya han sido citados más arriba.

(20) Es muy válida la posibilidad de leer este texto como una obra que delimita muy concretamente la tradición poética chilena y, a la vez, a su tierra, tanto en las voces inaugurales de la lírica del siglo veinte como en el trabajo anónimo de un habitante de la patria, de un prócer común (el padre del autor) como cualquier otro, que escribe su poema en la cotidianidad. Nótese la similitud con algunas declaraciones en entrevistas del poeta Raúl Zurita en torno al tema de la "utopía colectiva" donde ya los autores no debieran escribir poesía sino, al decir de Martin Heidegger, "habitar el mundo poéticamente" viviendo la utopía lírica y enmudeciendo en el sentido de continuar en el oficio de lo propiamente literario. Algo parecido a lo que un día Juan Ramón Jiménez apuntara: "Más que ser poeta, ser poesía...".

(21) El subrayado es mío.

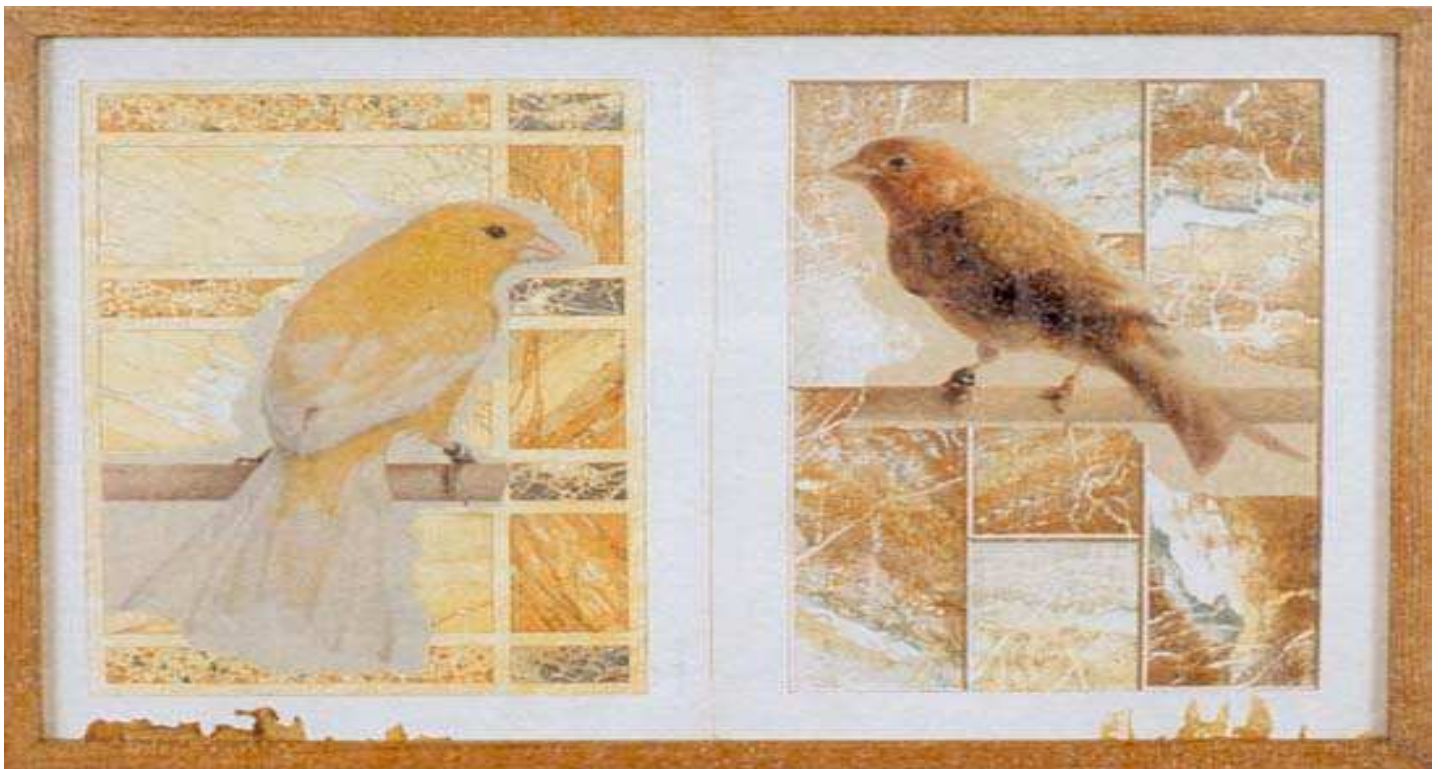
(22) Y, por supuesto a todo el vastísimo corpus de la elegía como forma y motor central de una buena parte de la poesía occidental

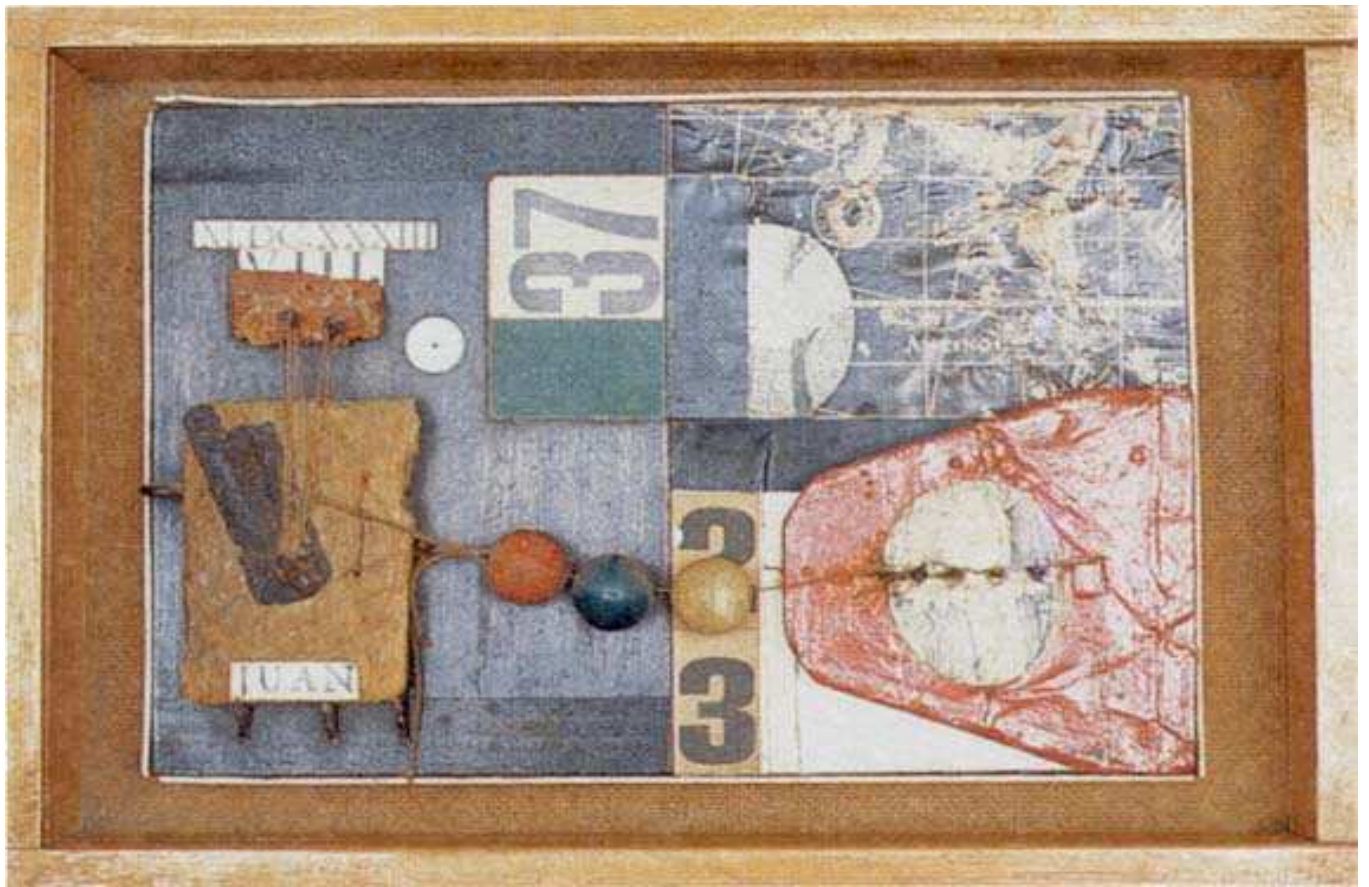


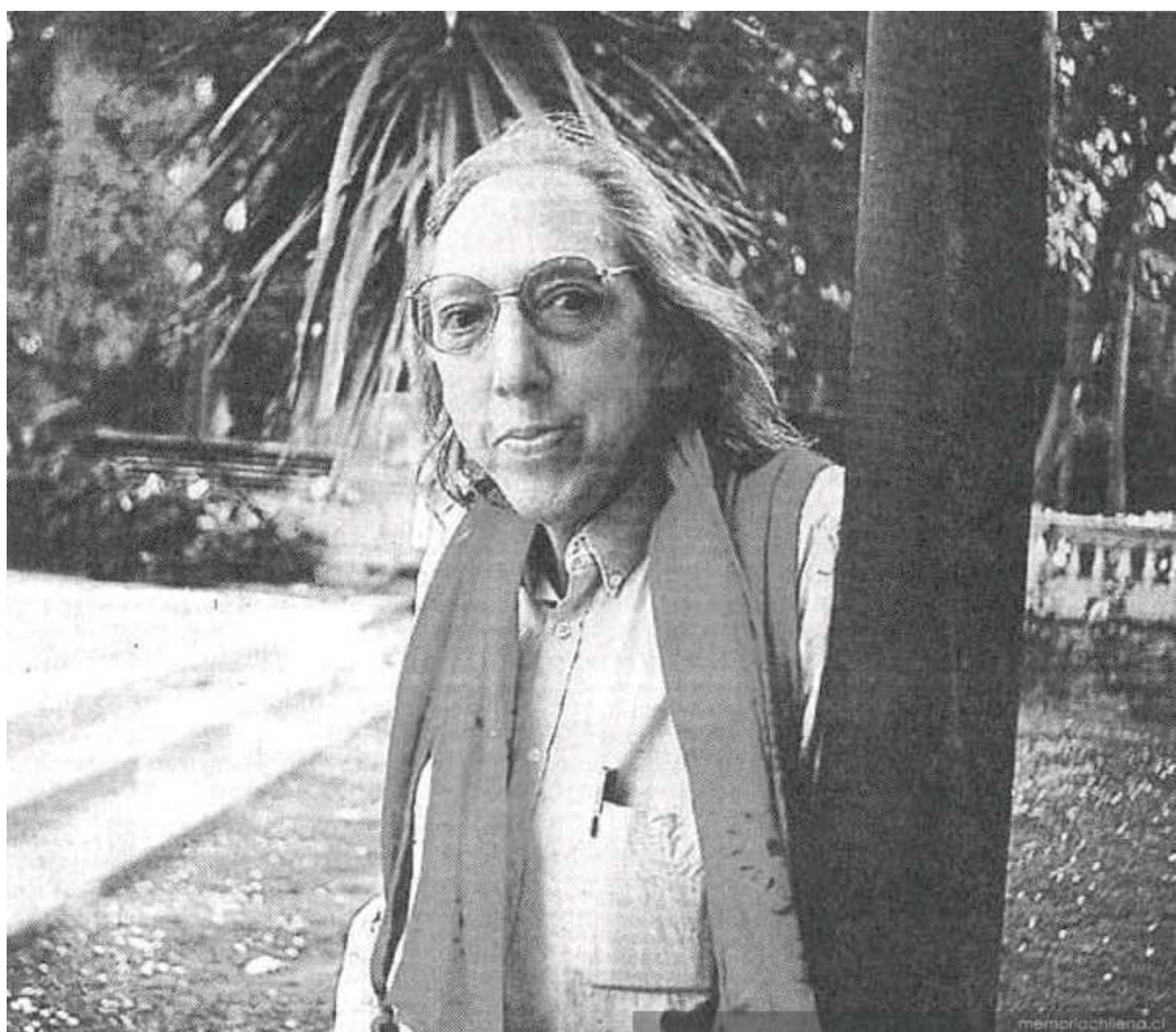
Juan Luis Martínez











Juan Luis Martínez junto a su familia, en 1973



JUAN LUIS MARTÍNEZ

POEMAS DEL OTRO



EDICIONES UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

memoriachileno.cl