



merodeos en torno a la obra poética de juan luis martínez

Juan Luis Martínez H.
(Valparaíso, 1942;
Villa Alemana, 1993)
solo y solo publicó *La
Nueva Novela*
(Ediciones Archivo,
Santiago, 1977; con
reedición en 1985) y
La Poesía Chilena
(Ediciones Archivo,
Santiago, 1978).

En 1971 casose con
Eliana Rodríguez ("la
mujer de un poeta
debe aprender a
convivir con sus
fracasos, porque el
poeta representa la
antítesis del hombre
exitista" Martínez por
ahí *dixit*) y tuvo dos
hijas.

MARTÍNEZ

Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez

Edición al cuidado de
Soledad Fariña y Elvira Hernández

INTEMPERIE

MARTÍNEZ

Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez

R. de Inscripción: 118.903

©Ediciones Intemperie

Diseño y producción: Díaz de Diseño

Santiago, marzo 2001.

Imágen de portada "Defectos que descalifican al pato Pekin",
en el libro "Reproducción y Crianza de Patos". Biblioteca la Chacra.
Ed. Atlántida. Buenos Aires 1940.

Diseño de la Portada de Carlos Montes de Oca.

email: Intemperiediciones@yahoo.com

ESTE libro reúne un conjunto de aproximaciones a la obra de Juan Luis Martínez (1942-1993), el poeta de *La Nueva Novela* (1977) y de *La Poesía Chilena* (1978) y una de las escrituras más decisivas de la poesía latinoamericana de las últimas décadas. En algunos casos se trata de ensayos publicados en revistas, libros o suplementos literarios de diarios, y en otros de inéditos a la fecha. Si el conjunto no pretende dar cuenta de la totalidad de lecturas que haya podido suscitar la inquietante obra poética de Martínez, acaso sí constituya un concentrado suficientemente significativo de las perspectivas hasta ahora en juego. Agradecemos a todos quienes han hecho posible esta publicación.

Las editoras

MARTINEZ

Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez



Índice

Lo que comienzo a leer ahora,
por Andrés Ajens

*La redefinición del contrato simbólico
entre escritor y lector:
La Nueva Novela de Juan Luis Martínez*
por Eugenia Brito

J. L. Martínez: bloqueo lírico y desbloqueo,
por Carla Cordua

La Nueva Novela: el autor, el silencio,
por Soledad Fariña

*Acopio de materiales y algunos andamios para allegarme a la obra
de Juan Luis Martínez,*
por Elvira Hernández

Señales de ruta de Juan Luis Martínez,
por Enrique Lihn / Pedro Lastra

*Operación tiza
(homenaje a Juan Luis Martínez,)*
por Guadalupe Santa Cruz

El misterio de la puntuación,
por Armando Uribe A.

Juan Luis Martínez: adiós a la cordura,
por Jaime Valdivieso B.

Xuan // Luis,
por Cecilia Vicuña

La Transparencia,
por Miguel Vicuña N.



LA INTERRUPCION – DEL RELATO EN LA POESIA CHILENA

por Andrés Ajens

Lo que comienzo a leer ahora* lleva por título: *LA INTERRUPCIÓN — DEL RELATO EN LA POESÍA CHILENA*. El guión, largo, que puntea este nombre —una cita, fugaz, de Vallejo— remite al comienzo de “Magistral Demostración de salud pública” (in *Contra el Secreto Profesional*), justo después del primer envío, éste: “Recuerdo muy bien cuanto pasó (...) Pero, por raro que parezca, hacer el relato de lo acontecido allí, me es absolutamente imposible...” (Lo *acontecido allí* —lo da a leer entre líneas el último fraseo del [¿imposible?] relato vallejeano— no sería sino el inicio de esa noche oscurísima, “negrezca”, que luego habrá venido a llamarse “Holocausto”, “Shoah”, “Exterminio”, etc.). Este hiato entre recuerdo y relato, entre memoria y narración, no se invoca aquí, con todo, en tanto epígrafe o exergo; si exergo hubiera —mas no hay tal— ése sería el que sigue: **roza, roce**; de rozar (del lat. *rumpere*, romper): “limpiar o desembarazar las tierras o los campos de plantas quemándolas o cortándolas” (*Diccionario Ejemplificado de Chilenismos*, Félix Morales et al., U. de Playa Ancha, Valparaíso, 1987). Pues hoy sólo voy a *rozar* algunos hilos o hilachas de *La Poesía Chilena* de Juan Luis Martínez (Archivo, Valparaíso, 1978), algunos hilos, digo, inidénticos, del relato.

Antes de ir a la roza, breve, un rodeo: *La Poesía Chilena* no está en ninguna antología de “poesía chilena”; más: *La Poesía Chilena* ha carecido hasta ahora casi de toda atención “crítica” —esto es: la crítica (chilena o no), así como los compiladores de poesía (chilena, o no), han sido hasta ahora enteramente “ciegos” ante *La Poesía Chilena*. Tal situación no sería achacable sólo a una eventual ignorancia personal de antologadores y críticos, ni a una meditada confabulación (fonética o no) de su parte, pero tampoco al mero azar. Que *La Poesía Chilena* haya podido dar lugar a tal “ceguera” sería más bien síntoma de lo indigerible que ésta habrá podido ser para quienes se ocupan (críticamente o no) de la poesía chilena —si tal hubiera. No se trata, pues, simplemente de una cuestión de histórica “injusticia”; al contrario... (Hay, con todo, excepción y media a lo dicho; pues, media, una frase lanzada por Enrique Lihn y Pedro Lastra en su colectura de *La Nueva Novela* de J. L. Martínez, donde, de *La Poesía Chilena* dicen, textualmente entre guiones: “obra ésta que prescinde ya de los caracteres atribuibles a y esperables de un libro”). Otrosí: *La Poesía Chilena* tampoco está en ninguna antología de poesía latinoamericana, ni de poesía femenina, ni de poesía mapuche. ¿En qué sentido *La Poesía Chilena* podría ser parte de —o “hacerle algo” a— las llamadas poesías femenina y mapuche? Respuesta, acaso, por venir.

*Museo O’Higginiano, Talca, 19 del 9 de 1999. II Seminario Chileno-Argentino de “Pensamiento y Cultura en América Latina”, convocado por el Instituto Abate Molina de la Universidad de Talca (una versión preliminar fue leída un mes antes en una mesa redonda del seminario “La voz desconcertada, 25 años de Literatura Chilena”, Universidad Arcis, Santiago).

No es este el lugar ni la hora para entrar en disquisiciones mayores en torno a todas las acepciones posibles de la palabra “relato” –sea en sentido estricto, lato o *relato*. Para lo que viene, bástenos al menos dos. Relato, en su uso más común, es el enunciado (“oral”, “escrito”, etc.) que viene a dar cuenta de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos. Pero relato puede ser también lo contado, esto es, la “historia” o el acontecimiento mismo referido (y así, por caso, podemos decirle a alguien: “no creo en tu relato” –si no nos resulta verosímil el “contenido” de lo que se nos ha narrado). En *La Poesía Chilena*, veremos (o no), ambos *relatos* se entrelazan hasta un límite descoyuntante, y el correlato de tal liminar entrelazadura es que la diferencia entre relato-enunciado y relato-acontecimiento se disloca, tornándose a ratos francamente inasignable.

¿Qué decir del relato de *La Poesía Chilena*? ¿Qué acontecimiento o encadenamiento de acontecimientos relata o relaciona? Si prestamos momentáneamente atención a cierto *cabecero* sobre el relato (G. Genette) que sugiere que todo relato puede ser entendido como la expansión de una forma verbal mínima (para *La Odisea*: Ulises *vuelve* a Itaca; para *Altazor*: Altazor *cae* en su parasubidas; para “*Magistral Demostración de salud pública*”: el escritor *expresa* su emoción ante lo ocurrido, etc.), de *La Poesía Chilena* diríamos: el padre (muerto) del poeta le *entrega* a éste unos papeles (o, si se quiere, en *La Poesía Chilena*, el poeta *recibe* unos papeles de su “padre muerto”; paradójal co-herencia). El relato es en tiempo presente, y el pasaje clave –que leemos a continuación– está al comienzo del “libro”, en letra blanca sobre fondo negro, cerrándose en forma abierta, esto es, con dos puntos:

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:

Inútil subrayar aquí que se trata de uno de los escasos pasajes “propriadamente” discursivos del poema. En éste no sólo hay fotografías, dibujos, banderas de papel, etc., sino hasta una bolsita con tierra. Y es que el relato en y de *La Poesía Chilena* no sólo (se) cuenta *en* o *con* palabras: si atendemos a las fotografías de la portada y contraportada del libro, pisparemos el desencadenamiento de un relato “visual” que no es una simple ilustración de lo narrado verbalmente en el libro, y etc. Es esta escritura *afonologocentrada* (al decir, casi, de J. Derrida) la que, muy probablemente, ha espantado a más de alguien de o ante *La Poesía Chilena* –como si tal descentraje y proliferación de lenguas fuera una pócima demasiado fuerte y/o sutil para ciertas almas bellas, tradicionalmente bellas.

Aquí podríamos preguntarnos: ¿cuál es esa línea “imaginaria” cuyo cruce está vedado y cuyo franqueo sólo sería posible mediante la violencia?; ¿la que separa ficción y realidad?, o: ¿vida y muerte? (esto: si calamos, justamente, en el *personaje* donador de *papeles*).

les, el padre muerto). Dejo ahora en suspenso estas preguntas –corto es el tiempo, y ya he dicho que hoy sólo voy a rozar *La Poesía Chilena*–; me concentro en lo que pasa con el relato:

De la interrupción

Los papeles que en el límite el padre (muerto) da al poeta de *La Poesía Chilena* son básicamente cuatro certificados oficiales de defunción de ciudadanos de nacionalidad chilena (Lucila Godoy Alcayaga, Pablo Neruda, Carlos Díaz Loyola y Vicente García Huidobro Fernández –nombres legales, esto es, sujetos de derecho), junto con 30 banderas de Chile, de papel, y un quinto certificado de defunción, al final, de Luis Guillermo Martínez Villablanca (padre del propietario de los derechos de autor de *La Poesía Chilena*, Juan Luis Martínez Holger). Si dejamos momentáneamente entre paréntesis (pendiente) lo que *pasa* aquí con la bandera chilena, con ese símbolo por antonomasia del “cuerpo” de Chile (que a la vez cita un pasaje de *La Nueva Novela*, un *entrepáginas*, entre la 134 y 135, que precede a la sección final del libro: “Epígrafe para un libro condenado: la política”) nos encontramos ante 5 relatos de muerte, esto es, a su modo, de interrupción (de la vida) (los cuales, entre paréntesis, prácticamente no dejan leer la referencia a los nombres de los poemas –con indicación de edición y número de página– inscritos en las respectivas fichas de lectura: como si la referencia biográfica, en verdad *tanatográfica*, a tales poetas, no hiciera sino dificultar la remisión a cada poema). Se trata, pues, de relatos o mini relatos *intercalados*, un poco al modo de la “Novela del Curioso Impertinente” en *El Quijote*... Relatos mínimos, se entiende, oficialcimos relatos, escritos en *nombre* del Estado de Chile, homogéneamente preformateados (nombres y apellidos, estado civil, fecha, lugar y circunstancias de fallecimiento, etc.), relatos radicalmente impersonales y que, sin embargo, portan cada vez el nombre y la firma singular del funcionario o de la funcionaria estatal responsable.

Pero: relato de interrupción no es interrupción de relato –por más que en *La Poesía Chilena* ambos momentos no comparezcan enteramente disociados... En cuanto a la interrupción del relato de *La Poesía Chilena* propiamente tal: ésta, por de pronto, no tiene un lugar único ni fijo de ocurrencia. Podríamos catearla (tal interrupción) desde la tierra misma contenida en la bolsa rotulada “Tierra del Valle Central de Chile” o desde la constelación fotográfica que abre y cierra el libro o, también, desde la cuestión del doble nombre impronunciado y entre paréntesis del poeta (autor), o desde el inusitado entrecortarse del discurso en la portada de la “caja” (continente y/o ataúd de *La Poesía*

Chilena). La interrupción –que, como la *roza* y el *roce*, proviene del *rumpere* latino– se da a leer como *suspensión o paréntesis cada vez puntual* (cuya duración, nadie podría de antemano determinar); no como fin del relato o del megarrelato, entonces, ni como relato del fin (omega-relato). De allí que la interrupción del relato (de la interrupción) se desmarca de algunos énfasis de la vanguardia posmodernista (pos-Darío) que programáticamente pretendió expulsar lo narrativo del poema (cf. Vicente Huidobro, Prefacio a *Horizon Carré*, 1917; cf. el Manifiesto Ultraista de 1919, donde explícitamente se aboga por “la supresión” del “tema narrativo” considerado como cualidad “ajena” y “parasitaria” al poema). Afirmar, entonces –como ha sido habitual hasta ahora–, que el poeta de *La Nueva Novela* y de *La Poesía Chilena* formaría parte de algo así como la “neovanguardia” en poesía parece, por lo menos decir, apresurado.

Dicho esto: la interrupción del relato de *La Poesía Chilena* (relato, como [les] relato, de la entrega de “estos papeles”: certificados de defunción y banderas chilenas) sobreviene del modo acaso más explícito tras los primeros cuatro microrelatos oficiales de muerte y los nombres de poemas anotados en sus respectivas fichas de lectura (esto es: “Los Sonetos de la Muerte”, de Gabriela Mistral; “Poesía Funeraria”, de Carlos Díaz Loyola, *alias* Pablo de Rokha; “Solo la Muerte”, de Pablo Neruda, y “Coronación de la Muerte”, de Vicente G. Huidobro). Tras ellos, los papeles, su entrega, se discontinúa durante otras cuatro fichas de lectura, vacías, para retomarse luego con las banderas de Chile y el certificado de defunción del padre de Juan Luis Martínez (no confundir con el “poeta”, o “narrador-poeta”). No creo conculcar los derechos de autor de Juan Luis Martínez ni traicionar su (poético) “espíritu” si interpreto este hiato o abertura en el relato, estas cuatro fichas vacías, como una implícita interpelación del poeta a cada eventual lector o lectora a participar de tal escritura y entonces, fugazmente, a co-actuar el *papel* de quien entrega o reparte los papeles *y/o roles* de *La Poesía Chilena*, esto es, el “padre muerto” [p.m., y también a. m., esto es: *autor muerto*, suspendido *y/o* desaparecido: como sugiere R. Barthes, citado por Lihn, en la medida en que “el autor reputado como padre y propietario de su obra está aquí denegado... el texto se lee sin la inscripción del padre”; si bien aún habría que dilucidar si tal denegación, de negación en negación, no reintroduce, y acaso subrayadamente, la paterna autoral inscripción en el texto]. No sólo toda la “poética” de Martínez autorizaría tal intervención sino que también en otros textos es más que explícito en su apelación al lector como cómplice co-anónimo-autor. (El enigma del doble nombre impronunciado y entre paréntesis del autor se comenzaría aquí acaso a despejar: en la medida que el texto suscita la co-autoría-anónima de cada lector o lectora, el poeta-narrador se desdobra de entrada. La invitación al lector no es pues a ocupar el lugar del autor en sentido estricto –digamos, el sujeto de derechos intelectuales– sino a actuar el rol del

destinatario o *instancia narrataria* inscrita, al modo de un guión teatral, en el mismo texto. De ahí que la escritura del poeta-narratario, el (lector) *qua* (autor), no podría ser enteramente arbitraria, so pena –si no de muerte– de violencia “extrema”. Ahora bien, la suspensión del papel o rol, esto es, del guión, sus lindes o fronteras escenográficas: cuestión, aquí, en el límite, ella misma en suspensión, abierta).

En esta extra-vía: *La Poesía Chilena* vendría a subrayar lo que –de manera mitigada o explícita– siempre ya se habrá alojado, cada vez, en cada poema: su carácter abierto, a otro u otra (lo que no significa, como dicho está, abierto a la arbitrariedad o antojo sin más). En otras palabras: *la interrupción* del relato da lugar a *la irrupción* de otro, relato o microrelato (no *totalmente* otro, con todo, pues sino no habría modo de puntear zurcido –*invisible* o no– entre uno y otro). Paso, entonces, de la narración a *la narrac*ión: doble escena de la escritura escribiéndose en el borde dramático de *La Poesía Chilena*. O tal Huidobro en su hora, tomándole la palabra, al pie de la letra (casi), a un viejo *yatiri* aymara: *Ne chantes pas la rose, ô poète; fais pleuvoir (Manifestes, París, 1925). (Jumay jalluyam)!*

Dicho sea de paso: *La Poesía Chilena* suspende, en el paso, la identidad misma de la poesía chilena, genéricamente hablando –si tal hubiera: tradición y/o artefacto. Y ello, al menos doblemente, *doble* entre paréntesis, al cuadrado:

1. En la medida en que *La Poesía Chilena* vierte un concepto en un nombre o, si se quiere, un nombre general o genérico en un nombre singular o “propio”, tal poema apresura el advenimiento de una catástrofe identificatoria no menor, cuyos efectos –especialmente orales u oraliterales– ya nadie podría exactamente medir o controlar. Pues: ¿de qué hablamos cuando hablamos *de La Poesía Chilena*?; ¿de *La Poesía Chilena* o de *La Poesía Chilena*? ¿Desde...? Se podrá argüir que lo que aquí comparece es la importancia de los efectos de escritura en sentido estricto; bastaría entonces con leer (u ojear) este *papel* que estoy leyendo ahora. Pero la catástrofe identificatoria es, un decir, catastrófica al cuadrado, puesto que lo que aquí se llama *nombre singular o propio* –*La Poesía Chilena*– no elimina enteramente la posibilidad de leerlo conceptualmente o *como* nombre genérico: es el límite mismo entre nombre y concepto lo que (se) desmojona. Con *La Poesía Chilena* la identificación –entre significante y significado, entre modelante y modelo, o, si se quiere, entre “hijo” (que recibe su *papel* de tal) y “padre” (que reparte roles)– habrá venido machimbradamente a colapsar. La interrupción de la identidad, de la identificación, de lo Mismo, entonces: efecto de interruptor y, en la habitación familiar, cortocircuito general.

2. Pero también: en la medida que la interrupción del relato en *La Poesía Chilena* viene a ser asimismo interrupción del relato de *La Poesía Chilena*, es, como [os] relato, la identidad misma de ‘*La Poesía Chilena*’ (nombre y concepto) la que se suspende, como relato. Que no haya

identidad, u operación identificatoria, sin relato, o allende un relato, no nos habría de sorprender: la "operación identificatoria" no sobreviene sin mecanismos analógicos y, más ampliamente, tropológicos, y éstos no se dan en un eventual totalmente-afuera-de-relato. Por ello: la interrupción del relato suspende, sin anular, el relato. Que tal suspensión (que habrá acontecido cada vez en cada poema, en cada poema) venga a subrayarse hoy con tanta fuerza en *La Poesía Chilena (in media res)*: posibilidad inaudita tal vez, esta vez, de articulación y despliegue de otros (poéticos) relatos, históricamente desoídos o ahogados por la, a ratos compulsiva, identificación nacional-estatal en poesía: identificaciones por idioma, por "etnia" y/o "raza", por región y/o localidad, por género y/o sexo, por continente y/o subcontinente, por "estilo", etc., y, claro, sus respectivas irrumpientes erupciones.

En otra ocasión he sugerido incluir en una de esas cuatro fichas de lectura vacías de *La Poesía Chilena* el certificado de defunción de Violeta Parra y una referencia a (su) "La muerte con anteojos" (in *Décimas, autobiografía en verso*; Sudamericana, 1988, pp. 203 y 204). Hubiera querido esta vez incluir el certificado de defunción del propio Juan Luis Martínez junto a la referencia a un poema suyo, preferentemente un fragmento de la *La Poesía Chilena* misma; mas, de veras, *La Poesía Chilena* ya está (citada) en *La Poesía Chilena*, aunque paradójicamente a crédito del padre (muerto) del (autor). Muerte al cuadrado, entonces, del autor-padre de *La Poesía Chilena*. En efecto, en la última ficha de lectura, medio tapada por el microrelato oficial de defunción de Luis Guillermo Martínez Villablanca, viene anotado el nombre del poema o entrepoema "Tierra del Valle Central de Chile" que, junto al libro y dentro de la caja, forma parte del relato del poema. Así que elijo otro: "La Desaparición de una Familia", página 137 de *La Nueva Novela* (1985), en la ya nombrada sección "Epígrafe para un libro condenado: ...". Y dejo, por ahora, tal cual, las restantes dos fichas de lectura vacías, pues no pretendo agotar aquí esta co-herencia *La Poesía Chilena*, tal marca y comarca, co-escritura.

Me hubiera gustado decir algo más sobre lo que pasa con el "sujeto" en todo esto y acaso una palabra sobre "poema y autobiografía" en esta vuelta tan marcadamente tanaotográfica, a no ser por el paréntesis que viene a marcar la referencia a Violeta Parra (*Autobiografía en verso*), pero yo les he prometido sólo hoy rozar *La Poesía Chilena* y es eso, tras esta sobrepujada elipsis, híncandole pues el diente a lo pendiente, lo que hago.

Roza — de la interrupción, y/o *vice versa*, esta vez, con todo, con dedicatoria. A la memoria nueva, extrema, dura, de los siguientes doblemente entrecortados versos del poema *Shibboleth*, poema "alemán", de castellano (*Hinter-Spanisch*) entrecalado, don de Paul Celan (in traducción, o *intraducción*, mía):

*Setz deine Fahne auf Halbmast,
Erinnrung (...)*

*komm,
ich führ dich hinweg
zu den Stimmen
von Estremadura.*

Pon tu bandera a media asta,
memoria (...)

ven,
te encamino hasta las voces
de Extremadura.

A la memoria de Paul Celan, entonces, (Paul Antschel), quien, a fines de los años 30, en su Chernowitz natal, ex provincia rumana y hoy territorio ucraniano, terminara por convencer a su padre de la inconveniencia de emigrar a la América Meridional, como era su proyecto ante los avanzados destellos de aquello que Vallejo precalara como lo “negrezco”. Innecesaria migrancia, entonces, para el hijo –según da cuenta un ¿problemático? biógrafo, Israel Chalfen–, sobre todo si además ello implicaba desplazarse a un lejano país *salvaje (sic)*. Entre Francia y la América Meridional –puntual disyuntiva del poeta por venir–, entre Tours y, quién sabe, (*un tel détour*) meridianamente, Talca, hoy, ¿quién lo dijera?

Vamos ya, sin más demora, a la roza –roza que, *desbroza la cosa, no incinera trama:*

De la roza (Talca, 19.11.99) :



**LA REDEFINICIÓN DEL CONTRATO SIMBÓLICO
ENTRE ESCRITOR Y LECTOR:
LA NUEVA NOVELA DE JUAN LUIS MARTÍNEZ**

Eugenia Brito

LA REDEFINICIÓN DEL CONTRATO SIMBÓLICO
ENTRE ESCRITOR Y LECTOR:
LA NUEVA NOVELA DE JUAN LUIS MARTÍNEZ*

Eugenia Brito

La Nueva Novela contiene un Sumario, que permite la lectura lineal del texto. No obstante, a esta lectura, se opone otra, que traspasa los contenidos sémicos de los elementos lingüísticos, provocando relaciones insospechadas y equivalencias de funciones entre los diversos miembros componentes de los axiomas que en gran medida constituyen el texto de Martínez. Esta otra lectura es espacial y toma la forma de un círculo que envuelve a otro círculo y éste a su vez a un tercer círculo de modo que finalmente queda: A- el repliegue del primer círculo sobre la base del segundo; el del segundo sobre el tercero y el tercero, que se constituye sobre el repliegue, o la tachadura, o el derrame o la negación de los anteriores; B- la generación de una malla escritural que reduce a polvo los significados, descontextualizándolos o poniendo un significado paradójico, inesperado, en el lugar en que se esperaría, de acuerdo a los órdenes de decodificación del lenguaje un otro significado. En este sentido, me parece que Martínez inaugura la «escena literaria chilena», que se va a caracterizar, como gesto motor, por el ímpetu realizado en desmontar el logos y la cadena de significantes que la moviliza. La forma de hacerlo en Martínez es la apelación a la patafísica, empleada por Jarry, Tardieu y otros. Forma de construir sentidos inesperados mediante la puesta en marcha de paradojas, preguntas que no tienen respuesta, puesto que toda explicación rendiría tributo a la lógica del «sentido», causalista, binarista. [...]

El tema del nombre, siempre «indecible» en la nueva escena literaria chilena, se introduce aquí, a lo menos en dos sentidos. El primero de ellos, como el quiebre con el significado trascendental propio del logos mantenido por el sistema cultural a través de la figura (tachada) del padre y de la familia (círculo) regida por él. El segundo de ellos, como una incomodidad radical sostenida por el libro y por el que escribe con respecto a ese lenguaje y esa cultura; a las que estratifica, significante tras significante, intentando en esa, por un lado fuga, por otra, excavación, atravesar esas operaciones a la búsqueda del silencioso lenguaje materno. La página en blanco es la máxima expresión de su

* Fragmento del texto homónimo, incluido in E. Brito, *Campos Minados* (literatura post-golpe en Chile). Cuarto Propio, Santiago, 1990.

mudez preñada. La página en blanco, como matriz, reúne el conjunto de significantes de la lengua, los reparte, los escenifica; es ella finalmente la que permite la salida (del círculo), del texto, de la lengua. Sin embargo, a la par que conformante de toda producción, ella está presente de modo, como dice Martínez «inaudible» en lo «producido». Es la Otra, que permite, como toda matriz, la apertura y el cierre del texto. De allí que Ella, materna, cierre el libro, con lágrimas en la foto de una mujer que Martínez hacia el final intercala, foto curiosamente sin nombre. Salvo «esta joven», frente a la cual « el fotógrafo» –el autor– se ve «en su deber de testimoniar la expresión dolorosa y sentimental de esta joven». Las lágrimas estratégicamente como escritura «borran» parte del siguiente texto, no casualmente unificado con Lewis Carroll; la liebre, la locura y el amor. Locura y amor, como fuentes de la poesía, como su germen, testimonian de una búsqueda: el escritor, como un cazador –un excavador– intentaría volver a la caverna, la «cave». Esta aventura tiene el referente clásico de «el mito de la caverna», de Platón; como otro referente; los juegos de mano de la infancia proyectados sobre las sombras apenas iluminadas de la pared. En suma: dos máscaras para constituir un doble rostro: el infantil que se alía con el primitivo mito del griego y que se une para constituir la sombra final del libro, construido sobre la sombra de una cultura fracturada, sobre el nicho de una mujer muerta, cuya foto llorando se reproduce como un rostro al cual se le adeuda algo. Después de todo, sensual, objeto de arte, recién casada y púber ya ha sido vista. Como no se ve, es por donde hay que mirar. Finalmente, es una sombra fugitiva, la de la casa inclinada, la que horada los círculos, con su vacío, el silencio en el que los pájaros buscan un lenguaje otro. Esa condensación de imágenes encuentra finalmente una última máscara hilarante y desautorizadora: la de Rimbaud (cara fotografiada) en brazos de Marx (cara fotografiada). El resto es un comic que reproduce la unión del héroe contemporáneo –impotente, homosexual, anónimo, sin nombre– con su alter ego. Unión del capitalismo y el arte: toda producción se absorbe por el sistema parece decir este abrazo paródico, cita de *Saldo*, poema de Rimbaud. *La nueva novela* tiene una clausura inesperada y por lo menos dual: 1-El poeta como Superman, por lo tanto, fin de la poesía; 2-el reverso: la revolución de la poesía como escritura, sistema integrante de las diferencias de poder y saber que *la nueva novela* desecha como restos de «un mundo que fue», del que le queda la nostalgia y también la «carcajada» y 3-la última máscara, que tras estas anteriores pretenden desorientar al lector, hacerlo reír, evadirse, usando un comic de dudoso gusto para no decir que *La Nueva Novela* es, sobre todo el proyecto de recuperación desde la fragmentación, la patafísica, la proposición de nuevos lenguajes: pajarístico, animalfabeto, etc. de la selva –el bosque que tiene una edad indeterminada.

nada. Pues, ¿de qué otro bosque se puede tratar aquí, sino del ramificado paisaje del árbol derribado de Saussure? El árbol derribado, la idea (sobre Chile, la casa, la bandera, el arte, la cultura) cae, sobre la página-tumba que lo recibe e imprime sobre él todo el poder de la transferencia. El árbol es un bosque: ese paisaje que vela el nombre del autor, le prohíbe confesarlo (ella es él, bajo la máscara des-velada del abrazo de Marx y Rimbaud). (El es ella en la medida en que todo lo cultural está sumido en un desorden de los sentidos traspasado por un imaginario femenino, si entendemos por femenino, opuesto, alternante al poder central de los círculos, siempre opresores). Este imaginario femenino reposa por un lado en el blanco y actúa como velo, como apariencia y máscara: ¿qué más masculino que el héroe? Los «eyes that I saw in tears», doble reiteración del poema de Elliot, son citados por el escritor en inglés. Porque son ojos que lloran desde lo extraño, desde la pérdida de lo propio, desde la ausencia de toda trascendencia, desde la ruina del bosque a la que apunta incesante, desde el texto que se cierra sobre su propio vacío. *Eyes that I saw in tears*, son los ojos por los que Martínez ve y se comunica con el lenguaje incomunicable de la madre. *Eyes that I saw in tears*: los primeros, los últimos ojos que Martínez ve con amor. La carcajada es el «looking glass», cercano al comic, pero también al melodrama, es la que hace un Sumario al libro y lo censura. El siete es un número mágico y la novela es sumariada. Lo que queda es un resto: un texto: un excedente, un ojo simple que se satisface con la nostalgia del niño que admira a papá pero que desea a una diosa europea. Por algo, bajo Marx y Rimbaud, se coloca: WANTED. Buscados, perseguidos, deificados, muertos. Es ése el bosque que se derriba, el mismo que las personas que fueron estos hombres derribaron: una economía capitalista; un arte del yo (*je est un autre*). Finalmente *La Nueva Novela* es un pacto entre esa madre muerta y su restauración en la escritura. Y si creemos con Lacan que el inconsciente tiene la estructura del lenguaje, la caricatura, el comic, no es sino una máscara de otra unión más significativa: Isabel Holger Dabadie, se desplaza bajo las hablas que cristalizaron la propiedad de sus apellidos en las relaciones del alemán y del francés: Marx, apellido paterno; Holger; Dabadie: apellido materno, citado bajo el poeta Rimbaud, francés cuya hermana se llamara Isabel (la otra, la gemela, la del sexo femenino).

La Nueva Novela, pues, 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. La tachadura del nombre del padre, su propio nombre es un gesto de marcada ambigüedad, como lo es todo el mecanismo semiológico del texto. Se pierde

la propiedad del sujeto como portador de un circuito codificado de signos; se obtiene, por supresión, inversión, ironía, una metáfora distinta: la escena mater: la otra lengua, esbozada en su lejanía por el significante de la sonrisa del gato de Cheshire, análoga a la de la Esfinge, otro significante, que se yuxtapone metafóricamente al cordel unido al cuello del poeta (Nerval-Martínez) para marcar desde el texto la última finalidad de la negación: la muerte y con ella la unión finalmente narcisa con la propia imagen en otros ojos: los de la escritura, por un lado, muerte del sistema vigente; por otro, generación de una infinitud de significantes asidos a la lejanía de esa sonrisa (de la Esfinge, del gato, de la patafísica) que es la que sabe que el blanco es el escenario, en donde se reparten, se juntan, caos y cosmos, masculino y femenino; mito y antimito; ojo y paisaje. La conformación del sumario está siempre dada por la reproducción fotográfica, la cita descontextualizada, la parodia de la ordenación matemática. El cordel siempre va unido al cuello. Y el cuello es el del «cygne», anagrama de cisne (reminiscencia del cisne de Baudelaire) y de «signo». El cisne (Nerval, el poeta, el desdichado) muere y con él una concepción de la poesía y del arte. En su momento histórico, Baudelaire veía en él la muerte de la modernidad y el surgimiento de la contemporaneidad. Martínez ve no sólo esa muerte, también la muerte de un concepto: Patria y con él, todos sus asociados: hogar, familia, filiación, etc.



J. L. MARTÍNEZ: BLOQUEO LÍRICO Y DESBLOQUEO

Carla Cordua

J. L. MARTÍNEZ: BLOQUEO LÍRICO Y DESBLOQUEO

Carla Cordua

“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”.¹

Un poeta que prefiere expresarse en prosa, prefiere componer lo que llama una ‘novela’ que, por otra parte, no es una narración sino consiste de trozos aparentemente inconexos de diversa índole que reproducen, al menos en la forma, la autonomía y autosuficiencia de los poemas de que suelen constar las colecciones líricas, ¿qué relación establece en esta obra suya con la poesía? Esta es una pregunta casi inevitable a propósito de *La nueva novela*, un libro desconcertante como pocos, que el poeta Juan Luis Martínez publica en 1977.

Resulta normal para la poesía, que lo que la obra dice del poeta y éste de la poesía sea lo mismo que toca y conmueve al lector. Pues el poema terminado, comprendido y apreciado exhibe, en cuanto conjunto, a lo lírico como tal. Allí, en el caso de cada poema, se determinan unos a otros el poeta, la poesía, el sentido de la obra y la experiencia del receptor. De esta constelación múltiple patrocinada por la obra poética depende el carácter único de la ocasión en que lo lírico se produce a cabalidad y también su efectividad, en rigor irrepetible. Por lo general la relación del poeta con la poesía y con los receptores de ésta, no constituye para el lector lírico no profesional un enigma digno de cuestionarse pues el poema ofrece todo lo que la ocasión precisa. En el caso del libro de Martínez, sin embargo, por el desconcierto que no puede dejar de experimentar, su lector se verá asaltado por preguntas y enigmas sin solución. El poeta ha preparado deliberadamente este resultado anómalo. ¿Qué hacer si deseamos entender, participar, a pesar de todos los obstáculos?

¹ Juan Luis Martínez, *La nueva novela*, Santiago, Ediciones Archivo, 1977, p. 91. Las citas de este libro en el texto usan la sigla LNN seguida de la página entre paréntesis.

Para contar con un modelo que arroje luz sobre los procedimientos de este poeta, demos por descontado, al menos por esta vez, que los poetas consiguen decir lo que sienten y quieren decir y que los lectores reciben bien sus palabras y responden adecuadamente a lo expresado en el poema. De modo que el poema logra reunir al poeta y al lector mediante su sentido, su sonoridad, su ritmo y su belleza. Allí, en este encuentro, florecerán conjuntamente de una manera memorable todos estos elementos y muchos otros. Lo que acontece de esta manera es algo complejo y muy diverso, según la ocasión, la cosa y las personas de que se trata en cada caso. Tal complejidad puede ser objeto de reflexión y análisis, pero la unidad lírica tiene que haberse producido ya para que pueda surgir el interés en sus componentes y en sus posibles sentidos.

La unidad compleja de lo lírico como acontecimiento singular digno de rememorarse depende de varios factores, uno de los cuales siempre ha parecido ser el principal entre todos. Son la emoción profunda y el sentimiento bien dicho: ellos sueldan todos los ingredientes del acontecimiento real de lo lírico, no importa cuán diversos y distantes, cuán improbables compañeros entre sí sean el poema, el poeta y el embrujado receptor. La emoción como tal es contagiosa: reímos con los que ríen y sentimos ganas de llorar si alguien llora delante de nosotros con suficiente convicción. Pero la poesía toca muchas cuerdas y no depende nunca sólo de la emoción. El sentimiento vivamente expresado también tiene un efecto asociador. Hasta los más solitarios, envueltos sentimentalmente en sí mismos, experimentan, al leer el poema que los integra al acontecimiento lírico, tendencias gregarias que no se conocían y de las que tal vez renieguen más tarde.

¿Cómo entender, entonces, que un poeta proceda a bloquear varios de los caminos por los que fluirían hacia el centro unitario los componentes que hacen posible lo lírico? Un poeta puede fundar momentos poéticos sin proponérselo expresamente; puede entender que la poesía es otra cosa que esta conjunción feliz y transitoria que presupongo aquí. Pero, ¿puede querer impedir que ocurra su encuentro con otro que entraría, gracias a su poema, en comunión con lo que el autor ofreció a la luz del día? Esta función de impedimentos desempeñan, en efecto, algunas de las páginas y de los materiales de *La nueva novela*: la oscuridad de muchas alusiones y referencias a otros autores, otras obras; las asociaciones de ideas demasiado personales, puramente subjetivas en el sentido negativo del término, al punto que resultan arbitrarias, forzadas e indescifrables, abundan en el libro de Juan Luis Martínez. También son obstáculos ciertas ingeniosidades más bien fáciles, atrevimientos propios de escolares, repeticiones que han perdido ya su poder de sugerencia.

Sin embargo, es tanta la libertad de la poesía que, aunque parezca un contrasentido, el

poeta puede querer obstruir su encuentro posible con el lector en la inteligencia de ciertos significados e incluso, en el extremo, rehusar hacerse cómplice con otros en la creencia de que hay tal cosa como significados, sentidos, cosas que importan más que otras cosas cualesquiera. Esto ocurre de hecho, me parece, en la obra de Juan Luis Martínez. El autor se vale de varios procedimientos para mantener a raya al lector, para evitar la comunidad lírica con él, para no ofrecer ‘poemas’ que hagan posibles los momentos extáticos que aficionan al receptor a la manera del poeta y a sus composiciones. ¿Cuáles son estas técnicas de distanciamiento y desunión?

En sus primeras secciones, *La nueva novela* propone tareas para que el lector, convertido en aprendiz, las lleve a cabo. El autor le formula preguntas, lo llama a ejercitarse mentalmente, lo desafía con acertijos lógicos. En general lo mantiene ocupado y, como las tareas resultan ser irrealizables y las preguntas, imposibles de contestar, lo desconcierta. Nada de intimidades ni almas al unísono aquí. Más bien juegos y entretenimientos varios, generalmente dirigidos a la inteligencia, paradojas y adivinanzas, charadas irónicas y parodias más o menos transparentes en su indescifrabilidad fundamental. Con estas ofrendas, Juan Luis Martínez comienza por reducirse a sí mismo a la condición de “‘sujeto cero’ que se hace presente en su desaparición”, como dicen, acertadamente Lihn y Lastra²; pone distancias, evita la expresión contagiosa y genera un ambiente despersonalizado. Así bloquea desde el comienzo el efecto lírico y mantiene esta suspensión a lo largo de casi todo el libro.

Los pocos versos que ofrece *La nueva novela* son citas de una línea, poemas en alemán sin traducción, estrofas ingenuas o de un prosaísmo aplastante. La oscuridad última de los elementos del libro, la impenetrabilidad de las intenciones del autor tanto como el humor corrosivo de muchas de sus páginas, mantienen al lector al margen de toda participación simpática posible. En particular, los instrumentos típicos de la crítica y la negación expresa y algo perversa de las previsibles expectativas emocionales y sentimentales del lector lo envían exitosamente al desierto lírico. Lo que los juegos que inventa Juan Luis Martínez en esta obra podrían tener de gozosos está siendo continuamente congelado por la parodia, la burla, la triquiñuela. Hay una sola y gloriosa excepción a la manera predominante del libro que hemos descrito como la producción de una anestesia lírica que anula el impulso poético mediante juegos de negación y hace naufragar las esperanzas del lector que se deja provocar por los guiños líricos que el poeta ofrece y desbarata casi inmedia-

2 Enrique Lihn/Pedro Lastra, *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*, Santiago, Ediciones Archivo, 1987, p. 7.

tamente. La excepción que interrumpe el bloqueo lírico es el poema 'La desaparición de una familia' (LNN, 137) en las páginas finales del libro.

Martínez conoce perfectamente el efecto cautivante de esta hermosa composición, cuya presencia es preparada con cuidado por una siembra de señas sugerentes que la preceden sin dejarse descifrar hasta que no encontramos en persona al poema que ellas anuncian. Mencionaré sólo dos de estas anticipaciones pues lo que importa de veras en este contexto es el poema mismo en el que Martínez declara su desesperación de todo, también de la poesía, al parecer, y no sus anuncios incompletos en medio del bloqueo lírico previo organizado por el poeta. La fotografía de la portada del libro ya anuncia el desastre que expresa líricamente el poema. Representa una rodadura, cerro abajo, de varias casas; la misma imagen se repite (LNN 120) en la obra frente a una página que lleva igual título que el poema, "Desaparición de una familia". Bajo este título anticipatorio hay tres citas que se refieren de diversos modos a la precariedad de las casas: que ya han dejado de existir antes de ser destruidas; que no nos albergan ni cuando morimos y cuya edificación, se dice, precede inmediatamente a la muerte. Otro de los anuncios de la catástrofe definitiva hacia la que avanza todo el libro está ligado a la casa que Martínez asocia con su propia familia en un poema dedicado a sus padres (LNN 90; cf. 121). Ésta también desaparece antes de existir, está en el pasado y carece de futuro, se encuentra vacía y con las ventanas abiertas como un hueco anónimo en un tiempo sin dirección.

En el bello y terrible poema en el que desembocan los anuncios funestos sobre casas y familias que desaparecen encontramos una narración de la manera como las casas se tragan a sus habitantes. Aunque uno de ellos, el padre, advierte a los demás que han de tomar precauciones para protegerse de la casa de las desapariciones, todas las advertencias resultan vanas. Hay una necesidad implacable que domina la situación. Las estrofas repiten las advertencias y las fatalidades se repiten sin falta. Desaparecen la niña de cinco años, extraviándose "entre el comedor y la cocina"; el hijo de diez años, "entre la sala de baño y el cuarto de juguetes"; los gatos desaparecen "en el *living*" y el perro "en el séptimo peldaño de la escalera". Desaparece también el mismo padre que solía recomendar prudencia a los demás. Antes de perderse se dice a sí mismo:

“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”.

Aunque narrativa, esta poesía es intensamente lírica y da rienda suelta a las emociones y sentimientos del que ha aprendido a desconfiar hasta de su propia casa. Ésta es descrita prosaicamente: comedor y cocina, sala de baño y cuarto de juguetes, *living*, como la clase media chilena llama a la sala, escalera. Todo con un vocabulario que no cambia ni siquiera cuando el padre ya sabe que estos son todos nombres de abismos que se tragan al fin a la familia completa. “Nunca hubo ruta ni señal alguna”, confiesa, pero todavía le habla a alguien que puede comprender a pesar de que, le dice a su interlocutor lírico, “de esta vida... he perdido toda esperanza”. Tal vez la gravedad de lo que Martínez declara líricamente al fin justifique la demora y los obstáculos que pone en el camino. En cualquier caso, es obvio que sabe que nada suele comenzar con la desesperación.

LA NUEVA NOVELA: EL AUTOR, EL SILENCIO

Soledad Fariña

LA 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 estaba 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 llegué 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 anonimia, 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. Analogía, entonces: soledad de los nombres, soledad del autor.

* 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 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 renun-

ciado 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 ante el 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 redunde 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 desaparecieran habitación, repisa, gato y porcelana. Sabiduría del gato, de la cabeza del gato,

LA CABEZA DEL GATO DE CHESIRE 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 asunto difícil), los nombres ahora como préstamo: Juan Luis o Juan de Dios, o Xuan de Dios, 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 yo quien
está allí, y no es de ti, ni de los otros ni
del mundo de quien permanezco alejado.*



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

Elvira Hernández

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

Elvira Hernández

1.- Le escuché decir 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 tientas, 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 incluida).

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

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.

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 este punto, observo, que quizás debería trasladarme de cuadro, 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 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, quedaran entre paréntesis.

Es la lectura casual de una propuesta de biografía intelectual, *Paul Valéry. La aventura de una obra*, de Jean-Michel Rey³, 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

3 PAUL VALÉRY. LA AVENTURA DE UNA OBRA, Jean-Michel Rey, Siglo XXI, México, 1997.

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 inmolarnos 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 cuadradito equivale a 2cm^2 ».

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 que 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 apunta 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 símbolos⁴ 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 entretenición. ¿La duplicidad del poeta?

4 DICCIONARIO DE SÍMBOLOS, Hans Biedermann, Paidós, España, 1996.

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.

SEÑALES DE RUTA DE JUAN LUIS MARTÍNEZ

Enrique Lihn / Pedro Lastra

SEÑALES DE RUTA DE JUAN LUIS MARTÍNEZ*

Enrique Lihn / Pedro Lastra

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 circunferencia —el libro— de gran amplitud de radios. Las coordenadas también son móvi-

* Publicado en el libro homónimo, E. Lihn / P. Lastra, Ediciones Archivo, Santiago, 1987. El texto se incluye aquí con la autorización expresa de Pedro Lastra.

les. 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 sabios de Tlön, que repite 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 commutada 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 disfórico proviene de la energía de «bricoleur» de su autor, experto en el arte combinatoria y en la frecuentación submarina de las escrituras con-sagradas y de las literaturas 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 es 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 redundaba 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 abruma»). 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 revelar se 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 exuberante actividad de la ‘confabulación fonética’ o ‘lenguaje de los pájaros’ en las obras de J.P. Brisset, R. Rousset, M. Duchamp y otros».

En la tesis de Martínez 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 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).

MARTÍNEZ

Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez

**OPERACIÓN TIZA
(HOMENAJE A JUAN LUIS MARTÍNEZ)**

Guadalupe Santa Cruz

(OPERACIÓN TIZA)
HOMENAJE A JUAN LUIS MARTÍNEZ*

Guadalupe Santa Cruz

Me es difícil hablar de Juan Luis Martínez.

Es difícil referirse a un autor de la ausencia, a un texto que pone en escena el desastre de los signos.

Yo quisiera, hubiese querido, acercarme a la forma de un aikú para decir la elección de estas páginas que comento.

Hay en ellas un juego particular con el espacio, con la geometría: los blancos, los semitonos, los negros; el círculo, el cuadrado.

Hay una pregunta inquietante por lo que ellos ordenan. Por lo que contienen, en el encierro y la protección. Por lo que dejan fuera, en la exclusión y el olvido, confrontados al continuo de la página en blanco.

Está la violencia de aquella delimitación:

que ésta se dé de adentro hacia afuera (Hitler), o de afuera hacia adentro (Tania Savich, única sobreviviente de una familia en Moscú, la ciudad cercada por Hitler), o en la concéntrica y veloz inmovilidad del tiempo, desplomándose en el Círculo de Piedra de la Soledad.

El cuadrado y el círculo reverberan sentidos contrarios.

En los ordenamientos espaciales universales, las tiendas, los campamentos y los santuarios *nómades* han sido redondos. La *sedentarización* en ciudades y la construcción de templos se rigieron por la figura del cuadrado y sus cuatro ángulos.

El cuadrado podría significar lo inmanente; detención y límite.

El círculo, lo animado y trascendente; ausencia de distinción, de división.

Mientras las figuras emblemáticas de Hitler y Tania Savich se encuentran contenidas, de manera contrastada —una en un cuadrado que rodea otro cuadrado, la otra en un círculo a su vez sujeto por un cuadrado—, el Estrecho Círculo de la Soledad funde una esfera

* Leído en el Instituto Chileno Francés de Santiago, en el curso de la mesa redonda *Por una lectura de Juan Luis Martínez, homenaje*, 7 de diciembre de 1993.

casi orgánica entre las cuatro esquinas del formato contemporáneo de la fotografía. En este círculo de piedra se encuentra una figura de hombre, aplastada por el ojo de la cámara, prestando el blanco de la espalda a la mirada. El círculo lo vuelve también casa, *operación tiza*. Ha dejado de ser aquel niño cautivo del Círculo de la Familia, y su límite nómada, su sedentaria ilimitación, es la ausencia y el vacío como *zona*.

Estas páginas proponen un juego de pistas con otras. Con la nota 11, en que Tania Savich escribe “Sólo me quedo a mí misma”; con la nota 12 que anuncia un Tratado sobre la Cuadratura del Círculo por Hobbes; con el texto en la pág. 36 —»El niño que yo era/ se extravió en el bosque/ y ahora el bosque tiene mi edad»— que acompaña a una fotografía de Tardieu a los cuatro años sentado en un jardín que debe ser prolongado, fuera del marco, en las págs. 64 y 65, en el retrato ovalado del padre de Tardieu como “El teorema del jardín”, y en la declinación, única y múltiple, de “La desaparición de una familia”, particularmente en aquella que abre el “Epígrafe para un libro condenado: la política”.

La identidad como nombre, casa, familia, país, es un lugar de encierro, construido sobre algo que se extravió.

Su Afuera es el extravío contenido en el horror o la dispersión. El naufragio no tiene frontera.

Sólo hay adentro y afuera en relación a la posibilidad de ubicarse en el espacio *geométricamente*, por presencia y ausencia, por construcción de una forma.

Los signos y el lenguaje están instalados en este mismo reparto entre naufragio y naufragio,

Y si la arbitrariedad de los signos hace de la historia una ficción, del cuerpo de la memoria una arquitectura de tiempo, y de la identidad una sortija protectora y un acertijo, también es cierto que el poder de nombrar puede conducir a la intervención física y territorial de la vida de otros, forzando su narración en un sentido.

O bien introducir esta *falla de sentido* en el propio nombre, como lo hiciera J. L. Martínez tachando el suyo.

No he podido olvidar la cita que él hiciera de Rimbaud, poco tiempo antes de dejarnos: «Por delicadeza, yo perdí mi vida».



EL MISTERIO DE LA PUNTUACIÓN

Armando Uribe

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, subordinando 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 por 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.

* Publicado en el suplemento Revista de Libros, del diario El Mercurio, Santiago, 29 de agosto de 1998.

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

El misterio de la puntuación.

No sólo en este caso. En toda 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, en 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 el 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 abstracto en signos y trazos en esta gran obra de Juan Luis Martínez, sería una o muchas especies de puntuaciones. Terminantes.

JUAN LUIS MARTÍNEZ: ADIÓS A LA CORDURA

Jaime Valdivieso

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»
Meister Eckhart

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 privilegió los instintos y el inconsciente y cuya última y más fructífera manifestación fue el movimiento Surrealista.

Entre los segundos el que desciende de los juegos lógicos del latino Tertuliano, de los practicantes del «nonsense» sajón, como Edward Lear y el notable matemático Lewis Carroll, y finalmente los juegos y construcciones silogísticas de Jorge Luis Borges, y la ruptura del *principio de identidad* en muchos cuentos de Julio Cortázar.

Es a esta última categoría a la que pertenece el mundo contra-lógico 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

*Este artículo es una versión modificada de aquel publicado en el libro "Escritura Encadenada", Jaime Valdivieso, Universidad Nacional Andrés Bello, RiL Editores, Stgo. Chile, 1999.

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 se 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 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 en 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

1.- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Ed Siglo XXI. México 1972.

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 del 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 que se juega fundamentalmente en el terreno del significativo, nos muestra un mundo dislocado, tambaleante desde la misma portada donde aparece una fotografía en blanco y negro que hace el efecto de algo 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 de 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 diversas 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, se 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 se 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.

Respuesta:

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):

Erase 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, lo 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 de significados que vuelven a alterar todos nuestros hábitos racionales. Por eso es un libro profundamente subversivo y que abre 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 entre el autor y su época. Y esta 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 la 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 antes 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 lógica-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 a una profundidad que no es tal. Saben que se ha abierto un abismo cada vez más ancho entre el lenguaje y el orden del mundo y entonces se dispersan o enmudecen: dispersan dispersas migas en el **territorio de lo lingüístico** para orientarse en el regreso(pero no regresan) porque no hay adonde regresar y también porque ellos mismos se desmigajan en silencio desde una muda gritería y lenguajean el 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 lógica-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.



XUAN

Luis

Cecilia Vicuña

XUAN
Luis

Cecilia Vicuña

“Son dueños de bailes aquellas personas que han intervenido en forma decisiva en la fundación de la hermandad.”

Juan Uribe Echeverría*

Juan Luis vivía en la Villa Elisita de Con-cón, una casa infinita que empezaba en el bosque y terminaba en el mar. En la parte de atrás salían vertientes y en la de adelante dos caminos interrumpían el acceso al mar.

La casa parecía abandonada y no tenía rejas que la separaran de las demás. Cualquiera podía entrar. Yo me metía por el bosque y apoyaba mi máquina de escribir en una roca junto a las vertientes para ponerme a escribir .

En ese tiempo (hablo de los sesentas) no sabía que existía Juan Luis, ni mucho menos que vivía en la casa abandonada. Tampoco sabía que en el futuro su perro “Sogol” se iba a extraviar en un texto paralelo al No Manifiesto de la Tribu No (1967), que él no había leído. Si lo hubiera sabido le habría dicho que el perrito se encontraba en el texto que no nos faltaba a ninguno de los dos: el Tao Teh Ching.

Con con en inglés (sin acento) es un juego de timadores, una solución sin sentido a un problema inexistente.

En proto mapuche (y esto está en cuestión) es el encuentro de dos aguas: el mar y el Aconcagua.

Cuando Juan Luis y yo nos encontramos, veinte años después en su casa de Villa Alemana, empezamos a hablar de Con-cón, de la casa abandonada y las vertientes que

* *Contrapunto de Alféreces de la Provincia de Valparaíso.*

caían al mar. Así descubrimos la existencia de una comunidad fantasmal que no se había llegado a congregarse en Con-cón, donde vivían al mismo tiempo y sin conocerse tres núcleos equidistantes de poetas: Zurita y Martínez, Bertoni y Vicuña y la futura Soledad Fariña.

Hoy, cada uno continúa formando del otro su lejanía.

Y el no tejido sigue con teniendo una po SI bilidad:

la hebra del sueño de una hermandad no realizada.

Por eso digo Xuan, como decía él:

“Ah, ese sí que hubiera sido un verdadero nombre!”

La X de la cruz anticipando su propia crucifixión (y la nuestra), por el abuso de confianza de un *con man*.

(Así empezó la práctica colectiva y privada de la desaparición), y hay que ver su juego: ¿qué desaparece, el cruce o el que cruza la inter-sección? Frente a ella aparece la ira del “serrucho trabado en el clavo oculto”, con que el poeta responde a la “coacción ejercida por la estructura sobre la poesía y el arte modernos”.

Y vuelvo al cantor: el alferez de Valparaíso dice: “Te voy a desplicar” contándole a la Virgen un pasaje de las Escrituras; porque ella goza oyendo los relatos de su propia vida, y el que canta, canta para darle placer.

12 años después del encuentro, nuestras obras se encontraron frente a frente en las “Historias de Anticipación” que Justo Pastor Mellado armó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago (2000). Ahí estaba él con sus alambres dentados y sus cordilleras serruchos a la Mar-mar-ttí-nez (1971) y yo con mis hilos azules de Con-cón (1972).

Y es “*erie*”, se paran los pelos de pensar, que mientras yo escribía: “Cansada de la normalidad de mi dormitorio, lo he cruzado en varios sentidos con una lana azul, tirante y geométrica como un cielo para comunicarse con otros mundos” (22 enero 1972), él

había guardado en su casa, un recorte del Newsweek de 1963, que aparece en *La Nueva Novela* de 1977: “según Wilhem Reich, los orgones son las unidades de la vida, los he fotografiado y son de color azul”.

“Estar vivo” o “estar muerto” serían sólo distintos grados de estar y no-estar en estado de color azul” dice Xuan Luis.

Por eso, Xuan, te quería contar que estaba frente al mar, en la bahía de Seattle, con versando con el poeta Edgar O’Hara cuando me contó que te habías ido. Nos callamos y dejamos que las lágrimas cayeran al mar.

Nueva York, febrero del 2001.

LA TRANSPARENCIA

Miguel Vicuña Navarro

LA TRANSPARENCIA*

Miguel Vicuña Navarro

¿Cómo es la transparencia? ¿Qué es, cuál es la transparencia? Estas preguntas podrían haber sido formuladas por Juan Luis Martínez en el curso de alguna conversación a la hora filosófica del crepúsculo, tal vez como un juego alusivo a las voces asordadas de las personas que se deslíen a esa hora, según el orden y el desorden del espacio y el tiempo, quizás como una alusión irónica o paradójica –siempre ligera, ingrávida– a su propia transparencia.

Ya en las solapas anterior y posterior de *La Nueva Novela* (Santiago, Ediciones Archivo, 1977, 2.º ed. 1985) quedaba formulada una pregunta análoga en una reiteración complementaria y asimétrica: “¿Qué es la realidad? ¿Cuál es la realidad?” Esta –¿la pregunta o “la re la re la realidad”? – duplicábase en efecto en dos direcciones opuestas señaladas en sendas notas pedales: “Nada es real”(Sotoba Komachi) / “Todo es real” (André Breton), no menos que en los enunciados complementarios: “El ser humano no soporta mucha realidad” “Nada es bastante real para un fantasma”. El primero parece glosar el verso de Rilke “des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen” (“el comienzo de lo terrible que apenas podemos soportar en ese grado (lo bello)”), en tanto el segundo rinde homenaje a Enrique Lihn. Cuestión de la realidad como exceso y como defecto. Así duplicada, la pregunta de la realidad (que es la realidad de la pregunta) ofrécese como paradoja: la de su disipación, la de su duplicidad. Tal como la duplicidad del interrogar que lo es igualmente del inscribir y de lo escrito (lo interrogado), la disipación de la realidad (que es realidad de la disipación) tórname tema constante y modulante de la obra de J.L. Martínez: *La Nueva Novela* parece ser su serial premeditada *mise en scene*. Para ilustrarlo bástenos con recordar uno de los motivos recurrentes en dicha obra: el gato de Cheshire y “su proverbial sonrisa” incorporándose en su universo, juntamente con otras *dramatis personae* y con la poética de Lewis Carroll, permitiendo entre otras cosas la inscripción del enunciado siguiente: “LA CABEZA DEL GATO DE CHESHIRE QUE A PESAR DE SU OSCURA MATERIALIDAD PARECE SUSPENDIDA SOBRE TODAS LAS COSAS, DEREALIZA EL MUNDO CON LA MISTERIOSA Y ENIGMÁTICA EXPRESI-

* Publicado en la revista *Piel de Leopardo* n° 3, Santiago, 2º trimestre de 1993.

VIDAD DE SU SONRISA, RECORDÁNDOLE AL HOMBRE EL CARÁCTER PRECARIO DE SU REALIDAD” (pag.123). Respecto a la duplicidad, sugiero que nos aten-gamos a este inmediato y doble doblez. Solapadamente el volumen o libro dobla y desdobra su cubierta hacia el exterior – ¿”la re la re la realidad?” – protegiendo a la vez con esa extensión manual un problemático interior, el del Libro. Extendiéndose hacia el exterior que se disipa como exceso o como defecto, solapadamente el libro delimita y resguarda el volumen de su interioridad. Al exhibirse y ponerse en la exterioridad (problemática) de lo real, pone el volumen a resguardo (¿o a pérdida?) su infinita intimidad. ¿A qué faz del doblez, a qué verso o anverso asignar la disipación y la duplicidad? ¿Al Libro o a la Realidad? La realidad del libro parece disiparse en su doblez como el libro de la realidad. Esta duplicidad sonrío como el gato de Cheshire.

¿Cómo es la transparencia, Juan Luis, Juan de Dios? Si al transparecer la realidad en el libro y el libro en la realidad la propia transparencia aún no se transparece, ¿qué es, cuál es la transparencia? Con “un título tan desorientador” (pág. 122), *La Nueva Novela* parece quizás hacer un guiño irónico y tardío al “nouveau roman”, más lo sorprendente e inquietante del enunciado no se deja domesticar ni domiciliar por este signo transitorio, entregándose a una serie de posibles perturbaciones que virtualmente suspenden ese título, tornando “La N. N.” una incógnita y un no-nombre, un título tachado. Sabido es, por ejemplo, que “novela” es la “novella lex”, la ley nueva, y de ahí “novella” en el sentido de “novedad” o de “historia verosímil”. Por consiguiente, “la nueva novela” equivale a “la nueva nueva” que consiente el intercambio perpetuo de sustantivo y adjetivo, hasta suspender la relación sustancia-atributo, o favorece la serie adjetiva referida al sustantivo indefinidamente diferido (“la nueva consciencia...etc.” hasta n —“La N”) o bien admite por eliminación de la repetición pleonástica la resolución: “la nueva”. Ahora bien, “la Nueva” por excelencia es la “buena nueva” del *evangelium*, del mensaje bueno y verdadero del buen ángel –nuevo orden, nuevo libro, nuevo mundo y origen de todo lo moderno, a la vez que signo y nombre esencial del libro de los libros, cuerpo místico de las escrituras y la biblia, pero otro, el Otro Libro. Si, por lo demás, “buena” es trasposición de “nueva”, bien puede leerse el enunciado “la nueva novela” como metátesis de la “buena buena”, criptografía que induce de otro modo, en virtud de la serie adjetival indefinida “la buena buena... etc.”, referida a una innombrable bondad que se encuentra *epekeina tesousias* (por encima de ser y, por consiguiente, del nombre), la disipación del enunciado mismo, es decir, la tachadura del título.

Tal vez no haga falta recordar que *La Nueva Novela* (“la NOva NOvella”) subrepticamente enuncia en su suspensible título un doble NO-anuncio quizás de las reversiones, desplazamientos, suspensiones, permutaciones y aporías que pone en escena. ¿Diálogo severamente lúdico con la negatividad absoluta del espíritu hegeliano? ¿Con la cuestión onto-lógica del No, de Heidegger? ¿Con la negación-de la-negación de Georges Bataille? La obra parece una exposición o puesta en escena de las paradojas de la literatura y el Libro, imponiendo a éste no sólo en el tejido textual de la mitología teológica del Libro, sino a la vez como Volumen en el que se configuran unos espacios “topológicos” a través de los cuales el Libro se exhibe en su presencia/ausencia, es decir, más exactamente, en su disipación. Esta negatividad y esta alteración del Libro no propone tan sólo el Otro Libro –otra lectura y escritura–, sino el libro de lo Otro, la disipación del libro en pro de la pura Alteridad. Por tanto, lo que se juega en la paradoja del libro, expuesto en la disipación de su presencia/ausencia, de su aparición/desaparición, no es sólo la cuestión de la textualidad (temporalización y espacialización de la escritura), sino a la vez la cuestión de la presencia y de lo que la excede, en lo que la obra de J.L. Martínez encuéntrase con la *Destruction* (deconstrucción) heideggeriana de la metafísica de la presencia, con la decostrucción derridiana del logos ontológico.

¿Cómo, cuál la transparencia, Juan Luis? El fox-terrier inscrito en la portada del libro como sello y emblema de las Ediciones Archivo, encerrado en una circunferencia que presumiblemente representa el “círculo de la familia”(cf. págs. 114, 116), es indudablemente el mismo, o al menos similar, sino idéntico, al fox-terrier inscrito en el colofón como “El Guardián del Libro”: la imagen de este perro guardián es la inversión, impresa en negativo, de la imagen del fox-terrier de la portada. ¿Quién es este can que así abre y clausura el libro, imponiendo el tránsito del círculo en blanco limitado por la inscripción en negro de una circunferencia (portada) al círculo en negro limitado por el blanco de la página (colofón)? Sin duda el mismo o al menos similar, sino idéntico, al “Fox terrier [que] desaparece en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky”, no menos que a su negativo, el “Fox terrier no desaparecido [que] no reaparece en la no-intersección de las no-avenidas (Gauss y Lobatchewsky)”, “perrito (...) de pelaje a manchas negras sobre fondo blanco (...) que obedece al nombre de “SOGOL””, que es anagrama de Logos (págs. 80-83; cf. pág. 125). El can Sogol, es decir, el logos (¿el lenguaje, la parábola, la ratio?), cuyo cuerpo consiente, porque consiste en ello, la inscripción de lo negro sobre la blancura y la escritura de lo blanco por lo negro, no sólo es el guardián del Libro, sino su emblema y el cuerpo de su inscripción: su escritura. Este

desaparecido, no desaparecido, no reaparecido logos que bajo la figura del perro guardián concentra toda la zoología onto-teo-antropo-gramato-lógica que puebla las páginas de *La Nueva Novela* –zoo-lógica que comprende entre otros *animalculi* lógicos, el Animalfabeto, el pez-pescador-ballena-Jesucristo, hipopótamos, jirafas, elefantes, el hombre, el Vergess de Morgenstern y, por cierto el Gato de Cheshire (cf. págs. 67-83) – se exhibe en la escena de “La desaparición de una familia” en su inminente desaparición “en el séptimo peldaño de la escalera hacia el 2° piso” de aquella casa del extravío y la desaparición (pág. 137). Esta escena que remite (cf. págs. 120,136) a las cubiertas anterior y posterior del libro –la primera ofrece la imagen de unas casas desplazadas por algún terremoto o cataclismo, la segunda una página cuadrículada en la que se pide al lector dibujar “el contorno de cada cuarto incluyendo puertas y ventanas” y marcar “dos rutas de escape para cada miembro de su familia” – instala el discurso de la casa (familiar) –genitivo objetivo y subjetivo– como discurso de su disolución y de(con)strucción por virtud de su propia contextura zoo-lógica: por sus ventanas “entra el tiempo”, por sus puertas “sale el espacio”: sus “señales de ruta” han de borrarse, olvidarse, confundirse, desoírse, y, en suma, se revelarán ilusorias, inexistentes y nulas. Esta casa (familiar) que es discurso enunciado en el inminente extravío sucesivo de la hija, el hijo, los gatos, el perro-logos y el propio sujeto del discurso, exhibe su textura como tiempo, espacio, señales, *viae ruptae* y fin de la vida. “El hombre, empero, no es tan sólo un ser viviente que, entre otras capacidades posea además el lenguaje. Más bien es el lenguaje la casa del ser [das Haus des Seins: el cobijo, la guarida del ser] : habitando en él es como el hombre ex-siste”, escribe Heidegger en un pasaje célebre (cf. Wegmarken, pág. 164). El texto de J. L. Martínez dialoga con el texto heideggeriano: el guardián del Libro –logos / lenguaje— es extravío en la guarida del ser –el lenguaje– : el lenguaje como extravío (desaparición-no-desaparición del Libro: escritura).

A la disipación del Libro así puesta en escena –drama zoo-lógico del extravío del logos– pertenece la subrepticia tachadura de su nombre, la suspensión doblemente negativa de su “título tan desorientador”. Y la emergencia de la escritura —extra-vío del lenguaje, ex –sistencia disipante del Libro como habitar— impone en su duplicidad la doble tachadura del nombre del autor y de su instancia como sujeto. Juan Luis Martínez / Juan de Dios Martínez, tachados y entreparéntesis, señalan en su doblez y en la duplicidad de la operación aquella doble disipación: intermitencia de la periodicidad espaciante y temporalizante, complementariedad de la inscripción estigmática (negra) y de la escritura ausente (blanco de la página). La desaparición-no-desaparición del logos (extravío del

guardián como guarida) que se exhibe como presencia/ausencia del libro, ausencia / presencia de la página y las páginas, impone el pensar de *La Nueva Novela* como un diálogo con el pensar, con la poética de Mallarmé: el Libro como página en blanco: la presencia de su ausencia: la disipación de su doblez. El libro de J. L. Martínez no sólo pone en escena “La Página en Blanco” (dos hojas sin foliar, es decir cuatro páginas, una de ellas semitranslúcida, cuasitransparente, con la inscripción del enunciado “La Página en Blanco” y de una nota al pie, la otra hoja –doble página, materialización patafísica de la duplicidad del signo saussuriana– enteramente en blanco), en una suerte de cita imposible del “texto” esencial de Mallarmé, sino que, en conexión con la enunciación del espacio y del tiempo, condiciones de la textura del Libro como inscripción, impone la Página como presencia/ausencia: “La Página Siguierte” y “La Página anterior” (pág. 58 y 59) exhiben la presente ausencia de la página en virtud del movimiento de la lectura y de su previsible abandono, no menos que de las referencias de unas páginas a otras; “La Página Sesenta y Uno” y “La Página Noventa y Nueve” imponen la ausente presencia del lector que recorre las diversas páginas y partes del libro, no menos que la del autor que se ha adelantado al lector y se reserva y disipa en el recuadro en blanco, vacío de la página; “El Revés de la Página como Poema” (pág. 100 y 101) cita en blanco-negro un texto de Saussure sobre la duplicidad de la lengua junto con el poema *Der Vergess de Morgenstern*, reproduciéndolos invertidos y en negativo en la página enfrentada, exhibiendo la paradoja del revés como doblez y duplicidad, como otra página. Alteridad, alteración, disipación de la Página.

En las págs. 40-43 instala *La Nueva Novela* “Un Problema Transparente” en que culmina la serie titulada “Cinco problemas para Jean Tardieu”. Trátase de la exposición de la Página como la paradoja de su duplicidad y su disipación. La transparencia de la página descansa en su doblez y disipación, en su presencia/ausencia. El centro del texto se sitúa en la hoja formada por las páginas 41 y 42 que incorpora en su centro un recuadro en celuloide transparente e inscribe doblemente –en su anverso y reverso, es decir, en ambas páginas (41 y 42)– el mismo enunciado:

UN PROBLEMA TRANSPARENTE

Tardieu, ¿por qué si Usted se mira en un espejo a través de esta página, sólo

pude observar como Usted mismo observa La Transparencia y no observa así también cómo La Transparencia es observada?*

* Tardieu, cuando uno se observa observar ¡¿Qué observa?!

Entre el primer texto y la nota al pie de página se encuentra el recuadro en celuloide transparente. A través de éste, desde el anverso (pág. 41), es legible el enunciado escrito en la página 43, mas fragmentado: “La Transparencia no podrá nunca observarse a sí”: el enunciado completo, que ha de leerse pasando de la página 41 a la 43, reza: “La Transparencia no podrá nunca observarse a sí misma”, de tal suerte que en una relectura conjunta de ambas páginas destaca el enunciado: “misma”. Por su parte, desde el reverso (pág. 42) resulta legible el enunciado inscrito en la página 40: “Si La Transparencia se observara a sí misma, / ¿Qué observaría?”, el que, por cierto, es el mismo que se puede leer al pasar de la página 42 a la página 40. De este modo, la duplicidad de la doble página transparente, que permite su disipación hacia la página anterior y hacia la página siguiente –doble disipación de su presencia (ausente) hacia la ausencia (presente) de las otras páginas–, exhibe dicha disipación –el tránsito del pasar de página– como diferencia, así como a cada página de su mismidad y su diferencia. La doble página transparente se disipa por el reverso hacia una página misma pero que ha de duplicarse en su mismidad (ausentándose de su presencia) para comprobarse misma; y se duplica por el anverso hacia una página otra que se desdobra en dos diferentes (presentando su ausencia). La paradoja de la página, es decir, de su duplicidad disipante, su transparencia, es la de la identidad de la diferencia: toda página es doble/múltiple y consiste en su tránsito a la duplicidad de otras páginas: no hay una página misma, toda página es “transparente”. Ahora bien, el texto no expone tan sólo la paradoja de la página, sino que la impone en un fuera-de-la-página, en una exterioridad que es homológamente doble y disipante. El lector –en este caso, Jean Tardieu, o quien quiera ponerse en su lugar–, ha de imponer la página “transparente” sobre una “página” natural, exterior a la página y al libro mismo como volumen, leyendo en ésta –en un espejo: realidad exterior al libro que sólo consiste en reflejar a su vez una realidad exterior a ella– su propia lectura de la página (transparente): su mirada duplicante y disipante, diferencial y no idéntica, que resulta homóloga de la transparencia de la página. La disipación de la página exhibese como disipación de la lectura, duplicación disipante del sujeto (o los sujetos) de la escritura (lectores/scriptores), no menos que como disipación de la realidad, sólo presentable en su ausencia, ausentable en su presencia duplicante y diferencial por virtud de la página y su transparencia.



ALGUNAS SEÑALES EN LA RUTA DE LOS QUE COLABORAN EN ESTE LIBRO.

Miguel Vicuña Navarro. Poeta y ensayista. Autor de *Levadura de Azar*, Profesor de filosofía en la Universidad ARCIS.

Cecilia Vicuña, Poeta y artista plástica. Autora de *La Wik'uña*. Reside en Nueva York.

Jaime Valdivieso. Escritor de novelas, cuentos y poesía. Ensayista. Autor de *Señores y Ovejas Negras*. Profesor en la Universidad Andrés Bello.

Armando Uribe Arce. Poeta, ensayista, abogado, diplomático. Su última publicación es *A peor Vida*.

Guadalupe Santa Cruz. Escritora. Autora de *El Contagio*.

Enrique Lihn. Poeta fallecido en 1988. Autor de *La Musiquilla de las Pobres Esferas*, *A partir de Manhattan* y *Diario de Muerte* entre otras publicaciones.

Pedro Lastra. Crítico y ensayista literario. Autor de *Leído y anotado*. Reside en Estados Unidos.

Elvira Hernández. Poeta. Autora de *La Bandera de Chile*.

Soledad Fariña. Poeta. Autor de *Albricia*.

Carla Cordua. Doctora en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid. Autora de *Wittgenstein: reorientación de la Filosofía*. Enseña en la Universidad Católica.

Eugenia Brito. Poeta y crítica literaria. Autora de *Vía Pública*. Profesora de Literatura en la Universidad de Chile.

Andrés Ajens. (Poeta), escritor de la solapa izquierda.



MARTÍNEZ

Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez

Este libro se comenzó
a imprimir en
el mes de marzo del 2001,
en la imprenta de RIL editores,
Santiago de Chile

En la misma colección

La última carta de Rimbaud,
Andrés Ajens, 1995;

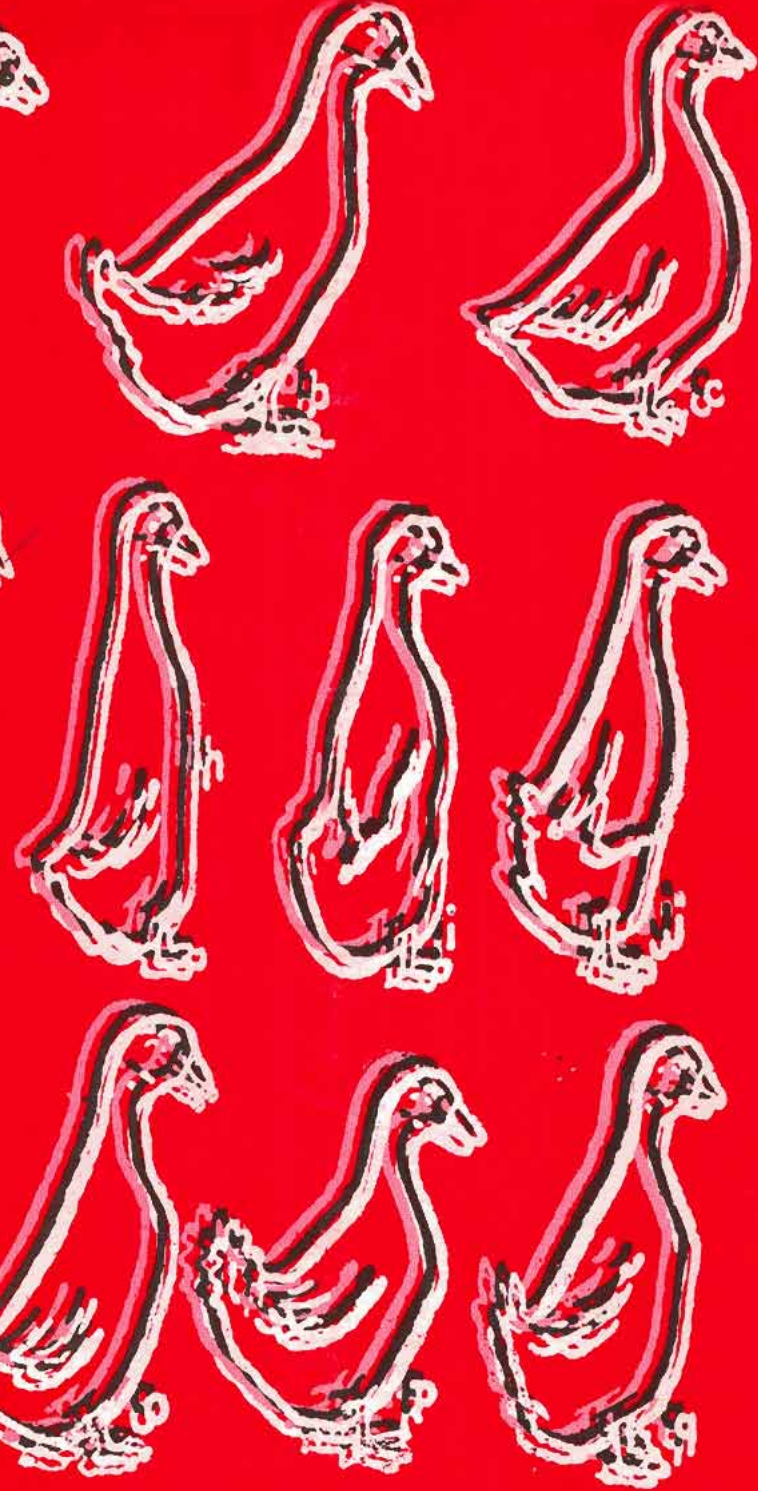
Recorrer esta distancia,
Bruckner, Las tinieblas,
Jaime Sáenz, 1996;

Cuatro ensayos y un poema,
Germán Bravo, 1996;

El Meridiano, Paul Celan
(traducción de Pablo Oyarzún), 1997;

Más íntimas mistura,
Andrés Ajens, 1998;

Espacios de líquido en tierra,
Carlos Cociña, 1999.



MARTINEZ

Intemperie Ediciones