

**Tesis Doctoral**

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E**

**HISPANOAMERICANA**



**NEOVANGUARDIA CHILENA Y**

**POÉTICA DEL MARGEN EN LA OBRA**

**DE JUAN LUIS MARTÍNEZ**

Autora: Carola Vesely Avaria

Directora: D<sup>a</sup> Carmen Ruiz Barrionuevo

2016



# UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

## DOCTORADO EN LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

*VANGUARDIA Y POSVANGUARDIA EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA.  
TRADICIÓN Y RUPTURAS EN LA LITERATURA HISPÁNICA*



### *Neovanguardia chilena y poética del margen en la obra de Juan Luis Martínez*

#### TESIS DOCTORAL

Presentada en el Departamento de Literatura  
Española e Hispanoamericana para la  
obtención del título de doctor por Doña Carola  
Vesely Avaria y bajo la dirección de la  
Doctora Carmen Ruiz Barrionuevo.

V<sup>o</sup> B<sup>o</sup>  
La Directora de la tesis

El autor

Fdo.: Carmen Ruiz Barrionuevo

Fdo.: Carola Vesely Avaria

*A mi pequeño...*

## **Agradecimientos**

Agradezco a la Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo, directora de esta tesis, por su apoyo y plena disponibilidad para asesorarme y alentarme a lo largo de todo este proceso. Su rigurosidad y exigencia, además, han significado una verdadera escuela de conocimiento a la que me enorgullezco de pertenecer.

A Mario Vesely y María Paz Avaria, mis padres, presencias constantes, sólidas y esenciales en este viaje. Innumerables son las razones por las que este logro no habría sido posible sin ellos.

A Pablo Amigo Finger, gracias infinitas, porque por fin lo hemos logrado.

A Cátedra Chile, institución que me brindó la oportunidad de viajar desde Santiago de Chile a Salamanca para cursar los dos primeros años de este doctorado, mediante la adjudicación de una beca de estudios.

A la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica de Chile (CONICYT), por haberme otorgado el reconocimiento de concederme una beca para financiar los dos años siguientes de mis estudios e investigación doctoral en España.

Por haberme introducido en la poesía de Juan Luis Martínez durante mis tiempos de estudiante de Licenciatura en Literatura, agradezco de corazón por este legado a los poetas Soledad Fariña y Raúl Zurita.

A todos quienes ayudaron de diferentes maneras a ir avanzando a paso por este largo camino, con reflexiones, sugerencias metodológicas, búsqueda de fuentes, correcciones y trámites. Gracias a Gracineia Araujo, Rebecca Mason, Marcela Labraña, Pía Montalva, Felipe Cussen, Patricia Gallero, Carlos Araya, Valentina Escobar, Andrea Wahr, Natalia Escandón, Cristóbal Donoso y Constanza Bellet.

Y finalmente mi gratitud por acompañarme durante todos estos años a mis hermanas Milena y Valentina Vesely, a Daniela Torres, Fernanda Arrau, a los amigos de España, Estados Unidos, Chile y a aquellos repartidos por el resto del mundo.

## Resumen

Esta tesis propone una lectura de la obra *La nueva novela*, del poeta chileno Juan Luis Martínez (1942-1993), desde la óptica de una poética del margen a partir de la cual se reformulan los lenguajes poéticos tradicionales para dar origen a un discurso de corte altamente experimental y, al mismo tiempo, de sustrato sumamente político. A partir de dos metáforas centrales presentes en este libro-objeto, a saber, la casa y el silencio, se analizará un corpus de textos intentando identificar su vinculación con el contexto de producción de la obra (la dictadura militar de Augusto Pinochet), pese a su aparente universalidad y disociación con todo referente a la realidad socio política del Chile de los años 70 y 80. De este modo, se propone a Juan Luis Martínez, en tanto fundador de la neovanguardia chilena, como el precursor de un nuevo lenguaje para significar el escenario de violencia política en el que se inserta su producción poética.

## **Abstract**

This dissertation offers a reading of *La nueva novela*, by the Chilean poet Juan Luis Martínez (1942-1993), through the lens of the poetics of the margin. Through this approach, traditional poetic languages are reformulated, and give way to a discourse that is highly experimental and, at the same time, unquestionably political. Based on two central metaphors that are present throughout this book-object -the house and silence- a corpus of works will be analyzed, in the attempt to identify their connection to the context in which the works were produced (the military dictatorship of Augusto Pinochet), despite their apparent universality and total dissociation from the sociopolitical reality of Chile in the 70s and 80s. In this way, Juan Luis Martínez can be considered, in addition to the founder of the Chilean Neo-Avant-Garde, the precursor of a new language, which functions as a signifier of the scene of political violence from which Luis Martínez's poetic production emerges.





# Índice

I. INTRODUCCIÓN	16
II. MARCO CONTEXTUAL	28
II.1 Contexto histórico en Chile (1970 - 1988)	29
II.1.1 Los años de Allende	30
II.1.2 El golpe de Estado	36
II.1.3 La Junta Militar	38
II.1.4 Represión política	45
II.1.5 Política económica de la dictadura	52
II.1.6 Hacia el fin de un duro camino	55
II.2 Tendencias de la producción poética en Chile (1970-1980)	59
III. APROXIMACIÓN AL OBJETO DE ESTUDIO	75
III.1 Juan Luis Martínez: la singularidad del poeta	76
III.2 <i>La nueva novela</i> : fragmentación y universalidad	88

IV. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y PRIMERAS APROXIMACIONES CONCEPTUALES	99
IV.1 Poética y política martinianas	100
IV.2 Poéticas del margen	118
IV.2.1 <i>Escrituras al margen...</i>	119
IV.2.2 <i>La estratificación de los márgenes</i>	124
IV.2.3 <i>Márgenes e instituciones...</i>	137
V. LA CASA	143
V.1 Las casas de la literatura chilena	144
V.1.1 La casa-tumba martiniana	157
V.2 La arquitectura de <i>La nueva novela</i>	180
V.2.1 Materiales de construcción	182
V.2.2 Los pilares	185
V.2.3 Recorridos y subjetividades	189
V.3 Los accesos	192
V.4 Habitabilidad	200
V.4.1 El adentro y el afuera	201
V.4.2 Persecuciones	208

V.4.3 La familia	214
V.5 Desapariciones	223
V.5.1 “La desaparición de una familia”	223
V.5.2 Sogol y las otras desapariciones	235
V.6 Extravío de las “señales de ruta”	249
V.7 Rutas de escape	264
VI. EL SILENCIO	280
VI.1 Silencio y lenguaje	286
VI.1.1 La ruta hacia el silencio: deconstrucción del signo	289
VI.1.2 Aproximación al silencio: algunos procedimientos teóricos	298
VI.1.3 La construcción / deconstrucción del silencio	306
VI.2 Silencio y horror	337
VI.2.1 “Epígrafe para un libro condenado”: la consumación del silencio	344
VI.2.2 Dictadura y Holocausto: hacia una poesía después de Auschwitz	361
VII. CONCLUSIONES	384

VIII. BIBLIOGRAFÍA	394
VIII.1 Obras de Juan Luis Martínez	395
VIII.2. Obras críticas sobre Juan Luis Martínez	395
VIII.3. Obras críticas de autores chilenos	398
VIII.4 Obras críticas en general	402
VIII.5 Obras de creación de autores chilenos	405
VIII.6 Obras de creación en general	406
IX. ÍNDICE DE IMÁGENES	407



MEMORIA

Arpa de silencio / en donde anida el miedo. /  
Gemido lunar de las cosas / significando ausencia. /  
Espacio de color cerrado. / Alguien golpea y arma /  
un ataúd para la hora, / otro ataúd para la luz.

Alejandra Pizarnik,  
*Los trabajos y las noches*

Hay que terminar este ciclo, volver al inicio  
y ver por fin qué mano, qué memoria,  
qué herencia ha trazado estas líneas.  
Hay que ceder la voz, otorgar, devolver la palabra,  
hay que escuchar, escuchar.”

Soledad Fariña  
*Yllu*

# I. INTRODUCCIÓN



## I. Introducción

La siguiente investigación se propone ofrecer una lectura de la obra del poeta y artista visual chileno Juan Luis Martínez (1942-1993), poniendo especial énfasis en su primer poemario publicado, *La nueva novela* (1977)<sup>1</sup>, cuya aparición marca un hito en la historia de la literatura chilena al presentarse como un producto de corte vanguardista altamente provocador a nivel formal y discursivo, lo que ha dificultado a la crítica su inclusión dentro del canon de la literatura chilena, pese a la fascinación que sigue generando en círculos crecientes de críticos, artistas y poetas hasta el día de hoy.

Este trabajo se enmarca dentro de un contexto en que tanto la obra como el propio autor han sido reconocidos tardíamente por parte de la crítica chilena, lo que se suma al hecho de que el trabajo que se ha venido haciendo sobre la obra martiniana no logra cubrir aún la múltiple y compleja trama de lecturas que ofrece, especialmente en su relación con el contexto de producción en que fue escrita. Escasamente antologado, Juan Luis Martínez es conocido en Chile por un círculo relativamente reducido de estudiosos y poetas, mientras que en el extranjero su obra es prácticamente desconocida, aun cuando en los últimos años ha habido importantes avances en los estudios martinianos que se detallarán más

---

<sup>1</sup> Juan Luis Martínez: *La nueva novela*, Santiago de Chile, Ediciones Archivo, 1977. De aquí en adelante citaremos por esta edición entre paréntesis en el texto.

adelante y que sin duda significan la pavimentación de un camino ciertamente auspicioso y merecido en torno a las investigaciones sobre el poeta chileno.

El desarrollo tardío y aún insuficiente de los estudios en torno a la obra del autor llama la atención, especialmente dada la influencia que ha ejercido este chileno sobre las generaciones sucesivas de poetas tanto en el país como en el extranjero, tal como señala Andrés Morales al plantear que “tanto en Chile como en diversos puntos del mapa de la lengua castellana, Martínez es reconocido como el poeta y artista postvanguardista más notable del continente”<sup>2</sup>. Algo similar plantea Marcelo Rioseco en el prólogo al libro de Scott Weintraub (2014), al proponer a Juan Luis Martínez como “el poeta más experimental de la lengua española del siglo XX”<sup>3</sup>. Esta repercusión de su poesía tiene que ver principalmente con su carácter fundacional.

Los rasgos experimentales de la obra martiniana ubicarían al poeta como precursor de la llamada neovanguardia literaria chilena, tal como apuntan varios críticos entre los que se cuenta Marcelo Rioseco, al proponer que “las fechas de publicación colocan a Martínez como el primer poeta que incorpora lo experimental y posmoderno de la época en un texto escrito”<sup>4</sup>, lo cual instalaría al

---

<sup>2</sup> Andrés Morales: “Para una lectura interpretativa de *La poesía chilena*” en *Revista Chilena de Literatura* (2006) 69, p. 107.

<sup>3</sup> Marcelo Rioseco: “Prólogo para una broma demasiado buena” en Scott Weintraub: *La última broma de Juan Luis Martínez. No sólo ser otro sino escribir la obra de otro*, Santiago de Chile, Cuarto Propio. 2014, p. 12.

<sup>4</sup> Marcelo Rioseco: *Maquinarias deconstructivas... op. cit.* p. 60.

poeta como fundador de la mencionada corriente. Paradójico resulta, sin embargo, que si bien parte importante de la crítica ha constatado el carácter de hito de Martínez, dado el carácter fundacional de su poesía, su obra aún no haya logrado situarse dentro del canon nacional. Esto perfilaría el carácter marginal de una obra que mantiene hasta el día de hoy fuera de la institución literaria.

A este respecto, vale apuntar las palabras de Cecilia Vicuña en *The Oxford Book of Latin American Poetry* (2009), que identifican a Martínez como “*the best-kept secret of Chilean poetry.*”<sup>5</sup> Una explicación posible a lo anterior podría estar dada por la particular combinación entre el contexto socio histórico en que se enmarca la obra del autor y el tipo de poética que propone. Juan Luis Martínez escribió *La nueva novela* entre los años 1968 y 1975, para publicarla, tras algunos intentos fallidos, en 1977 y luego en 1985. Si bien la escritura del libro comenzó, entonces, antes del comienzo de la dictadura chilena marcado por el golpe militar de Augusto Pinochet en 1973, parte importante de su producción se enmarca en el periodo dictatorial. Este particular contexto político, que se ve reflejado de diferentes formas en la producción poética y visual del Chile de la época, no se hace visible – al menos de forma evidente – en *La nueva novela*, de carácter altamente experimental y heredera más bien de una tradición

---

<sup>5</sup> “El secreto mejor guardado de la poesía chilena.” La traducción es mía. Cecilia Vicuña y Ernesto Livon Grosman (Coord.): *The Oxford Book of Latin American Poetry*, Nueva York, Oxford University Press, 2009, p. 451.

universalista, en apariencia disociada de los acontecimientos que asolaban el Chile bajo dictadura.

Para aproximarnos a las particularidades de *La nueva novela* en relación con su contexto de producción, el presente estudio comenzará esbozando el periodo histórico que abarca desde 1970 a 1988. Este arco temporal, contenido en el Capítulo II de este trabajo, titulado “Marco contextual”, se inicia con el triunfo electoral del presidente socialista Salvador Allende en 1970, para continuar con la abrupta interrupción de este proyecto en 1973 producto del golpe de Estado perpetrado por Augusto Pinochet. Este hecho daría inicio a una dictadura que se extendería por diecisiete años. El recorrido histórico aquí propuesto cubre hasta 1988, año en que tiene lugar un plebiscito cuyo resultado ciudadano marcaría el fin del periodo dictatorial.

Una vez demarcado el proceso histórico en que se inserta la obra martiniana, pasaremos a esbozar marco contextual relativo al escenario de la producción poética de los años 70 y 80 en Chile, con el fin de situar la figura de Juan Luis Martínez dentro del mismo. A tal efecto, se tomarán como referencia las obras poéticas publicadas en el país entre 1977 y 1987 y, siguiendo los postulados del crítico chileno Iván Carrasco, se procederá a un recorrido por las tendencias poéticas fundamentales del período mencionado, dentro del que se presentará la figura de Martínez como momento de quiebre y renovación de la tradición de la poesía chilena.

Aunque en dicho apartado se expondrán en detalle las diferentes propuestas estéticas que circulaban en la escena poética chilena durante los años 70 y 80, por ahora nos limitaremos a señalar que todas ellas se desarrollaron en un contexto socio político signado por la censura, el exilio, la tortura y el terror, por lo que no es de extrañar que gran parte de la poesía y el arte producidos en tal contexto tuviera un carácter más comprometido, de denuncia o de contingencia. Juan Luis Martínez, no obstante, se desmarca de esa tendencia proponiendo un lenguaje renovador asociado a la neovanguardia, el que tiene como resultado un particularísimo producto artístico que no puede contemplarse disociado de la propia la figura del autor.

En efecto, el Capítulo III de este trabajo, titulado “Aproximación al objeto de estudio” considera aspectos biobibliográficos de Juan Luis Martínez, poniendo énfasis en los hitos más relevantes de su biografía así como en su obra completa. En este punto, se hará referencia tanto en los libros publicados por el poeta en vida, como en aquellos que han ido apareciendo de forma póstuma. De este modo nos aproximaremos, por un lado, a las particularidades de la propia personalidad martiniana, que para muchos resulta tan intrigante como su propia obra, así como a la totalidad de su trabajo literario. Tal bosquejo será el antecedente para entrar luego de forma específica y detallada a la obra de Martínez que nos ocupará con mayor énfasis en esta investigación: *La nueva novela*.

La ópera prima de Juan Luis Martínez será caracterizada, pues, como un producto literario que se aproxima a la idea de libro-objeto, dentro del cual coexisten diferentes voces, lenguajes, lenguas, tiempos, geografías, discursos, metáforas, corrientes de pensamiento, objetos, imágenes y un sinnúmero de elementos intertextuales que hacen de este un complejo universo por desentrañar, así como un producto poético que se resiste a las clasificaciones dentro de las tendencias poéticas dominantes en el Chile de la época.

Dadas las particularísimas características de la poesía de Martínez, en el marco del propio contexto social y político del Chile de los 70 y 80, no es de sorprender que en un principio el poeta haya sido tildado de “escapista” por ciertas voces, dada la peculiar configuración de su lenguaje poético y la escasez de alusiones directas al escenario dictatorial que asolaba a Chile en ese entonces. Sin embargo, vale recalcar que con posterioridad han comenzado a surgir algunas voces tendientes a destacar el sustrato eminentemente político de la obra martiniana. Justamente de esto se hará cargo el Capítulo IV de este trabajo, titulado “Estado de la cuestión y primeras aproximaciones conceptuales”. En él se hará mención a aquellas voces críticas que se distancian de las miradas tradicionales a la obra martiniana, proponiendo lecturas que la asocian con su contexto de producción. Se intentará, de este modo, aportar a la sistematización de un corpus de autores en este campo todavía incipiente, dentro del cual se inserta el presente estudio.

A pesar de los avances que se han registrado en esta dirección, consideramos aún necesaria la propuesta y circulación de nuevas lecturas que se hagan cargo a cabalidad del contexto socio histórico en que se enmarca la obra martiniana, abordando en profundidad los alcances y dimensiones de su gesto político. Este último consistiría en la configuración de un lenguaje poético complejo y transgresor que evidencia el vínculo entre poesía y horror, y que en el presente trabajo entenderemos bajo el concepto de “poética del margen”.

A este concepto nos referiremos en profundidad en el siguiente apartado de este trabajo, entendiendo la idea de margen desde los planteamientos de una de las teóricas fundamentales para comprender el devenir del arte chileno en el periodo dictatorial y post dictatorial. Nos referimos a Nelly Richard, cuyos postulados en torno a Escena de Avanzada, tendencia predominantemente asociada al campo de las artes visuales en el Chile de los 80, son ciertamente aplicables a la poesía a Juan Luis Martínez. Aunque nos referiremos con mayor énfasis a las diferentes aproximaciones que Richard propone en torno a la idea de margen, este apartado también incluirá otras propuestas teóricas que plantean una mirada sobre el margen específicamente asociada a la escritura.

A partir de este primer esbozo conceptual, iremos prefigurando nuestra propuesta sobre la poesía martiniana como un discurso que, tomando distancia del registro testimonial predominante en el lenguaje crítico a la dictadura en la época, opera de forma sumamente crítica a los poderes hegemónicos del

pinochetismo, haciendo uso de un lenguaje altamente codificado y renovador de los modos tradicionales de escribir poesía, lo que lo ubica en la posición marginal aquí discutida.

Los capítulos posteriores de esta investigación tendrán como objetivo, entonces, internarnos en el lenguaje poético de Juan Luis Martínez, tomando como referencia principalmente *La nueva novela*, para intentar comprender los modos en que opera el discurso crítico martiniano que subyace a la apariencia descomprometida y escéptica de su obra. En este punto, resulta indispensable mencionar el último libro del autor, publicado recientemente de forma póstuma. *El poeta anónimo* (2013)<sup>6</sup>, en efecto, se propone como un libro que subrayaría la vinculación entre poesía y política ya esbozada mucho más tímidamente en *La nueva novela*, reafirmando así lo propuesto en este estudio. Fragmentos del *El poeta anónimo* serán referidos, entonces, en diálogo con la lectura de *La nueva novela*, esbozando así una trayectoria poética en que la realidad histórico política del Chile dictatorial resulta inevitablemente reflejada en la obra de Juan Luis Martínez.

Para esbozar la presencia en *La nueva novela* de este discurso anti dictatorial y anti hegemónico situado en los márgenes del discurso poético, se tomarán como referencia dos figuras fundamentales que se presentan a lo largo

---

<sup>6</sup> Juan Luis Martínez: *El poeta anónimo*, São Paulo, Editorial Cosac Naify/Galería D21, 2013. Edición facsimilar de 1985.



de la obra: la casa y el silencio. Ambos conceptos aparecen persistentemente referidos dentro del libro, adquiriendo múltiples formas, y podrían entenderse como el binomio sobre el cual se construyen los cimientos de *La nueva novela*.

El Capítulo V se referirá, precisamente, a la figura de la casa, comenzando por el intento de situar a Juan Luis Martínez dentro de una larga tradición. Para estos efectos, se hará un rastreo de las diferentes casas que pueblan la historia de la literatura chilena, a través del cual se esbozará una correspondencia que podría vincular casa y nación y que acusaría, al mismo tiempo, diferentes versiones de una casa que va mutando conforme al momento socio histórico en que se enmarca cada obra.

A continuación se realizará una lectura de *La nueva novela* guiada por la aparición de esta metáfora, cuya presencia se identificará, primero, en la propia concepción del libro en tanto que casa. Desde esa perspectiva, se ahondará en los materiales de construcción de esta casa-libro, esto es, se reflexionará sobre el tipo de lenguaje poético utilizado en *La nueva novela*, echando mano a ciertos autores próximos a la semiología, la narratología y el posestructuralismo, para entonces aventurar lecturas de la obra desde estas perspectivas.

Luego se procederá a la lectura de diferentes textos de *La nueva novela* que darán cuenta de múltiples aproximaciones a la metáfora de la casa. En este punto propondremos que la obra, además de insertarse dentro de esta una tradición literaria nacional, bosqueja a su vez un nuevo tipo de construcción que

se corresponde con un momento histórico también nuevo, imposible ya de ser referido desde las metáforas tradicionales de las casas pre-dictatoriales. Entre la diversidad de textos martinianos que se trabajarán en este capítulo, especial relevancia cobrarán los comentarios acerca del poema “La desaparición de una familia”, que constituye uno de los momentos cumbres de *La nueva novela* y que, como veremos, representa la instancia más cruda de denuncia y clamor por los detenidos desaparecidos del Chile dictatorial.

En cuanto al tema del silencio, al que se dedicará el Capítulo VI de esta investigación, se hará una lectura de *La nueva novela* identificando la presencia de este concepto, que atraviesa transversalmente el poemario desde diferentes ángulos. La primera aproximación al tema está asociada al lenguaje, e intentará retratar el modo en que esta poética asume el silencio como un punto de llegada tras poner en marcha un proceso orientado a la deconstrucción del signo. En este sentido, el lenguaje se propone como foco de fuertes críticas, dada su asociación con el poder y el logos occidental, ante lo cual la deconstrucción del mismo parece ser una salida. Por su afinidad con las nociones presentes en los textos martinianos que trabajaremos en este apartado, se bosquejará una aproximación conceptual a ciertas nociones sobre silencio y lenguaje pertenecientes a las teorías estructuralistas y posestructuralistas referidas. Al mismo tiempo, se detallarán ciertas nociones claves de la disciplina semiótica que resultan imprescindibles para abordar ciertos textos martinianos, que se proponen como una crítica directa a la semiótica tradicional de Saussure.

Como segunda aproximación al silencio, este se abordará en su relación con el horror, específicamente asociado a la crisis del lenguaje y de la representación como consecuencia de la barbarie. En este sentido, se ofrecerá una aproximación conceptual al tema a partir de la perspectiva de autores que se han referido al mismo, específicamente tomando como punto de partida la experiencia del Holocausto, homologable a la de la dictadura militar chilena. Desde ahí, se trabajará con textos pertenecientes a *La nueva novela* que se hacen cargo del problema de la representación, así como aquellos en que se trabaja el tópico del silencio directamente, sobre todo como significante de la ausencia. En este sentido, el silencio y las referencias al mismo operarán como significantes del horror dictatorial, encarnado en las experiencias de la tortura, el exilio y la desaparición. Uno de los textos fundamentales que se trabajarán en este apartado es “Epígrafe para un libro condenado: la política” (s/f) el que, junto con el ya mencionado “La desaparición de una familia”, operaría como eje de *La nueva novela*.

## **II. MARCO CONTEXTUAL**

## II.1 Contexto histórico en Chile (1970 – 1988)

La creación de *La nueva novela* se enmarca en un momento sumamente complejo y decisivo de la historia de Chile, que abarca el contexto celebratorio y casi utópico de la Unidad Popular bajo el gobierno socialista de Salvador Allende (1970-1973) y la abrupta interrupción de este proceso a través del golpe de Estado a manos de Augusto Pinochet el 11 de septiembre de 1973, así como los primeros años de una dictadura que se extendería por diecisiete años.

Aunque el libro se publicó en 1977, gracias a la información contenida en el colofón de *La nueva novela* sabemos que “[e]ste libro fue escrito en Viña del Mar entre los años 1968 y 1975” (s/f), lo que nos permite localizarlo en este punto de quiebre entre el sueño democrático socialista de Allende y su derrumbe de este sueño a través de la imposición de una larga dictadura.

Una ruptura institucional tan grave como el golpe militar solo puede comprenderse desde una óptica que considere diversas causas, ya sean de índole social, política o económica. En vista de lo anterior, el presente apartado propone un esquema sumario del período comprendido entre 1970 y 1988, abarcando así un abanico temporal que considera el gobierno de la Unidad Popular bajo el mandato de Allende, el golpe de Estado de Pinochet, los diecisiete años de dictadura y el plebiscito que marcaría el fin del autoritarismo.

### **II.1.1 Los años de Allende**

El 4 de noviembre de 1970 asumió en Chile, por primera vez en la historia, un gobierno socialista elegido en forma democrática. El camino para llegar a este triunfo, no obstante, estuvo marcado por dificultades. En primera instancia, debemos apuntar que la candidatura de Allende para las elecciones presidenciales de 1970 representaba a un amplio conglomerado de partidos políticos de izquierda agrupados bajo la coalición Unidad Popular (en adelante UP), con el fin de derrotar a la derecha. Entre los partidos que conformaban la UP se contaban el Partido Socialista (PS) y el Partido Comunista (PC), así como el Partido Radical (PR), el Movimiento de Acción Popular Unitario (MAPU), el Partido de Izquierda Radical y la Acción Popular Independiente (API). Más tarde se incorporaría la Izquierda Cristiana y el MAPU Obrero y Campesino en 1973.

Entre tal número de partidos políticos, cada uno de los cuales tenía miradas diversas y en muchos casos posiciones encontradas, ciertamente no resultaba fácil establecer consensos. Así, incluso el líder del PS, Aniceto Rodríguez, no apoyaba la candidatura de Allende pese a que este pertenecía a las filas de su partido y que contaba con tres candidaturas presidenciales previas<sup>7</sup>. Por su parte, el PC había propuesto como candidato al poeta Pablo Neruda,

---

<sup>7</sup> Allende había sido candidato presidencial en tres oportunidades antes de 1970, específicamente, en 1952, 1958 y 1964.

mientras que los otros partidos de la coalición también tenían múltiples propuestas. Sin embargo, tras intensas negociaciones, Allende finalmente fue proclamado candidato presidencial por la Unidad Popular.

El objetivo de esta coalición era ganar las elecciones de 1970, en las que la UP enfrentaba a la derecha -agrupada en el Partido Nacional (PN) y la Democracia Radical- y al centro -encarnado en la Democracia Cristiana (DC)-. Su programa de Gobierno estaba marcado por un especial énfasis en las políticas sociales relativas sobre todo a las áreas de vivienda, salud y educación, pero el cumplimiento de las mismas estaba supeditado, en parte, a las negociaciones en el parlamento, donde las fuerzas pro Allende no contaban con la mayoría absoluta necesaria para impulsar los cambios requeridos en el programa.

A esta primera dificultad se sumaba el hecho de que, en las elecciones presidenciales, Allende solo había obtenido el 36,6% de los votos, frente al 35,3% de Jorge Alessandri (PN) y al 28,1% de Radomiro Tomic (DC). Este escenario convertiría a la DC en un socio estratégico de la UP pues, al no obtener Allende la mayoría absoluta, debía ser ratificado en el Senado. En esta instancia fue que la DC se sumó a las fuerzas de la UP para ratificar en el senado el apoyo a Salvador Allende, gracias a lo cual fue posible dar inicio a la transición democrática al socialismo: el 4 de noviembre de 1970 asumía, sin más, *el compañero presidente*.

No obstante, las reacciones de oposición a este triunfo no se hicieron esperar. La propaganda anti allendista escandalizó a las clases acomodadas sembrando el pánico sobre el riesgo de una crisis económica producto del gobierno socialista. Como verifican documentos desclasificados por Estados Unidos en 2014 y 2015, la CIA elaboró dos planes para que Allende no asumiera como presidente. El primero fue conocido como *track one* y proponía una jugada casi ajedrecística en la instancia de ratificación del Congreso, tras la cual finalmente el hasta entonces presidente Frei Montalva (DC) sería reelecto. Sin embargo, ante el acuerdo UP-DC ese plan fracasó, por lo que había que echar mano al *track two*, mucho más siniestro que el anterior: la CIA generaría un clima de inestabilidad mediante la búsqueda de militares golpistas para impedir que Allende asumiera el poder, contexto en el cual una junta militar provisional podría llamar entonces a nuevas elecciones, en las cuales la UP sería derrotada.

La desclasificación de documentos de la CIA nos permite establecer que en septiembre de 1970, el presidente de los Estados Unidos Richard Nixon informaba a la CIA sobre la necesidad de hacer todos los esfuerzos para evitar que Allende asumiera el poder. Es aquí donde surge la figura de Roberto Viaux, quien se encargó del episodio más trágico del período: el secuestro y posterior asesinato del Comandante en Jefe del Ejército René Schneider quien había señalado en mayo de 1970 que, si un candidato no alcanzaba la mayoría absoluta, el Ejército debía hacer valer la decisión que tomara el Congreso. Ese apego irrestricto a la constitución y a las leyes, el rol del ejército como garante de la



tradicción republicana de Chile y la no-intervención serían los pilares de lo que se conocería más tarde como doctrina Schneider. Tras su asesinato, su sucesor fue Carlos Prats.

Aún con todos estos contratiempos, Salvador Allende asumió la presidencia de la República. Su comienzo fue enérgico, poniendo en marcha de inmediato su programa de Gobierno. Así, durante los siete primeros meses de mandato allendista “Chile conoció la mayor transformación económica, política, social, cultural e ideológica de toda su historia republicana hasta entonces”<sup>8</sup>. Entre otros hitos del periodo se cuentan la nacionalización de la banca y de diversas industrias, la profundización de los procesos de reforma agraria, una nueva política internacional e incluso iniciativas como el medio litro de leche diario para cada niño chileno o la creación de la Editora Nacional Quimantú (“Sol del saber” en mapudungún, lengua mapuche), que significaron el avance del pueblo de Chile, por primera vez, hacia la búsqueda de una sociedad más democrática, justa e inclusiva.

Si bien estas reformas constituían una redistribución del poder y la riqueza en Chile, también significarían un punto clave en la caída del gobierno de la Unidad Popular. Agrupados bajo los “negativos efectos” que traerían consigo estas transformaciones, la sedición organizada en torno al Partido Nacional encontraría en Estados Unidos un poderoso aliado para hacer caer el gobierno de

---

<sup>8</sup> Mario Amorós: *Allende. La biografía*, Barcelona, Ediciones B, 2013, p. 137.

Allende. Famosas son las palabras de Nixon a Kissinger, una vez que Agustín Edwards -dueño del periódico conservador *El Mercurio*- lo visitara en octubre de 1970: “La chance es de 1 en 10, pero ¡salvar a Chile!; gastar lo necesario; no involucrar a la Embajada, diez millones de dólares disponibles, más si fuera necesario; trabajo a tiempo completo con nuestros mejores hombres; hacer aullar la economía; 48 horas para un plan de acción”.<sup>9</sup>

Uno de los puntos más ambiciosos del área social impulsada por Allende consistió en la nacionalización del cobre, que hasta el día de hoy constituye la principal entrada económica de Chile y cuya explotación estaba en ese entonces (y sigue estándolo en la actualidad) en manos de capitales extranjeros. Se iniciaron de este modo las negociaciones para expropiar las empresas cupríferas, muchas de las cuales eran estadounidenses. La respuesta era de esperar. Los empresarios presionaron a su gobierno para que adoptara medidas drásticas contra el gobierno de la Unidad Popular, ante lo cual la orden de Nixon de hacer “aullar la economía” se materializaba a través de un bloqueo incipiente que se iría acrecentando de forma insostenible.

Las consecuencias de lo anterior para la economía chilena fueron nefastas. Se incrementó la inflación, por un lado, y el mercado negro por el otro, lo que provocó un nuevo componente de rechazo a la Unidad Popular, representado por las clases acomodadas que, aperadas con “cacerolas vacías”, organizaban

---

<sup>9</sup> *Ibíd.* p. 291.

manifestaciones en las que atacaban la figura del presidente chileno, así como la *débil* intervención militar y el creciente desabastecimiento.

De este modo se fue fraguando una oposición al gobierno allendista que más pronto que tarde adquirió ribetes de violencia. Como bien propone Mónica González en *La Conjura, los mil y un días del golpe*, la decisión de comenzar la guerra contra Allende comienza en 1971 y se refleja en las palabras de Orlando Sáenz, Presidente de la sociedad de Fomento Fabril:

[Se] había llegado a la conclusión de que el gobierno de Allende era incompatible con la libertad del país y la empresa privada. La primera decisión fue organizar una estructura de guerra; allegar sistemáticamente recursos económicos, una búsqueda nacional e internacional de dineros que se pudieran materializar en acción política y propagandística. Decidimos estructurarnos de tal manera que significara obtener una información y una armazón técnica de primera y esas dos cosas necesitaban dinero. Lo concreto es que al día siguiente entramos en una disciplina militar, nos pusimos el casco ¡y comenzó la guerra!<sup>10</sup>

Finalmente, el asesinato ese mismo año del exministro del Interior de Frei, Edmundo Pérez Zujovic, a manos de la Vanguardia Obrero Campesina, fue el impulso definitivo para el viraje de la Democracia Cristiana hacia posiciones más conservadoras, en un escenario en que la UP dependía en gran parte del éxito de dicha alianza. Los hechos que siguen a 1971 y que concluyen con el golpe militar así lo demuestran. Pero no solo tuvo que lidiar Allende con dicha oposición. En

---

<sup>10</sup> Orlando Sáenz, citado en Mónica González: *La Conjura, los mil y un días del golpe*, Santiago, Ediciones B, 2000, p.119.

Concepción, fuerzas situadas a la izquierda de la Unidad Popular convocaron a la realización de un programa alternativo para la conquista del socialismo, lo que terminaba por dar forma a una tormenta perfecta.

En 1972 Allende busca apoyo y consenso con la Democracia Cristiana, el cual es negado a través de la conformación, junto al PN, de la Confederación Democrática (CODE), una coalición para afrontar las elecciones parlamentarias de marzo de 1973. Ante este viraje radical, el entonces joven diputado DC Luis Maira, señalaba:

La DC es un partido con dos almas. Por un lado está su profunda vocación de justicia social, de compromiso con los más pobres en un sentido humanitario. Pero por el otro, está una careta profundamente anticomunista, conservadora, reacia a los cambios. En situaciones críticas, esta alma se hace más fuerte que la primera y la supera.<sup>11</sup>

Dicha alma, al parecer, acompañó a la DC desde el asesinato de Pérez Zujovic hasta el 11 de septiembre de 1973.

### **II.1.2 El golpe de Estado**

Las elecciones parlamentarias de 1973 significaron una fuerte sorpresa para muchos, pues la UP había conquistado la mitad del parlamento. Esto sugería la posibilidad de cumplimiento del programa y el avance definitivo de las

---

<sup>11</sup> Luis Maira, citado en Mónica González: *La Conjura... op. cit.* p. 356.

conquistas sociales. No obstante, la profunda crisis económica, los sucesivos atentados organizados por grupos fascistas como Patria y Libertad, la presión económica de Estados Unidos, la sedición organizada desde el Ejército y los empresarios, los paros de gremios profesionales y de transportes (financiados por la CIA)<sup>12</sup>, la intransigencia de la DC y la oposición interna tanto dentro de la UP como a la izquierda a ella, configuraron un cuadro que hacía insalvable la situación.

En medio de esa crisis, Allende nombra gabinetes mixtos, es decir, incluye a miembros pertenecientes a las cúpulas militares, reconocidos por su adhesión a la doctrina Schneider. Entre ellos cabe destacar a Carlos Prats, sucesor de Schneider, quien ocuparía las carteras de Interior y de Relaciones Exteriores. Sin embargo, a pesar de sus sucesivos intentos por salvar la situación, Prats acaba por renunciar al gabinete mixto, producto de un hostigamiento constante del que estaba siendo víctima, que recordaba aquel sufrido por el general Schneider antes de su asesinato. Tal situación llevó al poder al último eslabón que faltaba para terminar de configurar el golpe militar: el General Augusto Pinochet Ugarte. Contrariamente a lo que se cree, Pinochet toma la bandera golpista los últimos meses de 1972, pese a que el golpe como operación se venía fraguando desde finales de 1970. Allende, de hecho, confiaba plenamente en el carácter constitucionalista de Pinochet, hecho que incluso fue utilizado por Prats como

---

<sup>12</sup> Carlos Basso: *La CIA en Chile*, Santiago, Aguilar Ediciones, 1972, p. 155.

argumento para presentar su renuncia al presidente, aduciendo que Pinochet contaría con mayor libertad para llamar a retiro a los generales conflictivos y sediciosos. Ahora sí, con Pinochet ya confabulado y en el poder, las fuerzas golpistas comenzaron su trabajo, intentando un primer golpe a manos del general Roberto Viaux en julio de 1973. Si bien en esa oportunidad el intento sería aplacado, el hecho serviría para probar fuerzas dentro de los conjurados.

El 11 de septiembre de 1973 es una fecha marcada a fuego en la historia contemporánea de Chile. La figura del presidente mártir, defensor de la república y el pueblo, la belleza casi poética de sus palabras -“se abrirán las grandes alamedas por donde pasará el hombre libre para construir una sociedad mejor”<sup>13</sup>- y el Palacio de la Moneda asediado por bombarderos fueron imágenes que recorrieron el mundo rápidamente. El planeta manifestó su apoyo y solidaridad a los perseguidos políticos, mientras que los nombres de Augusto Pinochet, Gustavo Leigh, Mendoza y José Toribio Merino se señalan, hasta el día de hoy, como militares golpistas.

### **II.1.3 La Junta Militar**

Estos cuatro militares conformaron la Junta de Gobierno que tomó el poder del país tras el derrocamiento de Allende. Específicamente, Augusto

---

<sup>13</sup> Mario Amorós: *Allende... op. cit.* p. 495.

Pinochet era Comandante en Jefe del Ejército, mientras Gustavo Leigh se desempeñaba como Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea, José Toribio Merino como Comandante en Jefe de la Armada y César Mendoza ostentaba el cargo de General Director de Carabineros. Fueron justamente ellos los responsables de interrumpir la larga tradición constitucional con que contaba Chile.

La Constitución que regía en Chile al momento del golpe estaba en vigencia desde el año 1925. Era de tipo parlamentarista, consideraba la división de los poderes del Estado y reunía todas las características que hacían de ella una carta magna abocada a evitar los abusos de poder por parte del Estado. Esta situación cambia radicalmente con el golpe, tras el cual la recién formada Junta Militar decide subordinar todos los poderes del Estado a su ejercicio del poder. De este modo, la Junta

“[d]eclaró que asumía el ‘Mando Supremo de la Nación’, entendiéndolo por tal la concentración de los poderes Ejecutivo, Legislativo y Constituyente, comprometiéndose en principio a garantizar la ‘plena eficacia de las atribuciones del Poder Judicial’, así como a respetar la ‘Constitución y las leyes de la república, en la medida que la actual situación del país lo permita.’”<sup>14</sup>

A nivel discursivo, este grupo de militares asumía desde un comienzo el rol de luchar contra el *cáncer del marxismo*, al que se atribuía la responsabilidad

---

<sup>14</sup> Gobierno de Chile: *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*, Santiago, Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2005, p. 170. [www.derechoshumanos.net/paises/America/derechos-humanos-Chile/informes-comisiones/Informe-Comision-Valech.pdf](http://www.derechoshumanos.net/paises/America/derechos-humanos-Chile/informes-comisiones/Informe-Comision-Valech.pdf) [25/10/2015]

por todos los males por lo que atravesaba el país, constituyéndose así como un símbolo del enemigo interno que amenazaba los intereses nacionales. Tal discurso permitió introducir la ficción de un estado de guerra, que justificaría el uso y abuso de la fuerza. Al respecto, el Decreto Ley N° 5 del 22 de septiembre de 1973, establece que el “estado de sitio decretado por conmoción interna, en las circunstancias en que vive el país”, ha de ser considerado como un “estado o tiempo de guerra”<sup>15</sup>. Fue así que esta cosmovisión impuesta por la Junta, a la que José Joaquín Brunner llama *ideología de la seguridad nacional*, “aseguró las condiciones límites de la nueva concepción del mundo: definió al enemigo, justificó el derecho a reprimirlo por la fuerza, legitimó la intervención de las Fuerzas Armadas en la conducción del Estado y reforzó el carácter defensivo, antipolítico y pesimista del régimen.”<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Decreto Ley N° 5. *Diario Oficial de la República de Chile*. 22 de septiembre de 1973.

<http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=5664> [20/05/2015]

<sup>16</sup> José Joaquín Brunner y Gonzalo Catalán: *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, Santiago, FLACSO, 1985, p. 425.





Fig. 1. Portada del periódico chileno *El Mercurio* el 13 de septiembre de 1973, dos días después de sucedido el golpe militar. Esta portada presenta a los cuatro militares que usurparon el poder al presidente Salvador Allende, fallecido el 11 de septiembre de 1973 en el Palacio de La Moneda.

En términos legislativos, la Junta asumió un activo rol por medio de la promulgación de innumerables decretos leyes, procedimientos que, sumados a la concentración de los poderes, configuraron un sistema de gobierno que indiscutiblemente correspondía a un régimen autoritario. Lo anterior se vio reafirmado cuando, en 1974, el poder centralizado en estas cuatro figuras pasó a concentrarse sobre un solo hombre: Augusto Pinochet, quien finalmente asumiría la presidencia de la República, dejando atrás el tiempo de la Junta Militar que siempre se proyectó como transitorio: “ahora, Augusto Pinochet Ugarte reunía la Comandancia en Jefe del Ejército con el monopolio de las funciones

administrativas y gubernativas, al mismo tiempo que presidía las labores de la Junta de Gobierno, vale decir, del Poder Legislativo y Constituyente.”<sup>17</sup>

Nos encontramos ya en presencia de un país en el que el Congreso Nacional ha sido disuelto, los registros electorales se han eliminado, las universidades están intervenidas (y presididas por altos mandos de las Fuerzas Armadas), donde los partidos políticos han sido prescritos -tal como toda colectividad- y donde los mecanismos de censura a los medios masivos que presentan contenidos críticos al régimen está a la orden del día. Esto sin mencionar la imposición durante largos años del toque de queda, que impedía a los ciudadanos de circular libremente por las calles. De más está decir que cualquier desobediencia justificaba los abusos de poder por parte de la maquinaria estatal represiva, ya fuera en forma de prisión política, tortura, secuestro y posterior desaparición, ejecución o exilio.

Para justificar toda esta máquina de horror, el régimen dictatorial se valió en gran medida de los medios de comunicación, creando una propaganda que no titubeó en inventar hechos con el fin de hacer pasar los actos de violencia y terror por acciones de defensa legítima. Este accionar conjunto entre los medios y el gobierno está consignado en el *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y*

---

<sup>17</sup> Gobierno de Chile: *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura... op. cit.* p. 170.

*Reconciliación*<sup>18</sup> (conocido como *Informe Rettig*), publicado en 1991 como resultado de las investigaciones llevadas a cabo por esta comisión convocada a comienzos de la transición por el presidente Patricio Aylwin, en el que se establece que “[l]a desinformación de la opinión pública contribuyó sin duda a la mantención de las violaciones a los derechos humanos en el país.”<sup>19</sup>

Uno de los montajes más emblemáticos llevados a cabo por el régimen fue el *Plan Zeta*, que daba nombre al supuesto plan que tenía Allende para ejecutar un autogolpe de Estado con el objetivo de imponer un gobierno *marxista*. Según el relato de los medios de comunicación, luego consignado en el *Libro blanco del cambio de gobierno en Chile*<sup>20</sup>, militantes comunistas y socialistas formados en hipotéticas escuelas de guerrilla iban a ser los encargados de poner en marcha el maquiavélico plan en el que, dotados con suculentos arsenales de armas (que nunca se encontraron), asesinarían simultáneamente a los mandamases de las Fuerzas Armadas así como a una serie de personajes públicos de oposición al gobierno de Allende. Todo esto, asesinando a su paso a seiscientas familias en la ciudad de Concepción.

---

<sup>18</sup> Gobierno de Chile: *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, Santiago, Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, 1991. [www.ddhh.gov.cl/ddhh\\_rettig.html](http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html) [14/10/2015]

<sup>19</sup> *Ibíd.* tomo 1, p. 434.

<sup>20</sup> Ministerio Secretaría General de Gobierno: *Libro blanco del cambio de gobierno en Chile*, Editorial Lord Cochrane, Santiago, 1973.



Fig. 2. Recorte de un periódico de la época, refiriéndose al falso Plan Zeta.

Estos relatos, difundidos profusamente por los medios de comunicación durante los primeros días de la dictadura, y luego sistematizados en *El libro blanco...*, que sirvió como sustento histórico para respaldar la violencia de Estado (al tiempo que operó como prueba inculpatoria en los procesos ejecutados por los tribunales militares, que juzgaban a los prisioneros “de guerra” decretando penas que iban desde la prisión hasta el fusilamiento o exilio), fueron desmontados fehacientemente tras la desclasificación de archivos de la CIA a partir de 1999. Estos documentos demostraron que el Plan Zeta “[s]e trató de un

burdo montaje”<sup>21</sup> creado por los militares chilenos con el apoyo, sobre todo, del periódico conservador *El Mercurio*, para justificar la represión a través de una operación de guerra psicológica.

#### **II.1.4 Represión política**

Tanto el *Informe Rettig* (1991) como el *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Informe Valech, 2004)*, se constituyen como piezas fundamentales para la identificación de los modos en que los agentes del Estado de Chile llevaron a cabo las políticas de represión durante los diecisiete años que duró la dictadura, con especial énfasis en los primeros años de régimen. Aunque el *Informe Rettig* contempla las cifras de muertos y desaparecidos, el *Informe Valech* complementa esta información al añadir dos componentes clave: la tortura, que no estaba completamente considerada en el *Informe Rettig* y, además, la masividad de los métodos represivos ejecutados. Así, según el *Informe Valech*, más del 94% de las personas que sufrieron prisión política señalan haber sido víctimas de algún tipo de tortura. Estos antecedentes permiten establecer que los mecanismos de tortura constituyeron una práctica sistemática del Estado para perseguir, encarcelar y asesinar a las víctimas, sirviéndose para ello de la elaboración prolífica de leyes y decretos.

---

<sup>21</sup> Francisco Martorell: “Letras cómplices” en *La Nación* (31 de diciembre de 2006). [www.lanacion.cl/noticias/letras-complices/2006-12-30/130936.html](http://www.lanacion.cl/noticias/letras-complices/2006-12-30/130936.html) [6/8/2014]

La represión política, ejercida fundamentalmente por medio de fusilamientos, tortura y secuestros, varió en intensidad y selectividad dependiendo de los vaivenes del régimen y concentrándose principalmente en el período de 1973-1982: “el grueso de sus víctimas se concentra en su fase de instalación en el poder: el 61% de las 33.221 detenciones calificadas por la Comisión corresponden a detenciones de 1973, principalmente por Carabineros (43%) y personal del Ejército (30%)”<sup>22</sup>.

Considerando los miles de prisioneros reunidos, la proliferación de centros de detención y tortura fue espontánea, lo que llevó a la aparición de más de mil campos de concentración repartidos en las zonas norte, centro y sur de Chile, utilizando las más variadas instalaciones, entre las que se cuentan

prefecturas, comisarías, subcomisarías, retenes, tenencias, cuarteles, regimientos, escuelas matrices, estadios deportivos, gimnasios, casas patronales, fábricas, edificios de instituciones públicas, hospitales, maestranzas, bases aéreas y navales, cárceles de hombres y mujeres, estaciones ferroviarias, embarcaciones de la Armada y de la marina mercante, campos de prisioneros, fiscalías militares, gobernaciones, intendencias, y establecimientos educacionales, como universidades y liceos.<sup>23</sup>

Por su parte, las víctimas de persecución y tortura no correspondían a un perfil específico, evidenciando de esta forma una completa ausencia de

---

<sup>22</sup> Gobierno de Chile: *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura... op. cit.* p. 190.

<sup>23</sup> *Ibíd.* p. 193.

criterios selectivos por parte de los victimarios –sobre todo en los primeros años de la dictadura- a la hora de escoger a sus presas. Por supuesto se cuenta entre las víctimas a políticos cercanos al gobierno de Allende y a dirigentes de la Unidad Popular, aunque también a miembros o simpatizantes de un amplio número de partidos políticos ubicados próximos a la UP o hacia su izquierda, así como a representantes de las más variadas agrupaciones ciudadanas, como dirigentes de juntas de vecinos, centros de estudiantes de universidades y colegios o campesinos organizados por la reforma agraria. A todas estas víctimas se suman aquellas que no tenían afiliación ni vinculación política alguna, como relata este testimonio:

[...] por el golpe del 73 por alcance de apellido los señores militares y Carabineros destruyeron nuestra familia. Desde el 73 jamás hemos sido felices, ya que yo fui detenida, o sea presa, torturada por un periodo de 6 meses por reclamar [por] la injusticia y crimen que habían cometido los militares de Valdivia, junto con los Carabineros. Ellos han destruido toda nuestra familia, quedando sin hermanos y sin padres, ya que con los golpes que le dieron a mi padre por defender a mi hermano y decir que nosotros [no correspondíamos a la familia de quienes se buscaba], por decir la verdad, le dieron muchos golpes, que en mi pobre papá perdió su mente y estuvo muchos años en la Casa de Orate, o sea en el manicomio en Valdivia, como al igual a mí me detuvieron con mi hermano mayor [...] Con él yo fui a Santiago a dar cuenta. Con mi ignorancia, fuimos a contarles, lo que habían hecho los militares en Valdivia con nuestra familia; los escucharon, cuando ahí mismo los tomaron a punta de culatazos por la cara y por el cuerpo y patadas les pegaban a los dos, y también me pegaban como si yo hubiese sido hombre, me pegaron sin compasión incluso hasta por los senos, yo tengo todo mi cuerpo con las marcas del 73. Mi cuerpo está todo cortado, mis tobillos fracturados, mis manos fracturadas, mis rodillas todas cortadas y tengo el hombro de mi brazo derecho, la clavícula fracturada, y tengo los párpados, rotos, cortados, porque los militares, cuando me detuvieron nos pegaron mucho [...] Ellos

iban a matar a toda mi familia yo les suplicaba, les pedía de rodilla que no hagan tanto daño, nosotros no teníamos ni idea por qué nos hacían tanto daño, nunca hemos estado en política, nunca habíamos estado detenidos, nadie de nuestra familia.<sup>24</sup>

Como este, existen millares de relatos que atestiguan el bestial accionar de las fuerzas represivas de Pinochet, las que fueron coordinadas en primera instancia por la Dirección Nacional del Ejército (DINA). La tarea de organizar y sistematizar esta violencia masiva recayó, en efecto, sobre esta organización creada en 1973 bajo la dirección de Manuel Contreras, la cual aglutinó a los principales agentes y torturadores del Estado. Este apéndice del Gobierno ejecutó el encarcelamiento, la tortura, el secuestro, el hostigamiento, la persecución y la muerte de un número de chilenos que, según las estimaciones y los registros recabados por diferentes comisiones de derechos humanos, rondaría las 30 mil víctimas de prisión política y tortura<sup>25</sup>, frente a cerca de tres mil ejecutados políticos y más de un millar de detenidos desaparecidos<sup>26</sup>.

En la práctica, la DINA dependía directamente de Augusto Pinochet, y aglutinaba a agentes entrenados en la Escuela de las Américas, organización del

---

<sup>24</sup> *Ibíd.* p. 194.

<sup>25</sup> Gobierno de Chile: *Informe de la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura*, Santiago, Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura, 2011. [www.indh.cl/informacion-comision-valech](http://www.indh.cl/informacion-comision-valech) [3/11/2015]

Gobierno de Chile: *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura... op. cit.*

<sup>26</sup> Gobierno de Chile: *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación... op. cit.*



Ejército de Estados Unidos destinada al entrenamiento de tortura y guerra tanto física como psicológica. Dentro de las prácticas de tortura más características que implementó este organismo se encuentra la aplicación de electricidad en genitales, la vejación sexual con animales (penetración vaginal y anal de perros), la técnica del “submarino” (inmersión forzada en barriles de agua) y los fusilamientos falsos, todo con el fin de *quebrar* a la víctima y de este modo obtener información tendiente a eliminar de raíz al *enemigo interno* que amenazaba al país.

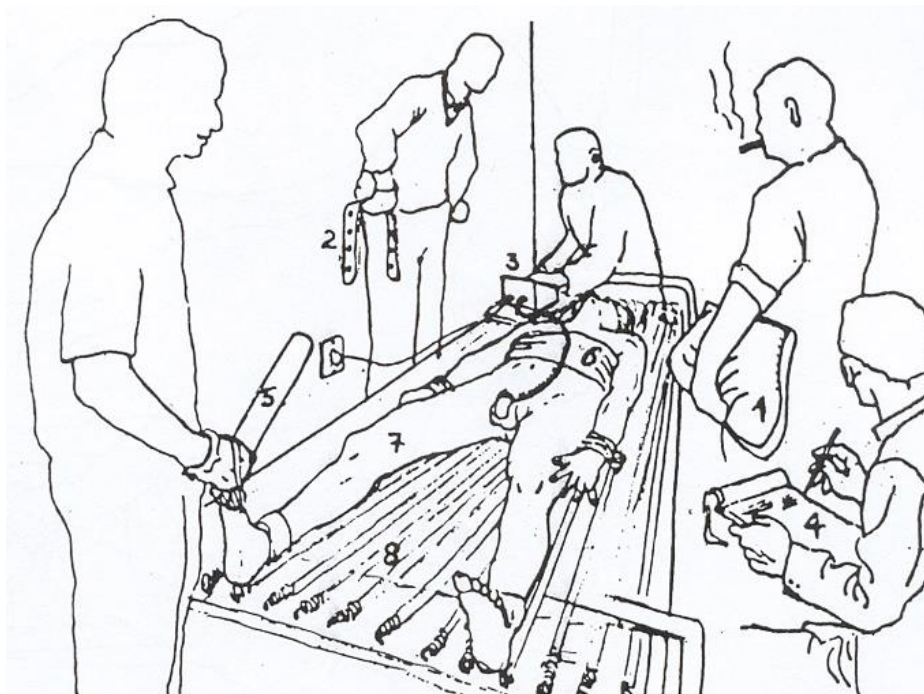


Fig. 3. Ilustración que grafica el funcionamiento de uno de los sistemas más utilizados en las sesiones de tortura de la DINA. Conocido popularmente como “la parrilla”, este instrumento consistía en una camilla metálica sobre la cual se ataba al prisionero desnudo, al que se le aplicaba electricidad en diferentes partes sensibles del cuerpo, tales como genitales y labios.

Entre los crímenes más deleznableos perpetrados por la DINA cabe consignar, entre otros, el asesinato del sacerdote español Antoni Llidó, por ayudar a cuatro militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR) - uno de los grupos contra los cuales la DINA arremetió con mayor violencia en los primeros años de la dictadura-. Del mismo modo, se destaca el secuestro y asesinato de Flavio Oyarzún y Cecilia Bojanic, quien estaba embarazada de cuatro meses. Cabe indicar que varios de los crímenes llevados a cabo por la DINA formaron parte de la “Operación Cóndor”, destinada a coordinar la policía secreta de Argentina, Brasil, Uruguay y Chile. En esta línea, la DINA trabajó en el asesinato selectivo de “líderes” de la resistencia a la dictadura militar alrededor del mundo, como es el caso del asesinato en Buenos Aires del renunciado General Carlos Prats, en 1974, que horroriza por su magnitud:

El lugar de origen del estallido se ubicó justamente debajo del piso entre los dos asientos delanteros... El techo se desprendió y fue a caer en un edificio situado frente al lugar del hecho... La bomba provoca en la Sra. Cuthbert de Prats desgarró del diafragma, bazo estallado, quemaduras externas con carbonización parcial, brazo izquierdo amputado por explosión a la altura del codo; igual situación en la pierna y el pie izquierdo. El general Carlos Prats muere por traumatismos y desgarros vícerovasculares múltiples, hemorragia externa e interna.<sup>27</sup>

Otro caso emblemático en materia internacional del quehacer de la DINA es el asesinato en Washington del ex ministro de Allende Orlando Letelier en

---

<sup>27</sup> Edwin Harrington y Mónica González: *Bomba en una calle de Palermo*, Santiago, Editorial Emisión, 1987, p. 28-29.

1976, comparable en impacto y magnitud al asesinato de Prats. Como narra Michael Moffit, testigo directo del estallido que marcó el fin de la vida del ex diplomático y su secretaria, Ronni Karpen, “el auto se levantó del piso. Comencé a sentir el hedor más increíble en toda mi vida... traté de poner mi brazo sobre su espalda [la de Letelier] pero estaba muy pesado. En ese momento vi hacia abajo y estaba su carne abierta, con la parte inferior de su cuerpo separada del resto.”<sup>28</sup>

La magnitud del crimen y el hecho de que se haya perpetrado en Estados Unidos fueron variables que propiciaron la paulatina deslegitimación de la DINA y su consecuente desaparición en 1977, siendo sustituida de inmediato por la Central Nacional de Informaciones (CNI). Este organismo proseguiría, no obstante, con las políticas institucionales del terror hasta 1990, es decir, incluso ya durante la democracia. Encabezada por Odlanier Mena, la CNI perpetró los dos crímenes más terribles de la época: el asesinato del dirigente sindical Tucapel Jiménez en 1982 y la llamada “Operación Albania” en 1987, asesinato múltiple de doce miembros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), organización ligada al partido comunista que validó la lucha armada como vía insurreccional. EL FPMR fue el responsable del único e infructuoso intento de asesinar a Augusto Pinochet, hecho ocurrido el 7 de septiembre de 1986, hecho al que la “Operación Albania” respondió con creces.

---

<sup>28</sup> John Dinges y Saul Landau: *Asesinato en Washington. El caso Letelier*, Santiago, Editorial Planeta, 1990, p. 219.

Como se observa, este segundo momento de la represión inaugurado por la CNI, si bien operó de forma más selectiva que en los tiempos de la DINA, no careció de asesinatos y secuestros. Tristemente célebre es el caso “degollados”, operación llevada a cabo en 1985 por la DICOMCAR (Dirección de Comunicaciones de Carabineros) consistente en el asesinato, por degollamiento, de tres militantes del partido comunista. El hecho se produjo luego de que los tres profesionales fueran secuestrados a plena luz del día directamente en las puertas del Colegio Latinoamericano de Integración, ante la vista de cientos de niños y padres.

Este clima de permanente y explícita violación de los derechos humanos se mantuvo hasta el final de la dictadura. Con menor masividad pero igual intensidad, la CNI y otros organismos de inteligencia fueron responsables de crímenes tremendamente desgarradores para la historia de Chile.

### **II.1.5 Política económica de la dictadura**

En paralelo a las políticas sistemáticas de represión, la dictadura chilena se caracterizó por la imposición de una política económica que consistió, sucintamente, en una economía de libre mercado, abierta al mundo y con una intervención estatal mínima. La tarea de implementar este sistema fue encomendada a un grupo de jóvenes economistas con postgrados en la Escuela de

Chicago, conocidos como los *Chicago Boys*, cuya labor –hoy sumamente condenada de forma prácticamente transversal- es aún materia de discusión en el Chile actual.

Con los derechos sociales y políticos profundamente socavados, la privatización de los sistemas de pensión y de salud, la “municipalización” de la educación y una reforma laboral que restringe la facultad de organización de los trabajadores y su sindicalización, los resultados económico-políticos de la imposición de este sistema saltan a la vista: como ya señalaba Fernando Dahse en 1979<sup>29</sup>, la concentración de los capitales y, por tanto, de la riqueza, tendría como único resultado una amplia clase social empobrecida, la cual solo puede acceder a los bienes del mercado a través del endeudamiento, uno de los pilares del modelo neoliberal chileno.

En suma, la experiencia dictatorial chilena basó su *éxito* en una perversa combinación entre violencia militar y la imposición de un sistema económico no menos violento. Así, desde el momento del golpe militar se comenzó a establecer una *alianza militar-tecnócrata*, cuyo objetivo era la consecución de un supuesto orden, basado en

un régimen no democrático de gobierno, fuertemente autoritario y con gran capacidad de acción policial; en la esfera económica, crecimiento económico a través del fomento y defensa de la propiedad privada de los medios de producción, la libre empresa, el

---

<sup>29</sup> Fernando Dahse: *Mapa de la extrema riqueza. Los grupos económicos y el proceso de concentración de capitales*, Santiago, Editorial Aconcagua, 1979.

incremento de las capacidades de ahorro e inversión a través de un brusco corte de todas las políticas redistributivas y la aniquilación de la capacidad negociadora de las organizaciones laborales; y en la esfera social, el desarrollo de la unidad nacional y del sentido del orden y disciplina en torno a un proyecto cultural monista.<sup>30</sup>

Las características particulares de la dictadura pinochetista estuvieron dadas, así, por diversos factores posibles de englobar en torno a tres ejes centrales: “la ideología de la seguridad nacional, la ideología del neo-liberalismo aplicado a la economía, y [...] los elementos residuales del tradicionalismo católico.”<sup>31</sup> El primer eje tiene relación, tal como se ha intentado establecer insistentemente en toda la extensión de este apartado, con una violencia política ejercida de forma institucional, sistemática y masiva, que tiene como objetivo la persecución, la vigilancia, el disciplinamiento, el control y el castigo de los ciudadanos, así como también la imposición del terror como objetivo en sí mismo. El segundo eje en el que se sustenta la identidad de la dictadura chilena corresponde a la imposición de un sistema económico que se constituyó en aliado de la *ideología de la seguridad nacional*. Mientras esta se encargaba de configurar al enemigo interno y justificaba el ejercicio de la violencia contra este a manos de las Fuerzas Armadas como conductoras del Estado, el neoliberalismo dejaba en manos del mercado la regulación automática de los conflictos,

---

<sup>30</sup> Jorge Tapia: *El terrorismo de Estado. La Doctrina de la Seguridad Nacional en el Cono Sur*, México, Editorial Nueva Imagen, 1980, p. 149.

<sup>31</sup> José Joaquín Brunner y Gonzalo Catalán: *Cinco estudios sobre cultura y sociedad... op. cit.* p. 420.

asumiendo que “[e]l consumidor satisfecho sería el sostén del régimen: La economía –sujeta a decisiones técnicas- sustituiría a la política, ámbito permanente de querellas e inductor de una inflación de expectativas simbólicas y materiales.”<sup>32</sup>

A este binomio de fuerzas, Brunner añade un tercer eje que marcaría el imaginario dictatorial y que tiene que ver con la reivindicación del tradicionalismo católico encarnado en las ideas de patria, familia y pasado de la nación, las que servirían como justificación del autoritarismo. Así, la seguridad nacional, el neoliberalismo y el tradicionalismo católico “contribuyeron a conformar una específica y peculiar concepción autoritaria del mundo, cuya función fue soldar entre sí a los innumerables circuitos ideológicos que recorrían el régimen y el bloque en el poder.”<sup>33</sup>

Este triángulo perverso se extendió a lo largo de diecisiete años, y solo fue posible ponerle fin negociando una salida política.

### **II.1.6 Hacia el fin de un duro camino**

De este modo, en 1988 y en un escenario de crecientes presiones internacionales y de fuerzas democráticas aglutinadas en Chile bajo la

---

<sup>32</sup> *Ibíd.* pp. 425-426.

<sup>33</sup> *Ibíd.* p. 426.

Concertación de Partidos por el No<sup>34</sup>, se convocó a un plebiscito para que, por primera vez desde las elecciones parlamentarias de 1973, la ciudadanía pudiera ejercer su derecho a voto y así decidir el futuro de la nación. Esta decisión consistía en optar por la continuidad del régimen pinochetista, marcada por la opción “Sí” o establecer plazos para el fin de la dictadura a través de la alternativa “No”.

La campaña del “No” fue una de las más creativas y emotivas que ha registrado la historia de Chile, la que en términos simbólicos apeló a la idea de modernización, optimismo, juventud, reconstrucción y reconciliación. Por su parte, la campaña del “Sí” fue muy deficiente en contraste con la del “No”, tanto en términos estéticos como de contenido, en tanto mantenía el mismo discurso de quince años atrás, apelando al miedo al otro y proponiéndose como la alternativa para resguardar el orden y salvar a la nación del caos marxista.

---

<sup>34</sup> La Concertación de Partidos por el No es el antecedente de la Concertación de Partidos por la Democracia, coalición surgida a raíz del triunfo del No que gobernó en Chile desde 1990 hasta 2010, con dos presidentes demócratacristianos (Patricio Aylwin de 1990 a 1994 y Eduardo Frei Ruiz-Tagle de 1994 al 2000) y dos socialistas (Ricardo Lagos de 2000 a 2006 y Michelle Bachelet de 2006 a 2010).



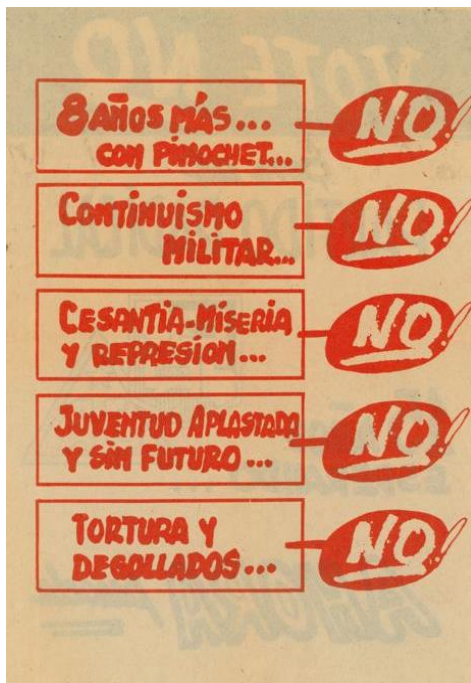


Fig. 3 y Fig. 4. Folletos de propaganda para las opciones “No” y “Sí”, respectivamente, en el marco de las campañas políticas para el plebiscito de 1988, en el que se votaría, tras quince años de dictadura, a favor de continuar con el gobierno dictatorial o bien de convocar a elecciones democráticas.

El éxito de la campaña del “No” y el agotamiento histórico producto de quince años bajo un gobierno autoritario que ejerció la violencia contra los ciudadanos de forma sistemática e incesante, sumado al establecimiento -por primera vez desde el quiebre democrático- de un Tribunal Calificador de Elecciones que veló por el correcto escrutinio de los votos, fueron los factores que se conjugaron para que Chile celebrara por fin un triunfo democrático. El 5 de octubre de 1988 y en medio de un tenso ambiente político y social, el “No” el 55,59% de los votos, poniendo así fin a diecisiete años de una dictadura que no

solo fue sangrienta y cruel, sino que además significó amplios retrocesos en materia de derechos sociales y políticos, tras la imposición a sangre y fuego de un sistema económico brutal.

## II.2 Tendencias de la producción poética en Chile (1970-1980)

El golpe de Estado de 1973 tiende a desestructurar en Chile la idea tradicional de generación literaria. Como causa del complejo momento político que vivía el país, muchos escritores debieron abandonarlo y desarrollar su obra en otras latitudes. De este modo, la idea de relación e interacción entre los componentes de una generación se pierde. Al mismo tiempo que los escritores del exilio se nutren de los contextos particulares que viven, desarrollando así literaturas muy particulares, aquellos que se quedan en Chile se sumergen en una especie de reclusión autoimpuesta, marcada por una soledad escritural que no promueve precisamente los lazos generacionales con los pares, producto de lo cual las poéticas surgidas presentan características muy personales y distantes de las antiguas nociones de “grupo” o “escuela”.

Tal es la situación del poeta chileno Juan Luis Martínez quien, habitando el Chile de dictadura, lleva al extremo la noción de autoexilio o, como lo planteara Andrés Morales, de *intraexilio*: “Como fruto de las trágicas circunstancias por las que atravesaba el país desde 1973, un buen número de autores desarrolló sus proyectos escriturales fuera de las fronteras del país o muy aislados de los ‘centros’ tradicionales de producción literaria (casi en un ‘intra-exilio’)”<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Andrés Morales: “La poesía de la generación de los 80...” *loc. cit.* p. 106.

Por su nacimiento en 1942, Juan Luis Martínez debería comprenderse dentro de la Generación de 1972 que, según criterios orteguianos aplicados a la literatura chilena e hispanoamericana por Cedomil Goic<sup>36</sup>, abarcaría a los escritores nacidos entre 1935 y 1949. En tal caso, la obra martiniana se consideraría junto con la de poetas chilenos como Óscar Hahn<sup>37</sup> (1938) o Gonzalo Millán<sup>38</sup> (1947- 2006). Pero ante la presencia de una poética que pareciera no calzar dentro de las líneas trabajadas por esta generación, hay quienes han preferido leer a Juan Luis Martínez como parte de la llamada generación de los 80<sup>39</sup>, también conocida como “Generación del 87”, “de la

---

<sup>36</sup> Véase Goic, Cedomil. *La novela chilena: los mitos degradados*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1968.

<sup>37</sup> El poeta, ensayista y crítico chileno Óscar Hahn es integrante de la generación del 60, aunque la crítica ha reconocido la condición “extemporánea” de su poesía, dada por una presencia intertextual que transita desde los clásicos españoles hasta el uso de coloquialismos chilenos. Estos contrastes temporales acompañan una obra en general construida en torno a los grandes temas poéticos, el amor y la muerte.

La mayor parte de su obra ha sido escrita en Estados Unidos, donde se radicó después del golpe de estado chileno. Entre sus numerosas publicaciones se destacan sus poemarios *Esta rosa negra* (1961), *Arte de morir* (1977), *Mal de amor* (1981), censurado en Chile por la dictadura, *Versos robados* (2004), *Pena de vida* (2008), entre muchos otros. Ha publicado varios libros de ensayo sobre literatura. Ganó el Premio Nacional de Literatura en 2012.

<sup>38</sup> Gonzalo Millán, también reconocido como integrante de la Generación del 60, desarrolló un tipo de poesía en la que el compromiso político se entreteteje con una clara consciencia acerca de la materialidad del lenguaje, en concordancia con una carrera no sólo de poeta, sino también de artista visual y de poeta visual. Gran parte de su obra fue desarrollada desde su exilio en Canadá. Se trata de una poesía objetivista y metapoética, en que la memoria y el lenguaje funcionan como ejes articuladores. A su primer poemario *Relación personal* (1968) le siguieron numerosos más, entre los que destacamos *La ciudad* (Canadá, 1979), una de las obras más beligerantes en contra de la dictadura militar chilena, así como *Vida* (1984) y *Virus* (1987), uno de los trabajos más relevantes de la corriente metapoética desarrollada por Millán. Su penúltimo poemario, *Autorretrato de memoria* (2005) lo hizo merecedor del Premio de la Crítica 2006 y el premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura 2006.

<sup>39</sup> Tal es el caso de la antología *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)*, publicada en 1996 a cargo de Teresa Calderón, Lila Calderón y Tomás Harris.

Dictadura” o “N.N.”, atendiendo más a los años de publicación de sus obras que a su fecha de nacimiento. En efecto, considerando que su obra cumbre, *La nueva novela*, fue publicada en 1977, y que *La poesía chilena*<sup>40</sup>, su segunda y última obra publicada en vida, salió a la luz en 1978, en este trabajo consideraremos a Juan Luis Martínez como exponente, y acaso como precursor, de la generación del 87.

Pero aun estableciendo tal marco contextual para comprender al poeta, la clasificación de su obra sigue resultando una tarea nada fácil pues, pese a las conexiones que podría presentar con la tendencia neovanguardista chilena de la “Generación del 87”, las características de *La nueva novela* continúan siendo únicas dentro de esa línea. En efecto, dicha obra se presenta como “un libro visiblemente marginal en el contexto de la poesía chilena”, como apuntara Manuel Espinoza Orellana<sup>41</sup>. Esta condición de obra única, al tiempo que hace difícil su clasificación, ofrece significativos aportes, especialmente en lo relativo a la influencia que ha tenido en poetas posteriores. Así lo afirma Andrés Morales al señalarla, junto con *La poesía chilena*, como hitos que “han marcado profundamente la poesía de su generación y de las promociones posteriores.”<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Juan Luis Martínez: *La poesía chilena*, Santiago, Ediciones Archivo, 1978.

<sup>41</sup> Manuel Espinoza Orellana: “Aproximaciones a *La nueva novela* de Juan Luis Martínez” en *Aproximaciones a cuatro mundos en la poesía chilena actual*, Viña del Mar, Ediciones Altazor, 1984, s/f. [www.memoriachilena.cl/602/w3-article-78648.html](http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-78648.html) [15/09/2012]

<sup>42</sup> Andrés Morales: “Presencia de Vicente Huidobro en la nueva poesía chilena” en *De palabra y obra (Poéticas y ensayos sobre poesía chilena y española)*, Santiago, RIL Editores, 2003, p. 35.

Para comprender el panorama de la poesía chilena al momento de la publicación de *La nueva novela*, tomaremos como referencia a Iván Carrasco<sup>43</sup> quien, hace ya más de veinte años, trazó un valioso marco general para caracterizar la poesía producida en Chile entre los años 1977 y 1987, cuya multiplicidad de tendencias han hecho de ella “un hecho sumamente complejo, signado por la diversidad y la heterogeneidad”<sup>44</sup>. Es que en efecto, como lo apuntara Morales, “no se trata de un grupo que posea un itinerario estético o unos postulados programáticos que condicionen su desarrollo”<sup>45</sup>. Dejando al margen las cuestiones acerca del año de nacimiento de los autores, Carrasco opta por presentar el pulso de las publicaciones poéticas de un momento histórico específico en la historia de Chile, que se inicia a cinco años del comienzo de la dictadura militar, en un momento en que, ya sea en el exilio o dentro del territorio nacional, se rompe el silencio poético de los primeros años de pinochetismo. Este “florecimiento” es retratado citando *La nueva novela* en el primer lugar de la lista de publicaciones más representativas de 1977 las que, por su volumen y significancia, marcarían el comienzo de un nuevo momento en la poesía chilena.

---

<sup>43</sup> Iván Carrasco: “Poesía chilena de la última década (1977-1987)” en *Revista Chilena de Literatura* (1989) 33, pp. 31-46.

<sup>44</sup> *Ibíd.* p. 32.

<sup>45</sup> Andrés Morales: “La poesía de la generación de los 80...” *loc. cit.* p. 107.

Este marco general que termina con la llegada de la democracia, en 1987, en palabras del propio autor pretende “examinar relaciones de conjunto de la poesía de un momento, en el cual coinciden autores y grupos de distintas edades (entre menos de cincuenta y más de veinticinco años, aproximadamente), tendencias, formación, motivaciones de escritura, etc.”<sup>46</sup> Dentro de ese panorama, que tomaremos como base para aproximarnos a Juan Luis Martínez, Carrasco establece líneas claves para caracterizar la multiplicidad de tendencias existentes en tan complejo y polifónico panorama. En este sentido, propone cuatro ejes, que denominará poesía religiosa apocalíptica, poesía testimonial de la contingencia, poesía etnocultural y poesía neovanguardista.

Aunque sumamente diferentes entre sí, todas estas líneas apostarían por una ruptura de las líneas clásicas de la poesía chilena, según plantea el autor. Cabe mencionar que, en una relectura del mencionado texto de Carrasco, diez años más tarde Andrés Morales añade a los anteriores, tres ejes más para caracterizar este momento o, si es posible denominarlo así, esta heterogénea generación: la poesía metapoética, la poesía urbana y la poesía de las minorías sexuales. Siguiendo a Carrasco, puntualizaremos brevemente que la poesía religiosa apocalíptica la podemos comprender desde el uso de un lenguaje contundente de cierta inspiración trágica, marcado por una fuerte presencia de metáforas bíblicas actualizadas como referencias al momento histórico que se

---

<sup>46</sup> Iván Carrasco: “Poesía chilena...” *loc. cit.* p. 31.

vivía en Chile. José María Memet<sup>47</sup> (1957) y sus *Poemas crucificados* (1977), Jaime Quezada<sup>48</sup> (1942) con *Un viaje por Solentiname* (1987), entre muchos otros ejemplos entre los que se incluyen ciertas publicaciones de la primera etapa de Raúl Zurita<sup>49</sup> (1950), como *Canto a su amor desaparecido* (1985) o determinados pasajes de *Anteparaíso* (1982), así como de Óscar Hahn (1938) en algunos textos de *El arte de morir* (1977), pertenecerían a esta línea poética propia del decenio retratado, que se presenta como continuadora de una larga tradición en las letras

---

<sup>47</sup> José María Memet es autor de una obra poética reconocida por su compromiso político, desarrollada en Chile durante los años más duros de la dictadura militar y luego desde el exilio en París tras su detención y prisión en manos de los agentes de Pinochet. A lo largo de toda su trayectoria como poeta se evidencia aquella tendencia esbozada por Carrasco, en que las referencias bíblicas se ponen al servicio de un discurso político y comprometido: A *Poemas crucificados* (1977) podemos agregar *Canto de gallos al amanecer* (1986) y *Amanecer sin dioses* (1999), entre otros poemarios que abordan las grandes preguntas existenciales desde un lenguaje que aúna la contingencia y la tradición cultural de Occidente.

<sup>48</sup> La obra poética del ensayista, crítico y poeta Mauricio Quezada se inserta cronológicamente en la llamada generación del 60, indisociable del contexto dictatorial chileno. Sin embargo, las referencias presentes en su poesía trascienden las de su generación (existencialismo francés, generación *beat*) e imprimen la huella personal de una poesía que aúna diversas hebras, desde el naturalismo y la poesía lírica hasta las referencias a lo doméstico (*Poemas de las cosas olvidadas*, 1965), pasando por el compromiso político y la temática religiosa. En este punto es destacable su trabajo en Nicaragua con el poeta y sacerdote Ernesto Cardenal, experiencia que luego será recogida en *Un viaje por Solentiname* (1987). Ha sido un gran estudioso y difusor de la poesía chilena, a través de la edición de la obra de Neruda, Mistral y Parra.

<sup>49</sup> Considerado dentro de los poetas latinoamericanos vivos más importantes, Raúl Zurita ha desarrollado una intensa obra desde sus inicios durante la dictadura hasta la actualidad. La primera etapa de su trabajo aquí referida da cuenta de un intento por fusionar arte y vida, aunando espacio, cuerpo y poesía desde una postura de denuncia al terror dictatorial, tomando siempre como punto de referencia la tradición occidental (*La divina comedia* se constituye como su referente fundamental). En lo relativo a la presencia de la religión en su discurso poético no se puede dejar de mencionar su trabajo en el género *performance* durante su época como participante del grupo Colectivo Acciones de Arte, en el que cabe destacar aquella acción de arte en que quemó su mejilla izquierda, en claro intertexto bíblico, como señal de protesta ante los atropellos de la dictadura militar. Aparte de *Canto a su amor desaparecido* (1985), su trilogía fundamental *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982) y *La vida nueva* (1993) corresponden asimismo a la línea de compromiso político en diálogo con intertextos metapoéticos religiosos. Otra de sus obras fundamentales, *Zurita* (2011), es un volumen de casi 800 páginas en el que estuvo trabajando durante diez años. Ha ganado numerosos reconocimientos nacionales e internacionales, entre el que se cuenta el Premio Nacional de Literatura en el año 2000.



chilenas, aunque esta vez cobrando un nuevo matiz, más conectado con la realidad sociopolítica del momento.

La poesía de testimonio y contingencia, entendida como “una expresión inmediata, combativa o elegíaca, de la situación histórica del país”<sup>50</sup>, estaría basada en una propuesta ideologizada de corte social, orientada a denunciar los abusos de la dictadura, en un discurso referido, en gran parte de los casos, por un hablante testimonial que vive en carne propia el terror. No se trata precisamente de una poesía de tesis, sino más bien de construcciones poéticas con un referente expreso de tipo no textual. Muchos poetas chilenos operaron en esta línea al menos en una etapa de su producción. Es representativo el caso de Gonzalo Millán (1947-2006) en *La ciudad* (1979) o *Vida* (1984), valiosísimas piezas poéticas creadas en el exilio. Como contraparte, entre aquellos poetas que permanecieron en Chile durante la dictadura, se destaca Floridor Pérez<sup>51</sup> (1937) y sus conmovedoras *Cartas de prisionero* (1985), entre otros grandes títulos de su

---

<sup>50</sup> Iván Carrasco: “Poesía chilena...” *loc. cit.* p. 38.

<sup>51</sup> Exponente de la llamada poesía lórica (inaugurada en Chile por Jorge Teillier), Floridor Pérez es autor de una vasta obra poética que combina además elementos de la antipoesía, la crítica social y diferentes elementos de la tradición literaria chilena. Dentro de sus poemarios destacamos su primera publicación, *Para saber y cantar* (1965), *Los cuentos de Pedro Urdemales* (1972) y *Memorias de un condenado a amarte, Poemas y prosa autobiográfica* (1990), entre varios otros. De su experiencia como prisionero político durante la dictadura de Pinochet surgió *Cartas de prisionero* (1984), que mantiene el formato epistolar impuesto por los campos de detención, combinándolo con recortes de periódico y documentos personales, que lo transforman en una obra muy renovadora del género epistolar y de denuncia, así como uno de los trabajos fundamentales del poeta. Pérez también se ha dedicado al trabajo como crítico literario y como recopilador de tradiciones chilenas.

creación. Parte importante de la obra de Carmen Berenguer<sup>52</sup> (1946), entre las que destacamos, por ejemplo, *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983), tiene profundas raíces testimoniales y de contingencia. Lo mismo ocurre con Elvira Hernández<sup>53</sup> (1951), quien hasta la fecha de publicación del estudio de Carrasco solo había publicado *¡Arre! Halley ¡Arre!* (1986), para luego desarrollar una interesante obra entre la que destaca *La bandera de Chile* (1991) -uno de los más grandes poemas sobre la dictadura chilena-, realizando una poesía muy ligada a la de Juan Luis Martínez, fuertemente relacionada con la neovanguardia.

---

<sup>52</sup> Carmen Berenguer ha desarrollado una intensa carrera como poeta y artista visual, desde una voz crítica y altamente provocadora que no sólo pone el foco en la resistencia contra la dictadura, sino también en la crítica cultural y la lucha de género. Su poesía revela vínculos entre escritura, cuerpo, ciudad, compromiso social y estética posvanguardista. Se le considera parte de la Escena de Avanzada, así como a Diamela Eltit, Raúl Zurita, entre otros. Dentro de su extensa obra poética se destaca *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983), *Huellas de siglo* (1986), considerado uno de sus libros fundamentales y *Naciste pintada* (1999), obra caracterizada por el cruce de géneros y la multiplicidad de voces, que ha tenido una excelente recepción por la crítica académica por la problematización de la escritura en su vínculo con la crítica social y la reivindicación de género. Nos referiremos en detalle a esta obra en el apartado de esta investigación donde se analiza la metáfora de la casa en la literatura chilena.

<sup>53</sup> Dentro de las voces femeninas de la poesía chilena de los 80, Elvira Hernández ocupa un sitio de especial relevancia. Ha desarrollado una poética altamente experimental, que explica su pertenencia a la neovanguardia poética chilena junto a exponentes como Juan Luis Martínez, combinada con un discurso político crítico a la dictadura, contexto en el cual desarrolló toda la primera parte de su obra. Dentro de su obra, *La bandera de Chile* (publicada en 1991 luego de diez años de circulación clandestina) se constituye como una de sus obras fundamentales, en tanto ícono de la resistencia a la dictadura. De sus publicaciones se destacan asimismo *Santiago Waria* (1992) y *Álbum de Valparaíso* (2003), entre otros poemarios en que la ciudad, el compromiso social y el viaje funcionan como ejes temáticos claves. De su labor como crítica destacamos la obra, publicada junto con la poeta y crítica Soledad Fariña, *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez* (2001), una recopilación de textos críticos en torno a la obra Juan Luis Martínez que hoy resulta fundamental para los estudios martinianos, y a la cual nos referiremos en varios momentos a lo largo de esta investigación.

La poesía etnocultural, representada en la voz de Tomás Harris<sup>54</sup> (1940) en sus *Diarios de navegación* (1986), o de Clemente Riedemann<sup>55</sup> (1953) con *Karra Maw'n* (1984), entre otros, sería una tercera línea planteada por Carrasco, para caracterizar el panorama poético chileno entre 1977 y 1987. Se trata de una poesía que “provoca la apertura de espacios étnicos tradicionales y actuales en la cultura chilena, enfatizando la problemática del contacto intercultural, la discriminación, la marginación y el genocidio, desde una perspectiva no etnocentrista”<sup>56</sup>, dirá Carrasco, quien no menciona expresamente a Elicura Chihuailaf<sup>57</sup> (1952) y su decisiva presencia en el panorama poético nacional,

---

<sup>54</sup> Como exponente de la Generación de los 80, Tomás Harris ha desarrollado una obra altamente intertextual en que la tradición chilena dialoga con elementos míticos de diversas procedencias, pasando por referencias al cine y a diversas fuentes de la literatura universal. Cultiva la estética del grotesco con claros guiños románticos y expresionistas, eligiendo la ciudad (desde Concepción hasta Ítaca) y el viaje como tópicos centrales. Parte importante de su obra toma el intertexto de los diarios de navegación de Colón y el tono épico para tomar una distancia paródica. Su poemario *Cipango* (1992) es considerado tal vez como el más representativo de su obra, entre la que destacamos también *Diario de navegación* (1986), *Crónicas maravillosas* (1997), *Ítaca* (2001) y *Tridente* (2003).

<sup>55</sup> La obra de Clemente Riedemann, vinculada a la llamada “antropología poética”, está situada en los diversos cruces culturales que tienen lugar en el sur de Chile, de donde es originario el poeta. Esta tendencia, también entendida como poesía etnocultural, tendría como ícono el poemario *Karra Maw'n* (1984), “El lugar de la lluvia” en lengua mapudungún (mapuche), una interpretación poética de las tensiones históricas entre grupos originarios y colonizadores del sur de Chile (alemanes, españoles y chilenos) y la consecuente historia de subyugación de los pueblos ancestrales. Dentro de su extensa obra se destaca asimismo *Rito de pasaje* (2000) y *Coronación de Enrique Brouwer* (2007).

<sup>56</sup> Iván Carrasco: “Poesía chilena...” *loc. cit.* p. 41.

<sup>57</sup> Elicura Chihuailaf es en la actualidad uno de los poetas mapuche más renombrados. Ha desarrollado una extensa obra en la que retoma el imaginario simbólico de la cultura mapuche (cultura ancestral del sur de Chile) y en la que propone una lectura de la misma desde la actualidad, proponiendo una escritura bilingüe entre mapudungún (lengua del pueblo mapuche) y castellano. La primera de sus numerosas publicaciones se titula *El invierno y su imagen* (1977), la que fue seguida por una decena de poemarios entre los que destacamos *Recado confidencial a los chilenos* (1999) y *De sueños azules y contrasueños* (1995), que continúa la tendencia del resto de su obra en el rescate de la cosmovisión mapuche, la naturaleza y la memoria.

desde el bilingüismo español-mapudungún (lengua de la etnia mapuche, localizada al sur de Chile). Hasta la fecha de publicación del artículo de Carrasco, Chihuailaf solo había publicado *El invierno y su imagen* (1977), obra que ha sido sucedida por importantes publicaciones que mantienen al autor con total vigencia al día de hoy, entre las que podemos destacar *De sueños azules y contrasueños* (1995).

Antes de desarrollar las características de la poesía neovanguardista, caracterizada por Carrasco como “la tendencia más desarrollada y renovadora de la escritura poética”<sup>58</sup> en Chile, durante el periodo comprendido entre 1977 y 1987, y dentro de la cual Juan Luis Martínez jugaría un rol fundamental, nos referiremos a las tres líneas poéticas que añade Andrés Morales<sup>59</sup> como complemento a las ya esbozadas por Carrasco. Al panorama ya descrito, este autor sumaría la poesía metapoética, la poesía urbana y la poesía de las minorías sexuales.

Entre otros, Rodrigo Lira<sup>60</sup> (1949-1981) y su ya mítico *Proyecto de obras completas* publicado póstumamente en 1984, tal como Armando Rubio<sup>61</sup> (1955-

---

<sup>58</sup> Iván Carrasco: “Poesía chilena...” *loc. cit.* p. 35.

<sup>59</sup> Andrés Morales: “La poesía de la generación de los 80...” *loc. cit.* p. 103-115.

<sup>60</sup> Definido por Roberto Bolaño como “el mejor poeta chileno” de la generación del 50, Rodrigo Lira se presenta como un poeta marginal y rupturista, que llevó al extremo la estética de Enrique Lihn y Nicanor Parra a través de la utilización de un registro coloquial y experimental, marcado por una fuerte componente crítica e irónica. Sus poemas circularon por canales extraoficiales y revistas hasta su prematura muerte a los 32 años. Tras su suicidio, el valioso material poético que dejó, fue recopilado en dos volúmenes póstumos: *Proyecto de obras completas* (1984) y *Declaración jurada* (2006).

1980) con *Ciudadano* (1983), serían fieles representantes de la poesía urbana, la que se presentaría como continuadora de una tradición marcada fuertemente por la Generación del 50, especialmente por la voz de Enrique Lihn<sup>62</sup> (1929-1988), y que esencialmente presenta la ciudad como telón de fondo. En paralelo, la poesía de las minorías sexuales, aquella que abre el cauce y consolida la expresión de discursos tanto feministas como homosexuales, tiene su representación en la obra de Carmen Berenguer (1946), Teresa Calderón<sup>63</sup> (1955) o Verónica Zondek<sup>64</sup> (1953), entre un considerable número de poetas, desde un discurso feminista más o menos beligerante según el caso, así como en Francisco Casas, poeta que junto con el narrador Pedro Lemebel (1955-2015) ha dado forma a “Las yeguas del

---

<sup>61</sup> Amigo y compañero de generación (del 50) de Rodrigo Lira, Armando Rubio también tuvo una muerte prematura que dejó dispersa una obra tremendamente promisorio y recopilada póstumamente por su padre, el también poeta Alberto Rubio, en el libro *Ciudadano* (1983). Treinta años después, Rafael Rubio (también poeta e hijo de Armando) publica una recopilación de la obra narrativa de su padre que incluye también algunos poemas inéditos, bajo el título de *Los cuadernos de Armando* (2013).

<sup>62</sup> Poeta, artista, crítico y narrador, Enrique Lihn es autor (junto con Pedro Lastra) de la primera obra crítica sobre la poesía de Juan Luis Martínez (*Señales de ruta de Juan Luis Martínez*, 1987). Es un importantísimo referente en la poesía chilena del siglo XX, que destaca por su marcado énfasis en el tópico de la ciudad, con la mirada cosmopolita de la poesía situada así como del desarraigo (*A partir de Manhattan*, 1979; *El Paseo Ahumada*, 1983; *Pena de extrañamiento*, 1986). Relacionado con Nicanor Parra y Alejandro Jodorowsky, realizó a su vez importantes aportes en el campo de la poesía experimental, proponiendo el cruce interdisciplinario con las artes visuales (*Derechos de autor*, 1981), el vídeo, el cómic (*Un comic*, 1992, en coautoría con Jodorowsky) y la *performance* (*Lihn y Pompier*, 1978).

<sup>63</sup> *Causas perdidas* (1984) es la primera publicación de Teresa Calderón, autora presentada por Morales como continuadora de la tendencia inaugurada por Berenguer, aunque “abandonado el tono beligerante” original. En los años posteriores, destacan *Género femenino* (1989), *Imágenes rotas* (1995) y *Elefante* (2008), entre otras. La autora también ha destacado como antologadora y narradora.

<sup>64</sup> Las dos primeras publicaciones de Verónica Zondek forman parte del período comprendido entre 1977 y 1987: *Entrecielo y entrelínea* (1984) y *La sombra tras el muro* (1985). Posteriormente ha desarrollado una nutrida obra entre la que destacamos *Peregrina de mí* (1993) y *El libro de los valles* (2003).

Aocalipsis”<sup>65</sup>, y cuya poesía, al ser “casi [el] único exponente que declara abiertamente su filiación homosexual, será, quizás, paradigmática”<sup>66</sup>.

Como un fenómeno poco estudiado en Chile, pese a la gran cantidad de autores que la desarrollan desde los años 80 hasta nuestros días, considera el autor la tendencia metapoética en la poesía chilena. En términos generales, se trataría de un tipo de textualidad que ocupa como referente al discurso mismo, tomando así distancia con una larga y contundente tradición poética comprometida con referentes políticos inmediatos (muy en especial con aquellos referidos a la dictadura de Pinochet). Esta opción más esteticista, conceptual y *descomprometida* (motivo que le valió más de alguna vez la etiqueta de *escapista*), se enfocaría “básicamente a una literatura centrada en el propio discurso, en la lengua y en los temas tradicionales de la historia de la poesía”<sup>67</sup>, y estaría representada, entre otros, por Mauricio Barrientos<sup>68</sup> (1960-2011), Andrés

---

<sup>65</sup> “Las yeguas del apocalipsis” tienen su primera aparición pública en 1988, cuando Pedro Lemebel y Francisco Casas intervienen sorpresivamente en el evento de entrega del Premio Pablo Neruda al poeta Raúl Zurita, en Santiago de Chile, poniendo a este último una corona de espinas en plena ceremonia. Cogen su nombre tomando como referente a los jinetes del apocalipsis, resignificando esta figura al dotarla de connotaciones homosexuales. El dúo, cuyas apariciones fueron permanentes en la década de los 80 y 90, se presenta con un beligerante discurso reivindicativo de la homosexualidad, así como altamente cáustico en sus críticas sociales y políticas. Todo desde una estética atravesada por el travestismo, la fotografía, el videoarte y la *performance*.

<sup>66</sup> Andrés Morales: “La poesía de la generación de los 80...” *loc. cit.* p. 112.

<sup>67</sup> *Ibíd.* p. 110.

<sup>68</sup> Poeta, cronista y antologador, Mauricio Barrientos tiene una obra que acusa la lectura de grandes poetas de la literatura universal, a quienes llegó a través de su estrecha relación con Juan Luis Martínez. Influencias que van desde Eliot a Parra, pasando por Stevens y Borges, se cuelan en una obra delicada, que aborda las grandes preguntas existenciales desde la cotidianidad y la

Morales<sup>69</sup> (1962) y Eduardo Llanos<sup>70</sup> (1956). En intervenciones posteriores a la publicación de este artículo, Morales ha añadido a la lista otros autores entre los que destacaremos a Alejandra Basualto<sup>71</sup> (1944). Nacida como reacción a las estéticas *comprometidas*, la poesía metapoética presente en obras publicadas durante los años 80 habría influido fuertemente en la desarrollada posteriormente en Chile: “es posible afirmar que sentaba las bases de buena parte de la poesía que escribirá la siguiente promoción (llamada “Generación de los noventa”).”<sup>72</sup>

Aunque tanto Morales como Carrasco sitúan a Juan Luis Martínez como exponente y referente primero de la línea poética neovanguardista presente en las publicaciones realizadas en el Chile de los 80, creemos que una parte crucial de su obra se encuentra, asimismo, profundamente marcada por la metapoesía. En

---

acuciosidad. De sus poemarios destacamos su primera publicación, *El hombre invertido* (1985), *A través del reflejo* (1992) y *Melancolía* (2003), entre otros.

<sup>69</sup> Presente en este trabajo a raíz de su trabajo como académico y crítico, Andrés Morales tiene además una importante carrera como poeta y ensayista. Ha publicado una veintena de poemarios, la mayoría de ellos traducidos a varios idiomas, en los que da cuenta de una obra muy personal e independiente de las corrientes poéticas de turno. Desde su primer poemario, *Por ínsulas extrañas* (1982), hasta el más reciente, *Escrito* (2012), aborda los grandes temas del ser humano, como la muerte y el amor, así como una constante reflexión sobre la escritura literaria, echando mano a referentes de tipo universal entre los que destacan los clásicos españoles, grecolatinos y árabes, así como como autores modernos latinoamericanos.

<sup>70</sup> Sicólogo, poeta, ensayista y académico, la obra poética de Eduardo Llanos Melussa es breve pero muy relevante, especialmente por la experimentación lingüística de sus trabajos, que lo vinculan con las vanguardias históricas, sobre todo con el dadaísmo. *Contradiccionario* (1983) y *Disidencia en la tierra* (inédito) son algunos de sus libros fundamentales, a los que se suma una extensa obra ensayística sobre poetas chilenos.

<sup>71</sup> La poesía de Alejandra Basualto transita por diferentes registros desde sus inicios en esta carrera, pero no es hasta *Casa de citas* (2000) que afirma la escritura metapoética a la que se refiere Andrés Morales, en la que bebe de una amplísima tradición occidental para asumir su propia poesía instalada dentro de ese universo de referencias.

<sup>72</sup> Andrés Morales: “La poesía de la generación de los 80...” *loc. cit.* pp. 110-111.

efecto, el gran tema tanto de *La nueva novela* como de *La poesía chilena* es el lenguaje. Aun así, existe un amplio acuerdo en que Juan Luis Martínez sería el fundador de la tendencia neovanguardista en la poesía chilena. Así lo constata Carrasco al señalar que

el grupo inicial y fundador de la neovanguardia se conformó en Valparaíso a fines del 60 y comienzos de la década del 70, en torno a las figuras claves de Juan Luis Martínez (1942), autor de *La nueva novela* (1977) y *La poesía chilena* (1985) [sic], de Raúl Zurita [...] y Juan Cameron [...], quienes formaron el Grupo del Café Cinema [...] que se proyectó luego en Santiago por intermedio de Zurita en el C.A.D.A (Colectivo de Acciones de Arte), junto a otros escritores y artistas como Diamela Eltit, Nelly Richards, Loty Rosenfeld, [y] Gonzalo Muñoz [...] <sup>73</sup>.

Definiendo la neovanguardia como una tendencia que “avanza en el territorio del experimentalismo y se funda en la reedición de los contenidos de las vanguardias tradicionales”<sup>74</sup>, Morales propone a Juan Luis Martínez como el referente para los poetas neovanguardistas de la generación del 80. Recordemos que, por criterios generacionales, Morales consideraría a Martínez perteneciente a la generación del 72, aun cuando nosotros seguiremos el esquema de Carrasco, que propone una mirada desde los años de publicación de las obras, desde el cual Martínez pertenecería al grupo de poetas que publicaron entre 1977 y 1987. Más allá de las leves diferencias que puedan darse en este plano, lo cierto es que tanto Carrasco como Morales entienden a Juan Luis Martínez como precursor de la

---

<sup>73</sup> Iván Carrasco: “Poesía chilena...” *loc. cit.* p. 36.

<sup>74</sup> Andrés Morales: “La poesía de la generación de los 80...” *loc. cit.* p. 108.



neovanguardia en Chile, al tiempo en que lo sitúan como referente fundamental para la poesía posterior. Otros poetas que pertenecerían a esta línea serían Raúl Zurita, cuya obra combinaría, desde la forma neovanguardista, múltiples estadios, desde la poesía de contingencia a la metapoética, y cuya obra “paradigmática” en esta línea sería, a juicio de Andrés Morales, *Canto a su amor desaparecido* (1985). A Zurita se unirían, entre otros, Carlos Cociña<sup>75</sup> (1950), Rodrigo Lira (1949-1981), Eugenia Brito<sup>76</sup> (1950) - a quien nos referiremos más adelante en cuanto a su valioso trabajo sobre la casa en la literatura chilena -, Diego Maquieira<sup>77</sup> (1951), Elvira Hernández (1951) y Roberto Merino<sup>78</sup> (1961).

---

<sup>75</sup> Aparte de una larga y meritoria carrera como editor, Carlos Cociña ha desarrollado una obra poética marcada por la experimentación.

<sup>76</sup> Crítica literaria y poeta de la generación de los 80, Eugenia Brito escribe desde Chile durante la segunda década de la dictadura, luego de haber sido exonerada de la Universidad de Chile por motivos políticos y pasar unos años en Estados Unidos cursando un máster en literatura latinoamericana. Desde su primer poemario, *Vía pública* (1984) hasta el más reciente, *Extraña permanencia* (2004), desarrolla un lenguaje poético que reflexiona sobre escritura, sociedad dictatorial, cuerpo, género y poder, desde códigos renovadores que apelan, en su conjunto, a una postura anti hegemónica. De su labor como crítica destacamos *Campos minados (literatura postgolpe en Chile)* (1990), al que nos referiremos más adelante en este estudio.

<sup>77</sup> Hijo de padre diplomático, Diego Maquieira pasó parte importante de su infancia en Nueva York, para luego transitar por varias ciudades latinoamericanas. Esto podría explicar las particularidades de su poesía, plena de referencias intertextuales no sólo a diferentes culturas, sino a diferentes registros lingüísticos y disciplinas. Así, su poesía combina la palabra, las artes visuales, la fotografía, la música y el lenguaje audiovisual. Del mismo modo, su obra se aparta de la contingencia política de los años 80 en Chile, dando así paso a un humor perspicaz y crítico. De su obra poética destacamos, entre otros, *La Tirana* (1983), *Los Sea Harrier* (1993) y *El Annapurna* (2013).

<sup>78</sup> Roberto Merino cuenta con una destacadísima carrera como cronista, género desde el cual se ha lanzado a explorar la ciudad en permanente vínculo con la memoria y la sociedad. Cuenta con numerosas publicaciones en este género, en contraste con una obra poética mucho más acotada aunque, según apuntan varios críticos, incluido el propio Enrique Lihn, fundamental en la poesía chilena. Su obra poética consta de dos publicaciones consideradas sumamente particulares dentro de la historia de la poesía chilena, en las que propone un locus muy diferente al de las crónicas, esta vez marcado por el encierro contemplativo y el sondeo de la ciudad desde la memoria, el

Para Iván Carrasco, la poesía neovanguardista se identificaría con

una postura antitradicionalista, polémica, crítica, experimental, característica de los movimientos conocidos genéricamente como la vanguardia, asumiendo creativamente sus rasgos textuales y extratextuales, es decir, incorporándolos críticamente y vivenciándolos desde una concepción muy particular del mundo y del arte.<sup>79</sup>

Así, la de Juan Luis Martínez resulta una poesía claramente consecuente con tales definiciones. Desarrollando una estética alejada de los grandes relatos, Martínez aborda el lenguaje como tema central de su discurso y desconfía expresamente de la idea de compromiso político. Sin embargo, como veremos en lo sucesivo, existe en su obra una clara postura política fuertemente antidictatorial, configurada desde códigos muy particulares: desde un nuevo lenguaje que se sirve a su vez de innumerables lenguajes.

---

cruce de géneros y una honda reflexión sobre la escritura en su relación con la vida. Su primer poemario, *Transmigración* (1987), fue uno de los escasos títulos publicados bajo el sello editorial de Juan Luis Martínez, Ediciones Archivo. Vale apuntar aquí la gran cercanía y amistad que unió a estos dos poetas. El segundo, *Melancolía artificial* (1997), fue reeditado posteriormente en 2009.

<sup>79</sup> Iván Carrasco: "Poesía chilena..." *loc. cit.* p. 35.

### **III. APROXIMACIÓN AL OBJETO DE ESTUDIO**

### **III.1 Juan Luis Martínez: la singularidad del poeta**

Juan Luis Martínez nació en Viña del Mar, en la costa central de Chile, el 7 de julio de 1942 y murió en Villa Alemana, en la misma zona costera, el 29 de marzo de 1993. Poeta, intelectual y artista visual independiente, desertó de la educación formal luego de cursar el séptimo año de educación primaria. Su juventud estuvo marcada por una estampa de joven rebelde que frecuentaba las calles viñamarinas con una apariencia excéntrica para la época: vestimenta refinada y pelo largo al viento sobre su moto. Desde la adolescencia se interesó por las matemáticas, la filosofía y el arte. Pero fue su convalecencia luego de un accidente la que lo llevó a decidirse por la literatura, luego de leer obsesivamente a Lewis Carroll y a Vicente Huidobro.

Fuertemente aquejado por una afección renal, durante los últimos veinte años de su vida debió someterse a diálisis casi todos los días, motivo por el cual se explicaría su escasa movilidad geográfica y, añadiendo también características personales (y podríamos aventurar, poéticas), su situación de permanente encierro en su casa de la costa central chilena. Solo en una oportunidad salió de Chile. Visitó Francia un año antes de su muerte, invitado por el Ministerio de Cultura de ese país en el marco del programa *Les Beaux Extranjeros*. Esa visita le valdría la publicación de algunos de sus textos traducidos al francés y, según

se cuenta ya con carácter casi legendario, haber conocido por fin a quien llenara la mayor cantidad de páginas de su obra: Jean Tardieu<sup>80</sup>.

Siempre fue un solitario. Un individuo único, que asimismo desarrolló una obra única. Su opción expresa de mantenerse aislado del mundo, rehuendo las cámaras fotográficas o enmudeciendo ante una grabadora, recluido en su casa, marca decisivamente una obra literaria muy difícil de comprender como parte de una tendencia o generación. Cuenta Roberto Merino, amigo de Juan Luis Martínez y poeta chileno:

Tenía, como Henri Michaux, una cierta conciencia de la “impudicia del rostro” que restringió su álbum fotográfico a unas contadas imágenes familiares [...]. Y así como Michaux fue a un impulso ambulatorio que lo llevó a las antípodas de su Bélgica natal, Martínez fue fiel a la inmovilidad. [...] entendió que el universo puede llegar a sumergirse en la aldea: Villa Alemana, en su caso, la ciudad dormitorio donde pasó la última parte de su vida y donde concluyó su obra poética.<sup>81</sup>

La reclusión de Juan Luis Martínez al interior de su casa en el pequeño pueblo de Villa Alemana, donde se pasó la mayor parte de su vida evitando todo

---

<sup>80</sup> La obra del poeta, dramaturgo y traductor francés Jean Tardieu (1903-1995) transita entre el surrealismo, el absurdo y el concretismo, abordando grandes preguntas existenciales desde un tono irónico. Se le considera próximo a la patafísica, movimiento francés surgido durante la segunda mitad del siglo XX inspirado en Alfred Jarry (1873-1907) y su obra *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico* (1911), en la que se define la patafísica como “el estudio de las soluciones imaginarias y las leyes que regulan las excepciones”. En *Campos minados: (literatura post-golpe en Chile)* (1990) Eugenia Brito formula un revelador estudio acerca de los vínculos entre Jean Tardieu y Juan Luis Martínez desde la patafísica.

<sup>81</sup> Roberto Merino: “La pequeña casa del autor” en *La Academia imaginaria* (1998) 3, p. 5.

tipo de contacto con el mundo exterior, aunque siempre dispuesto a recibir visitas, nos da ciertas nociones biográficas en torno al concepto de intra-exilio<sup>82</sup>, que desarrolla el crítico Andrés Morales como gesto presente en los poetas que escribieron su obra en Chile durante la dictadura militar chilena.

Su obra publicada es breve, pero intensa. En vida publicó solo dos libros, *La nueva novela* (1977) y *La poesía chilena* (1978), a lo que se suma la publicación de un libro con algunos poemas del autor traducidos al francés, titulado *Fragments* (1993)<sup>83</sup>, publicado en Francia el año de su muerte. Su primer libro, *Pequeña cosmogonía práctica*, estaba desde 1971 pendiente de ser aceptado por Editorial Universitaria, larga espera tras la cual, luego del golpe de estado de 1973, se transformó en un rotundo rechazo. Así, la obra no vio la luz hasta el año 1977, bajo el sello del propio autor (Ediciones Archivo) y con un nuevo título: *La nueva novela*. Quinientos ejemplares constituyeron esa primera edición, que fue reeditada en 1985.

Un año después de la publicación de *La nueva novela*, apareció su libro objeto *La poesía chilena*, consistente en una pequeña caja negra que contenía en su interior fotocopias de los certificados de defunción de los poetas chilenos Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro y Pablo de Rokha, además del

---

<sup>82</sup> Término acuñado por Andrés Morales para referirse a la situación de los poetas chilenos durante la dictadura. Andrés Morales: “La poesía de la generación de los 80: valoración de fin de siglo” en *De palabra y obra (Poéticas y ensayos sobre poesía chilena y española)*, Santiago, RIL Editores, 2003, pp. 103-115.

<sup>83</sup> Juan Luis Martínez: *Fragments*, París, Editions Boite Noire, 1993.

de su mismo padre, Luis Guillermo Martínez Villablanca. La obra contiene, además, una bolsita con tierra, en la que se lee “Tierra del valle central de Chile”, así como algunas fichas de lectura que llevan la información relativa a los poemas “Poesía funeraria”, de Pablo de Rokha, “Coronación de la muerte”, de Vicente Huidobro, “Los sonetos de la muerte”, de Gabriela Mistral y “Solo la muerte”, de Pablo Neruda.

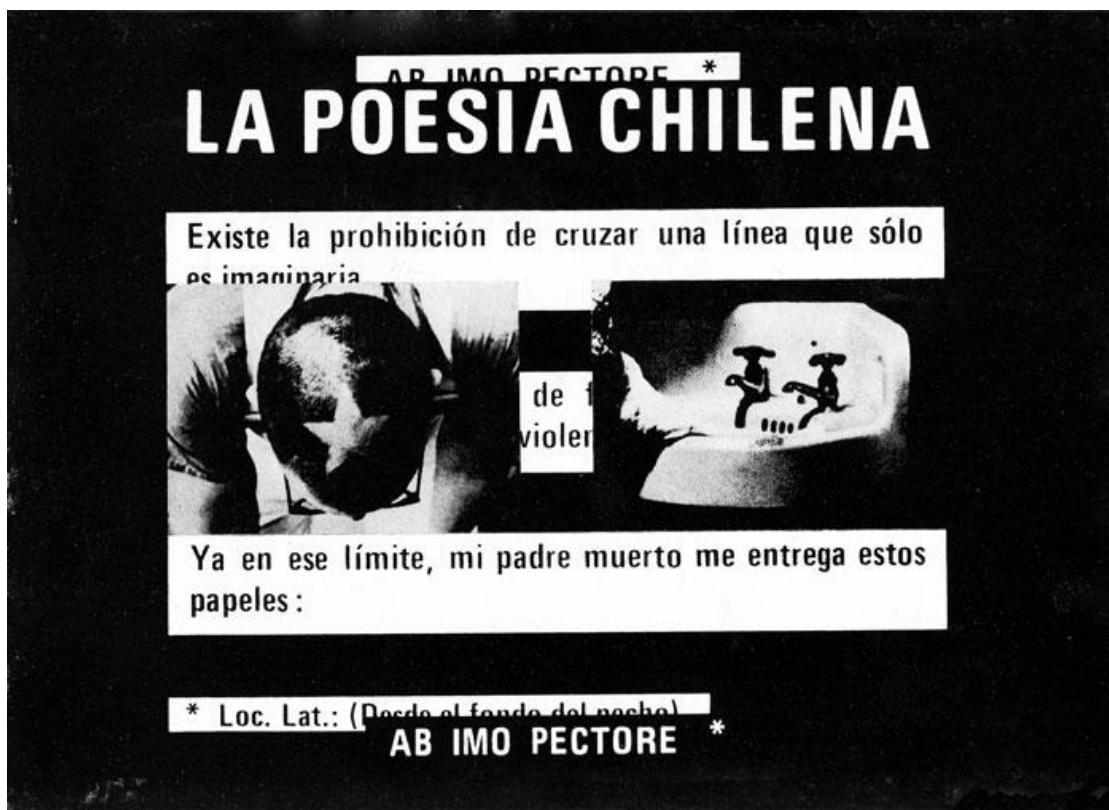


Fig. 6: Portada de *La poesía chilena* (1978)

Aparte de sus dos obras publicadas en vida, hubo algunas apariciones de sus textos en revistas de circulación nacional, así como contadísimas antologías que incluyeron al autor. Entre ellas, cabe mencionar la que fuera la primera publicación de Juan Luis Martínez y de su amigo el poeta Raúl Zurita, en la antología *Nueva poesía joven en Chile* (1972)<sup>84</sup>. De los seis textos antologados, cinco pasaron luego a formar parte de *La nueva novela*.

Posterior a su muerte el panorama editorial ha sufrido algunos cambios. De las escasas apariciones en antologías que ha tenido el autor, destacamos la de Teresa Calderón, Lila Calderón y Tomás Harris (1996)<sup>85</sup>, la de Julio Espinosa Guerra (2005)<sup>86</sup>, así como la aparición en *The Oxford Book of Latin American Poetry*<sup>87</sup>.

Póstumamente han salido a la luz, eso sí, algunos libros que recopilan parte del abundante material que Juan Luis Martínez dejara inconcluso. Su viuda Eliana Rodríguez es quien conserva hoy ese valioso archivo, que se ha ido haciendo visible de forma muy sigilosa, en un intento por resguardar la actitud que el mismo poeta mantenía en vida con su trabajo, y que explica en parte que

---

<sup>84</sup> Micharvegas, Martín (Coord.): *Nueva poesía joven en Chile*, Buenos Aires, Ediciones Noé, 1972.

<sup>85</sup> Teresa Calderón, Lila Calderón y Tomás Harris (Coord.): *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1996.

<sup>86</sup> Julio Espinosa Guerra (Coord.): *La poesía del siglo XX en Chile*, Madrid, Visor, 2005.

<sup>87</sup> Cecilia Vicuña y Ernesto Livon Grosman (Coord.): *The Oxford Book... op. cit.*



su nombre, desde la aparición de *La nueva novela* en adelante, siga rodeado hasta hoy de un halo misterioso y casi legendario.

Dentro de estas publicaciones se cuenta una recopilación de su obra visual, a cargo de José de Nordenflytch, titulada *El gran solipsismo. Juan Luis Martínez: obra visual* (2001)<sup>88</sup>; *Poemas del otro: poemas y diálogos dispersos* (2003)<sup>89</sup>, un corpus de textos de tono lírico bastante tradicional, acompañado por entrevistas al autor, cuya edición estuvo a cargo de Cristóbal Joannon; *Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético* (2010)<sup>90</sup>, editado por el artista visual Ronald Kay, consistente en una serie de poemas visuales conformados por numerosas imágenes que dialogan a través de diferentes técnicas de montaje; así como la reciente publicación de *El poeta anónimo* (2013), obra en la que Martínez trabajó minuciosamente durante quince años hasta el día de su muerte, y a la cual se refirió en una entrevista con Félix Guattari como “un trabajo, una obra, en la que no me pertenezca casi ninguna sola línea”<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> Juan Luis Martínez: *El gran solipsismo. Juan Luis Martínez, obra visual*, José de Nordenflytch (Ed.), Valparaíso, Editorial Puntángelos/Universidad de Playa Ancha, 2001.

<sup>89</sup> Juan Luis Martínez: *Poemas del otro: poemas y diálogos dispersos*, Cristóbal Joannon (Ed.), Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.

<sup>90</sup> Juan Luis Martínez: *Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético*, Ronald Kay (Ed.), Santiago, Ediciones Nómade, 2010.

<sup>91</sup> Juan Luis Martínez: *Poemas del otro... op. cit.* p. 82.



Fig. 7: Portada de *El gran solipsismo: Juan Luis Martínez. Obra visual* (2001).



Fig. 8: Portada de *Poemas del otro: poemas y diálogos dispersos* (2003).

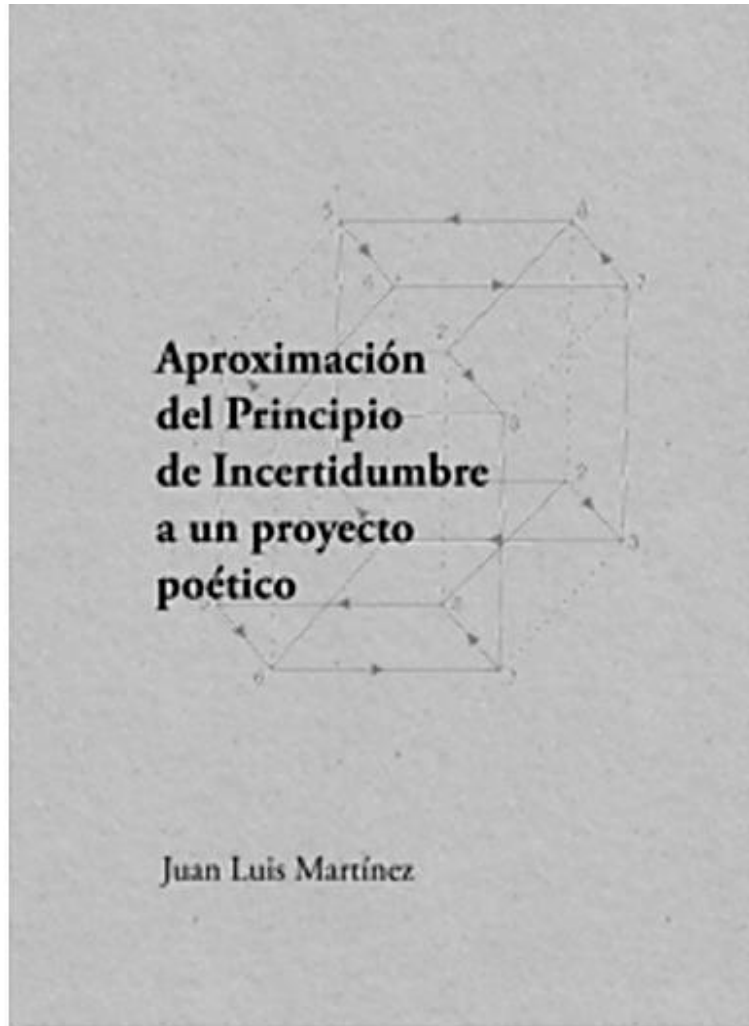


Fig. 9: Portada de *Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético* (2010).



Fig. 10: Portada de *El poeta anónimo* (2013).

En efecto, tal como Martínez señaló en su conversación con Guattari, y muy en la línea de *La nueva novela*, *El poeta anónimo* consiste en una compilación de imágenes, recortes de las más diversas fuentes, citas en diferentes lenguas y collages, organizados en torno a los trigramas del I Ching, que se reproducen en la portada. Muchos de los referentes, objetos y personajes están también en *La nueva novela*, obra con la cual se extienden numerosos vínculos aunque también algunas diferencias claves, como una muchísimo menor huella autorial en el tejido de los fragmentos. Tal como lo identifica certeramente Felipe Cussen en uno de los escasos trabajos críticos que se han realizado sobre *El poeta anónimo*, “[l]a gran diferencia [entre esta obra y *La nueva novela*] es que prácticamente no existen textos propios y los materiales prestados se encuentran mucho menos intervenidos. La autoría se limita a la labor de recorte, ordenamiento y montaje de las secciones y apenas la transcripción mecanografiada de algunas citas.”<sup>92</sup>

Otra de las diferencias sustanciales entre ambas obras nos interesa particularmente para este estudio, y dice relación con la presencia de alusiones mucho más explícitas al contexto de la dictadura chilena. Así, encontramos referencias a los detenidos desaparecidos e imágenes de fosas donde se han encontrado osamentas de víctimas de la dictadura, entre otras alusiones directas al tema. La dimensión política de *El poeta anónimo*, específicamente las

---

<sup>92</sup> Felipe Cussen: “Primeros apuntes sobre *El poeta anónimo*” en Paniko (2013). [www.paniko.cl/2013/03/primeros-apuntes-sobre-el-poeta-anonimo](http://www.paniko.cl/2013/03/primeros-apuntes-sobre-el-poeta-anonimo) [25/03/2014]

referencias a la realidad de la sociedad chilena dictatorial, será desarrollada en mayor detalle más adelante, por constituirse como una inesperada pieza -ahora fundamental- en nuestro afán por desentrañar el discurso político crítico encriptado de *La nueva novela*: la relevancia fundamental de ese contexto de horror que no se nombra ni se ve, pero que resulta clave para entender la poética de Juan Luis Martínez.

Otra de las nuevas piezas que proporciona *El poeta anónimo* a los estudios martinianos, y que abre todo un universo hasta ahora desconocido sobre la obra del poeta chileno, se encuentra justo en la mitad del libro. Se trata de la fotocopia de una ficha de lectura del Instituto Chileno-Français de Valparaíso, en la que se hace referencia a un libro titulado *Le silence et sa brisure* [*El silencio y su trizadura*], cuyo autor se llama también Juan Luis Martinez (sin tilde). Felipe Cussen toma nota de este particular hecho y lo consigna en su artículo, indicando que se trata de un autor suizo de origen español que lleva el mismo nombre del autor de *La nueva novela*. Es justamente este hecho el que origina uno de los grandes descubrimientos que han salido a la luz el último tiempo en torno a Juan Luis Martínez.

Como se esbozaba anteriormente, *Poemas del otro...* acusa un tono lírico muy tradicional, un modo poético completamente ajeno al conocido en las dos obras que el poeta chileno publicara en vida. Según el editor a cargo de la publicación, Cristóbal Joannon, “*Poemas del otro* es poesía lírica. Si se le

compara con *La nueva novela*, difícilmente podría inferirse que Juan Luis Martínez es el autor de ambos libros. Esa era la idea: que hablara otro, un personaje del todo distinto.”<sup>93</sup> Doce años tuvieron que pasar para que se descubriera que estos “poemas del otro” efectivamente no pertenecían a nuestro autor, sino a *otro* Juan Luis Martínez (esta vez sin tilde), tal como queda consignado en *La última broma de Juan Luis Martínez: no solo ser otro sino escribir la obra de otro* (2014). El autor de esta investigación, Scott Weintraub, en el marco de sus investigaciones sobre el poeta chileno, sigue la pista de la ficha bibliográfica y de la reseña en francés de *Le Silence et sa brisure*, escrito por Juan Luis Martínez, ambas aparecidas en *El poeta anónimo*, para dar con la sorpresa de que:

*El poeta anónimo*, en conmemoración del *afterlife* de Martínez, ha iluminado una conexión misteriosa entre estos dos autores, la cual ha sido completamente ignorada dentro del canon de los “estudios martinianos”. El escrutinio cuidadoso de *Le Silence et sa brisure* revela un hecho totalmente deslumbrante e inesperado: la primera sección de *Poemas del otro* de Juan Luis Martínez es una traducción directa de los diecisiete poemas de *Le Silence et sa brisure* de Juan Luis Martínez. De hecho, todos los poemas incluidos en *Le Silence et sa brisure* aparecen en el mismo orden en la sección titulada “Poemas del otro” del libro epónimo de Martínez, publicado póstumamente en 2003<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Cristóbal Joannon: “Prólogo” en Juan Luis Martínez: *Poemas del otro... op. cit.* p. 11.

<sup>94</sup> Scott Weintraub: *La última broma de Juan Luis Martínez. No sólo ser otro sino escribir la obra de otro*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2014, p. 30.

De más está comentar las implicancias de este reciente hallazgo en el futuro de los estudios sobre Juan Luis Martínez que, como vemos, a más de veinte años de su muerte sigue ofreciendo pistas a sus lectores y críticos, abriendo nuevas lecturas de su obra y, sobre todo, sorprendiendo siempre más por la lucidez y agudeza desde las que abordó una poética deslumbrante.

### III.2 *La nueva novela: fragmentación y universalidad*

El primer libro de Juan Luis Martínez, *Pequeña cosmogonía práctica*, estaba desde 1971 pendiente de ser aceptado para publicarse por Editorial Universitaria, larga espera que, tras el golpe de Estado de 1973, se transformó en un rotundo rechazo. Así, la obra no vio la luz hasta el año 1977, bajo el sello del propio autor (Ediciones Archivo) y con un nuevo título: *La nueva novela*. Quinientos ejemplares constituyeron la primera edición de esta obra que entra en el panorama literario chileno problematizando géneros literarios, noción de autor y lenguaje poético mismo, desde un registro que transita entre las artes visuales y la escritura, y que poco o nada tiene que ver con una novela. En efecto, las particularidades de este libro lo transformaron en una obra inclasificable para varios críticos de la época, uno de los cuales incluso dudó de la propia existencia de su autor, como Luis Vargas Saavedra, quien atribuyó la autoría de *La nueva novela* a Enrique Lihn, quien habría construido un alter ego llamado Juan Luis Martínez<sup>95</sup>.

Heredera de las vanguardias históricas, *La nueva novela* representa un gesto renovador que marca un momento coyuntural no solo en las letras chilenas sino también más allá de las fronteras del país. Tal como señalara Manuel Espinoza Orellana hace ya más de treinta años, se trata de una obra que “tiene la validez de una ruptura esencial en el espacio de la poesía hispanoamericana

---

<sup>95</sup> Cfr. María Ester Roblero: “Me complace irradiar una identidad velada” en Juan Luis Martínez: *Poemas del otro... op. cit.* p. 64.



actual”<sup>96</sup>, gesto cuyo alcance podemos ver reflejado hasta el día de hoy en el panorama de la poesía chilena contemporánea. Así, el hito renovador que significó la publicación de este libro es descrito como sigue por Marcelo Rioseco: “En 1977, la neovanguardia chilena se inauguraba dentro del panorama de la nueva poesía con un libro cuya factura desconocía abierta e irónicamente todas las convenciones del género.”<sup>97</sup> Ese libro con carácter fundacional que menciona Rioseco no es sino *La nueva novela*, cuya publicación constituye un hito en la historia de la poesía chilena, instalando a su autor como precursor de la corriente neovanguardista de ese país.

En 1985 apareció la segunda edición de la obra, con mil ejemplares que no contaron con gran difusión, dado su elevado precio y también debido a que solo era posible adquirirlo personalmente en la casa del autor: Martínez quería saber exactamente quién tenía cada ejemplar. La circulación de *La nueva novela* siempre estuvo marcada por un halo de misterio esencialmente marcado por las dificultades para acceder a un libro que, como ya se sabía, desafiaba todo tipo de convenciones. Durante los años 80 solo el círculo más cercano al poeta contaba con algún ejemplar, así como algunos poetas que peregrinaban a Villa Alemana, a la casa de Martínez, con el fin de conseguir su ópera prima. En los 90 ya se había pasado la voz acerca de un fantasmal autor de la quinta región chilena, que

---

<sup>96</sup> Manuel Espinoza Orellana: “Aproximaciones a *La nueva novela...*” *loc. cit.* p. s/f.

<sup>97</sup> Marcelo Rioseco: *Maquinarias deconstructivas...* *op. cit.* p. 166.

era el autor de un mítico libro casi imposible de encontrar. De este modo, por esos años ya comenzaban a circular algunas fotocopias de *La nueva novela*, que fue el soporte a través del cual muchos jóvenes investigadores y poetas se aproximaron por primera vez al libro, haciendo crecer este círculo de “iniciados”.

Para los años 2000, la tecnología permitió acceder a la obra a través de documentos digitalizados, lo que amplió el alcance del mismo, aunque no ha alterado el aura misteriosa que se ha ido tejiendo desde el momento de su publicación en torno a la obra maestra de Juan Luis Martínez. Al día de hoy es su viuda, Eliana Rodríguez, quien ha permitido perpetuar el halo mítico que envuelve la obra, recibiendo en su domicilio a los interesados en adquirir *La nueva novela*, poniendo unos pocos ejemplares a disposición del público en ciertas librerías muy específicas y administrando el valioso material que dejó el poeta, siendo muy selectiva y cuidadosa en la circulación del mismo.

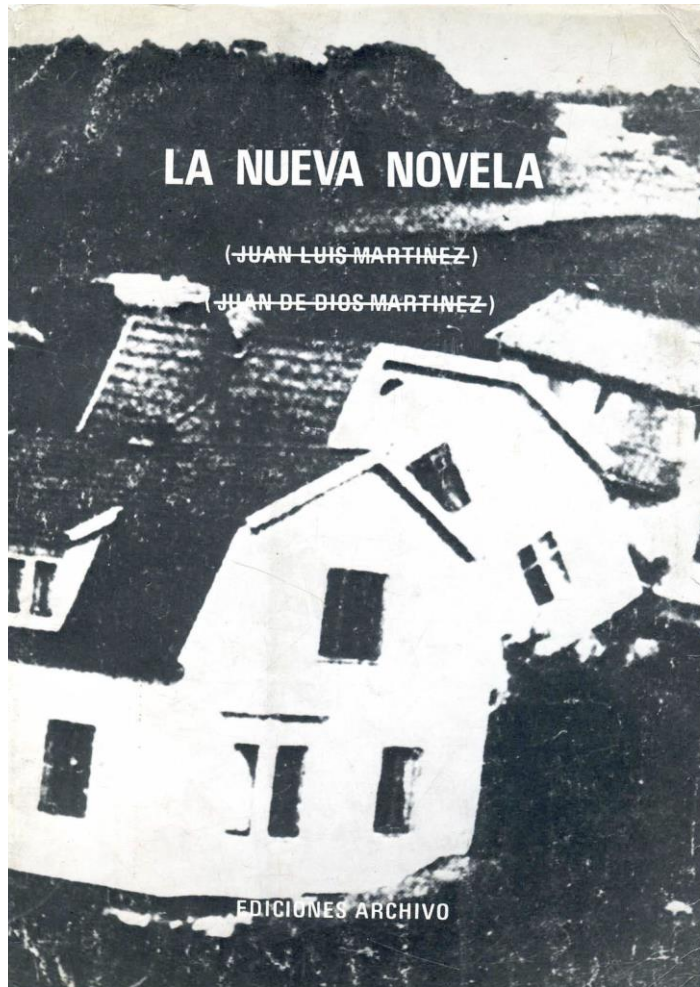


Fig. 11: Portada de *La nueva novela* (1977).

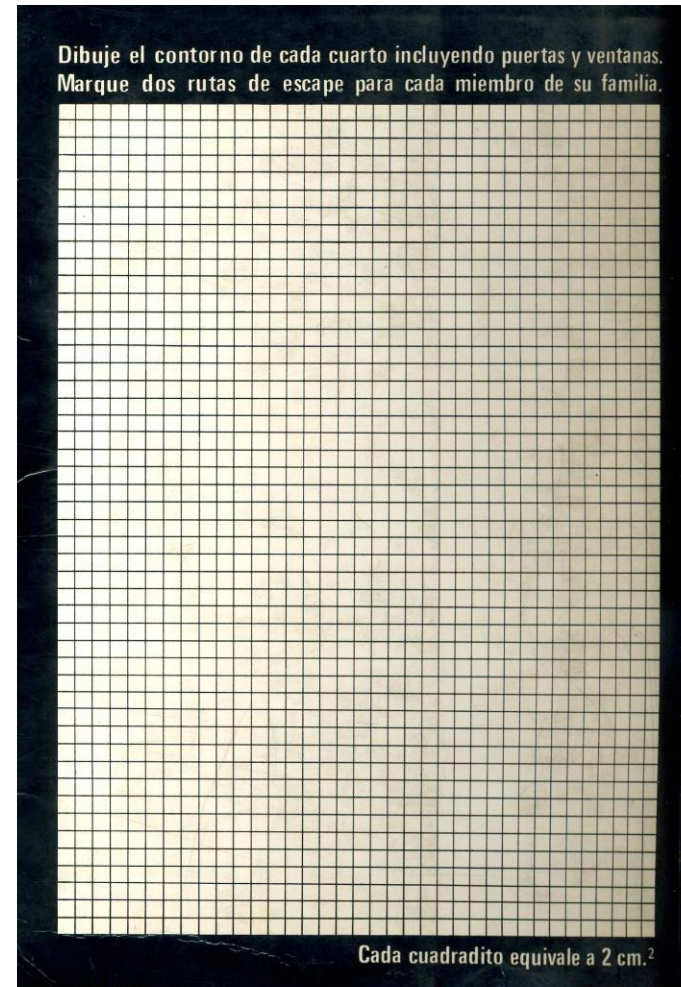


Fig. 12: Contraportada de *La nueva novela* (1977).

Pero no son las dificultades para acceder a *La nueva novela* aquello que la transforma en un objeto de culto para muchos. Si esta obra se constituye como un referente fundamental de la poesía chilena desde los años 80 hasta la actualidad, se debe más bien a la innovación que representa, a la ruptura que produce respecto de la tradición, en un gesto neovanguardista que problematiza los géneros literarios -lo que se manifiesta partiendo por el propio título-, que pone en entredicho la noción de autoría -por medio de la construcción de un lenguaje polifónico y altamente intertextual, así como en el gesto poético de presentar tachado el nombre del autor desde la portada del libro en adelante-, y que explora los alcances del lenguaje transgrediendo sus límites, en este caso, principalmente poniendo en diálogo visualidad y escritura. El minucioso trabajo realizado en las intersecciones entre diferentes lenguajes, muy propio de la obra de Martínez, es una característica que lo vincularía con el experimentalismo de la neovanguardia literaria de la cual, como hemos referido anteriormente, el poeta se presentaría como precursor en Chile.

Otro de los ejes que marcan la particularidad de esta obra dice relación con una reflexión permanente acerca del lenguaje mismo: *La nueva novela* acusa una fuerte presencia del lenguaje como tema literario, lo que da cuenta de una fuerte conexión de Juan Luis Martínez con la línea metapoética anunciada por Carrasco y Morales como propias de la generación de escritores que publicaron entre los años 1977 y 1987.

*La nueva novela* sorprende por el gran número de voces de la literatura y la cultura universal que aparecen referidos y entretreídos, en una explícita operación dirigida a la desaparición del autor en favor de la construcción, aparentemente caótica, de un verdadero “mosaico de citas”<sup>98</sup>. La cantidad de referencias a la tradición literaria universal que se presentan en la obra es casi inabarcable en el espacio de este trabajo. Por esta razón, solo nos remitiremos a señalar que el arco de autores citados y referidos se extiende desde el *Tao Te King* a Platón, pasando por Lewis Carroll, Jean Tardieu, José Lezama Lima, Ionesco, T. S. Eliot, Hui Neng, Pablo Neruda, Stéphane Mallarmé, Alejandra Pizarnik y un larguísimo etcétera de nombres que habitan el panteón de la historia de la literatura universal, y que forman parte de los textos poéticos que componen obra de Juan Luis Martínez.

En cuanto a la constante reflexión sobre el lenguaje como tema poético, así como al cruce de lenguajes presente en la obra -operación que no solo se remite a la puesta en diálogo de los lenguajes visual y escrito, sino que también explora la dimensión fónica y la escritura en diferentes lenguas-, vemos una clara adscripción a la tendencia metapoética. Tomando en cuenta que la obra fue publicada en 1977 -rigiéndonos por el criterio generacional de Carrasco-, y asumiendo la categoría de “poesía metapoética” añadida por Morales para comprender la generación de los 80, creemos que Juan Luis Martínez debe ser

---

<sup>98</sup> Ver Julia Kristeva: *Semiótica 1* (1969), Madrid, Editorial Fundamentos, 2001 (4ª ed.), p. 190.

considerado como un exponente clave dentro de esta tendencia de la poesía chilena de la época: una línea que, como menciona Andrés Morales, resulta referente fundamental para las generaciones posteriores y que vuelve a ubicar a Martínez, en consecuencia, como precursor.

Definida por Carrasco desde su espíritu altamente rupturista y experimental, la neovanguardia chilena es también caracterizada por el crítico como una tendencia que busca “la expansión del significante y del espacio de escritura, la ruptura de las normas de construcción del poema convencional, la incorporación de elementos no verbales de índole gráfica y objetual, la presencia de un sujeto despersonalizado, múltiple o escindido y la autorreflexividad”<sup>99</sup>. Tal definición de la neovanguardia chilena parece ajustarse con una precisión milimétrica a las características de *La nueva novela*. En efecto, esta obra genera una ruptura decisiva con los modos tradicionales de hacer poesía que existían hasta el momento en el país, al entrar al terreno del experimentalismo como resultado de una nueva forma de comprender la poesía, cada vez más liberada de su dimensión semántica, así como cada vez más consciente de su dimensión significante, altamente reflexiva sobre el lenguaje y dueña de una transtextualidad<sup>100</sup> dirigida en múltiples direcciones, que congregará las más

---

<sup>99</sup> Iván Carrasco: “Poesía chilena...” *loc. cit.* p. 35.

<sup>100</sup> Para Genette la transtextualidad será “la trascendencia textual del texto”, amplia categoría dentro de la cual introducirá la intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad como diferentes modos transtextuales. En Gerard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1982, p. 9.

diversas voces y discursos, en un gesto que, en efecto, tenderá a la anulación (a la “despersonalización”) y a la fragmentación de la idea de autor.

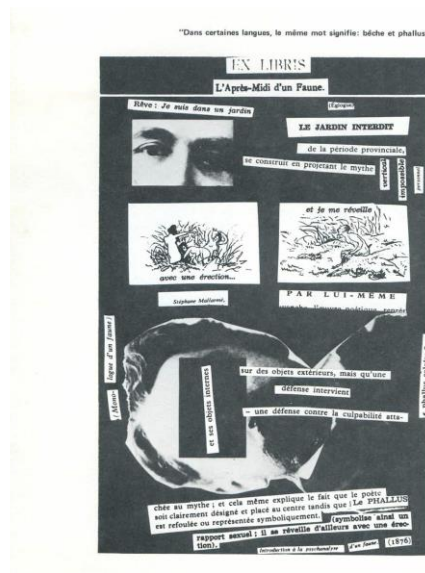
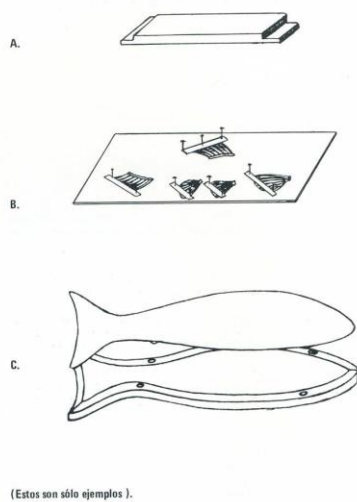


Fig. 13 y 14. Detalles de dos páginas correspondientes a la sección “Respuestas a problemas para Jean Tardieu” en *La nueva novela* (18 y 28).

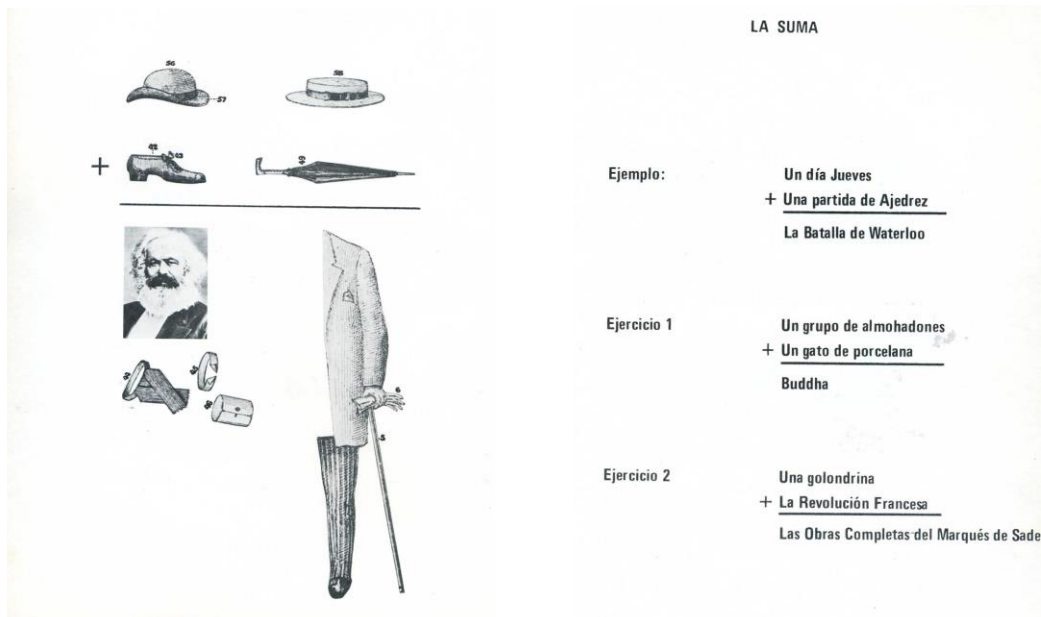


Fig. 15 y 16. Páginas correspondientes a la sección “Tareas de aritmética” en *La nueva novela* (46 y 47).



*La nueva novela* fue escrita entre 1968 y 1975 desde el intraexilio por el que opta el poeta y que hemos venido señalando en el transcurso de esta investigación. Desde la soledad de su casa en Villa Alemana, Juan Luis Martínez proyectaba un amplio universo literario que plasmó en la que fuera su gran obra. La poeta chilena Soledad Fariña se refiere a la escritura de *La nueva novela* poniendo la atención justamente en la paradoja que se produce entre la soledad y el encierro como punto de partida para la construcción de una obra de carácter universal: “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.”<sup>101</sup>

La opción por mantenerse dentro del espacio privado, para crear desde ahí una obra conectada con la inmensa tradición literaria universal, nos arroja una primera pista sobre uno de los temas que desarrollaremos en ese estudio: no solo a nivel biográfico la casa representa un universo total para Juan Luis Martínez. También *La nueva novela* está planteada como una casa, dentro de la cual ocurre la poesía. La presencia de la figura de la casa, que resulta pilar estructurante de *La nueva novela* como desarrollaremos más adelante, nos permite situar a esta obra como parte de una larga tradición dentro la literatura chilena, plena de casas

---

<sup>101</sup> Soledad Fariña: “*La nueva novela: el autor, el silencio*”, en Soledad Fariña y Elvira Hernández (Coord.): *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*, Santiago, Intemperie, 2001, p. 29.

que atraviesan narrativa, poesía y dramaturgia. En el caso específico de la casa martiniana, veremos cómo esta casa se propone como escala de todo un país en estado de catástrofe, lo que dotará a esta metáfora un carácter eminentemente político.

Lograr una aproximación a la dimensión política de *La nueva novela* es, en efecto, uno de los ejes fundamentales del presente trabajo, gesto que se manifestará no solo mediante la construcción de una nueva metáfora asociada a la casa, sino también a través del silencio y otros códigos que iremos desentrañando a medida que avanzamos en la lectura de la obra. Proponer un análisis desde esta orilla se aparta radicalmente de la lectura generalizada que ha hecho históricamente la crítica en torno a *La nueva novela*, un complejo y lúdico laberinto de voces y de signos en apariencia totalmente disociados del contexto político en que se produce. Pese a lo difícil que resulta, al menos a primera vista, identificar la mirada fuertemente crítica y política que subyace al texto, el objetivo del siguiente apartado será un intento por agrupar y sistematizar las propuestas de determinados autores que han identificado, en mayor o menor medida, esta dimensión en la primera obra de Martínez.

**IV. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y PRIMERAS  
APROXIMACIONES CONCEPTUALES**

#### IV.1 Poética y política martinianas

Una propuesta que sitúe a Juan Luis Martínez como el autor de una obra plenamente política, aun cuando la crítica casi no ha hecho referencia a este punto, requiere de una reflexión acerca de las nociones que relacionan literatura y política. En efecto, las alusiones directas al tema de la dictadura militar chilena en *La nueva novela* son prácticamente inexistentes, tal como toda referencia al contexto de producción de la obra. Aun así, identificamos en la primera publicación de Martínez un discurso de carácter sumamente crítico al poder dictatorial, aun cuando los modos de referir tales nociones se aparten de los discursos poéticos tradicionales.

En este punto, conviene remitirnos a Rancière, quien plantea que “la política de la literatura no es la política de los escritores [...] ni se refiere a la manera en que estos representan en sus libros las estructuras sociales, los movimientos políticos o las diversas identidades”<sup>102</sup>. Tal idea toma distancia de los compromisos personales o las luchas políticas que el escritor sostenga de acuerdo con su tiempo, para enfocarse más bien en una noción de política de la literatura como una reestructuración “de los espacios y los tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo visible y lo invisible”<sup>103</sup> que darían forma a lo que el autor llama el *reparto de lo sensible* o, en otras

---

<sup>102</sup> Jacques Rancière: *Política de la literatura*, Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo Trad.), Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011, p. 15.

<sup>103</sup> *Ibíd.* p. 16.

palabras, a la experiencia sensible que modela nuestra cosmovisión como individuos. La política de la literatura, en suma, implica que *la literatura hace política en tanto que literatura*, adjudicándole un papel primordial, en consecuencia, a las formas de ver y de decir: a la propuesta estética.

Esa es precisamente la empresa que lleva a cabo Martínez en *La nueva novela*. Sorteando toda alusión expresa a la política contingente, se realiza una redistribución fragmentaria y en apariencia caótica de tiempos, espacios, voces, lenguajes, silencio, caos, imágenes, objetos y palabras, configurando así un texto que resulta político en sí mismo. Las sin duda necesarias luchas políticas que se llevaban a cabo en un contexto de resistencia a la dictadura militar no forman parte del libro, al menos de forma explícita. Esto contrasta con una tendencia extendida de la época en que se publicó *La nueva novela*, que opta por la utilización del lenguaje poético testimonial de contingencia, registro que consideramos necesario y sumamente valioso para la construcción de la memoria histórica chilena, aunque diverge de la opción martiniana.

El vínculo poesía-política que manifiesta *La nueva novela* ha sido tardíamente identificado por la crítica, y proponemos que aún hacen falta estudios que profundicen en el tema abordando el poemario en su totalidad y no solo algunos de sus fragmentos más elocuentes al respecto. Este trabajo, en efecto, se propone como un aporte en esa dirección, dentro de un escenario en que han proliferado otras múltiples y diversas lecturas de la obra que, si bien

resultan completamente coherentes, en la gran mayoría de los casos no toman en consideración el contexto de producción de la misma, ni el diálogo mantenido por la obra con su tiempo y lugar.

En términos muy generales, desde la publicación del libro la crítica se ha remitido a proponer lecturas que destacan una serie de atributos de *La nueva novela*, muchos de los cuales harían de ella un producto difícilmente clasificable. Entre estas características destacamos la ruptura a nivel de lenguaje poético que propone la obra, su fuerte conciencia metapoética, sus agudas reflexiones sobre tópicos de tipo filosófico-literario como el problema de la representación, la intertextualidad y la muerte del autor, así como las incursiones temáticas de la obra en temas asociados a la ciencia, la lógica y las matemáticas, por no mencionar las lecturas desde la propia poesía experimental, que destacan su visualidad y el carácter objetual del libro. Hallamos asimismo aproximaciones a *La nueva novela* desde la teoría del absurdo, el orientalismo, la música, el juego, el cuestionamiento de la realidad, el posestructuralismo, en fin. Todo esto sin mencionar los detractores del libro: aquellos que dudaron de la propia existencia de Juan Luis Martínez, atribuyendo su autoría a Lihn y Lastra<sup>104</sup> o todos aquellos que han guardado silencio ante la aparición de este volumen que, hasta el día de hoy, aún no forma parte del canon chileno, persistiendo como una obra marginal. Los ángulos de lectura que permite *La nueva novela*, pues,

---

<sup>104</sup> Cfr. María Ester Roblero: “Me complace irradiar...” *loc. cit.* p. 64.

parecen infinitos y la crítica se ha hecho cargo de innumerables y múltiples hebras para aproximarse a esta inmensa y compleja estructura, a esta casa con tantas puertas de entrada como lectores.

Con todo, y tal como se enunciaba anteriormente, una lectura política de la obra, que la vincule y la ponga en diálogo con su contexto de producción, ha sido una de las menos trabajadas respecto de *La nueva novela*. Aunque en los últimos años esta situación afortunadamente ha comenzado a cambiar, la producción de conocimiento en esta dirección es aún pobre y se hace necesario continuar adelante en este empeño, ampliando tales lecturas más allá de determinados textos específicos de *La nueva novela* en los que se puede rastrear un sustrato político, y concibiendo el propio libro en su totalidad como un gesto político en sí mismo. Tal como advierte acertadamente Leonardo Palacios, “dicha lectura política, en cuanto a lograr articulación sistemática del libro en ese sentido, no se ha hecho suficientemente”<sup>105</sup>, pese al número (limitado, por cierto) de críticos que sí han identificado esta dimensión en la obra o, al menos, en algunos fragmentos de la misma.

En cuanto al (todavía) breve corpus de críticos que han hecho referencia a la componente política de la obra de Martínez, vemos que el primer intento cabal de aproximarse de este modo a *La nueva novela* tiene lugar trece años después de

---

<sup>105</sup> Leonardo Palacios: *Liminal literature and social mobilization: Transformations in Chilean cultural production during the military regime*, tesis doctoral, University of Connecticut, 2008, p. 170.

la publicación del libro, en la voz de Eugenia Brito. En su libro *Campos minados* la autora reflexiona sobre el modo en que la ópera prima de Martínez da cuenta de la ruptura del contrato social que había garantizado históricamente la mantención de un sistema democrático en Chile, más allá de los conflictos políticos específicos que pudieran ocurrir.

Así, esta ruptura a nivel de cosmovisión nacional que se produce con el golpe de Estado, llevaría a una renegociación de las relaciones entre los diferentes lenguajes y las nuevas formas de poder que comienzan a imperar, lo que tiene como consecuencia una completa redefinición de la relación entre arte y política. En este contexto es que Brito inscribe *La nueva novela* como una obra que renueva los códigos y los modos de relación con el nuevo orden, constituyéndose así como “un libro objeto, circular y visual, mapa y macrocódigo de su tiempo, registro de las huellas culturales que la violencia del sistema condena a la memoria y quizás, con ello exacerba su calidad de deseo”.<sup>106</sup>

Este trabajo de Brito será, en efecto, la primera aproximación cabal a la dimensión plenamente política de *La nueva novela* como unidad y como significante de su contexto de producción. De todos modos, previo a la publicación de *Campos minados* ya habían aparecido voces haciendo alusión al tema, aunque de modo bastante aislado. Tal es el caso de Raúl Zurita,

---

<sup>106</sup> Eugenia Brito: “La redefinición del contrato simbólico entre escritor y lector: *La nueva novela* de Juan Luis Martínez” en Eugenia Brito: *Campos minados: (literatura post-golpe en Chile)*, Santiago, Cuarto Propio, 1990, p. 31.



documentado por Kirkpatrick: “Ha dicho un poeta chileno, Raúl Zurita, al reflexionar sobre *La nueva novela*, que el libro produjo una síntesis de la situación social y colectiva de los sectores intelectuales de Chile. A Zurita le parece que el libro ha reunido todos los temas de la situación social.”<sup>107</sup> Las palabras de Zurita formarían parte de una entrevista realizada al poeta en La Habana el año 1987, ya estando próximos al fin de la dictadura y en un entorno relativamente protegido y alejado de la censura imperante en Chile, como es el caso de la capital cubana, donde no habría habido el mismo riesgo que se corría en Chile al pronunciar estas palabras abiertamente.

Ese mismo año, Lihn y Lastra publican sus *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*<sup>108</sup> bajo la misma editorial que *La nueva novela*, esto es, por Ediciones Archivo, el sello del propio Martínez. Este ensayo se constituye como el primer trabajo en profundidad dedicado exclusivamente a analizar la primera obra de Juan Luis Martínez, y representa todavía un referente fundamental a la hora de aproximarnos a la poesía martiniana. Sin embargo, y tal vez respondiendo asimismo a los riesgos que se corrían al estar inmersos en aquel delicado momento político que se vivía en el Chile de 1987, los autores casi no hacen referencia a la connotación política de la obra. Aun así, es posible rastrear ciertas

---

<sup>107</sup> Hugo Rivera: “Chile: salir de las catacumbas. Diálogo con Raúl Zurita” en *Casa de las Américas* (1987) 160, pp. 91-104. Citado en Gwen Kirkpatrick: “Desapariciones y ausencias en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (1999) XXV, 50, p. 226.

<sup>108</sup> Enrique Lihn y Pedro Lastra: “Señales de ruta de Juan Luis Martínez” (1987) en Germán Marín (Coord.): *El circo en llamas*, Santiago, Editorial LOM, 1997, pp. 197-201.

alusiones enfocadas en esta dirección, como la que se reproduce a continuación: “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”, afirman los autores, para añadir a continuación lo que interpretamos como una lectura del texto en su contexto de producción: “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.”<sup>109</sup> Esta aseveración, sumada a la mención que los autores hacen del poema “La desaparición de una familia” (que más adelante analizaremos e identificaremos como uno de los textos más políticos de la obra), podría darnos luces sobre la intención de dar cuenta del trasfondo político de *La nueva novela* aunque el tema no llega a desarrollarse.

Como hemos visto, existen ciertas alusiones a la relación entre la obra y un discurso político por parte algunas voces chilenas, aunque en el rastreo bibliográfico estas solo comienzan a aparecer, y muy tímidamente, a diez años de la publicación de *La nueva novela*. Tales alusiones, además, no pasan de ser comentarios sueltos en el contexto de discursos mayores tendientes a desarrollar otros ángulos de lectura de la obra.

Lo anterior presenta un punto de quiebre en 1990, cuando Eugenia Brito refiere a la obra de Martínez como un *macrocódigo de su tiempo*, como un claro

---

<sup>109</sup> *Ibíd.* p. 198.

testimonio de la violencia dictatorial vivida en Chile durante los primeros años de la dictadura. Los años noventa, pues, esa década en que por fin se reconquista la democracia en Chile, dando inicio a una larga transición en la que lentamente el país comienza a despojarse de sus herencias dictatoriales, constituye a su vez el caldo de cultivo para el surgimiento de las primeras referencias críticas a lo político en Juan Luis Martínez. Una sistematización de estos aún escasos referentes resulta de gran relevancia a la hora de intentar la formulación de un *estado de la cuestión* abocado expresamente a estudiar la obra martiniana en clave política.

De este modo, otra de las lecturas de *La nueva novela* que se han hecho en esta dirección corresponde a Patricia Monarca en *Juan Luis Martínez. El juego de las contradicciones*<sup>110</sup>, publicado en 1998. Tal mirada se manifiesta en diversos pasajes de libro, de los que destacamos aquel en el cual se comenta una sección de *La nueva novela* en que se despliegan dos citas atribuidas al escritor chileno Miguel Serrano<sup>111</sup>, miembro de la generación del 38 y reconocido por su filiación

---

<sup>110</sup> Patricia Monarca: *El juego de las contradicciones*, Santiago, RIL Editores, 1998.

<sup>111</sup> El montaje comentado se titula: “DOS DEDICATORIAS ENCONTRADAS POR EL AUTOR) EN UN EJEMPLAR DEL LIBRO DE MIGUEL SERRANO: ‘ANTOLOGÍA DEL VERDADERO CUENTO EN CHILE” \* y se compone de los dos fragmentos que reproducimos a continuación:

“Para el Conde de Keyserling, a quien he seguido desde hace mucho tiempo. Usted es uno de los pocos europeos que ha adivinado nuestra distancia y nuestra diferencia. Es también porque es más hombre, es decir, menos filósofo que la mayoría de los occidentales. Le dedico este libro donde late la profunda ----- \*\* de Chile.

Cordialmente Miguel Serrano  
1939, Santiago de Chile  
Av. Vicuña Mackenna 116

con ciertas corrientes de pensamiento ligadas al nazismo. Tal montaje culmina con dos notas al pie, que otorgan el contexto en torno al cual afirma Monarca: “[c]reemos que, bajo el disfraz de la cita, hay una clara referencia al clima denso y trágico que embargaba a Chile a fines de la década del setenta, cuando *La nueva novela* es publicada; y que es lo que verdaderamente se cuenta en Chile, la historia no oficial.”<sup>112</sup>

Las mismas citas atribuidas a Miguel Serrano, entre otras pistas, llevan a Gwen Kirkpatrick a proponer, al año siguiente de la publicación de Monarca, una lectura similar. En un artículo exclusivamente dedicado a estudiar la presencia de la desaparición como concepto literario y político en la obra de Martínez, el autor constata -en primer lugar- la notoria ausencia en *La nueva novela* de referencias al “dramático impacto de la elección del gobierno socialista de Salvador Allende, el sangriento golpe de Estado que perpetraron las Fuerzas Armadas al mando de Augusto Pinochet y la dictadura subsiguiente que acarreó un largo periodo de

---

Para Carlos Ugalde este libro que hace diez años yo dediqué al Conde Keyserling y que nunca llegué a enviar. Después Keyserling murió. Habría sido absurdo también que yo le enviara un libro como este; pero esa antigua dedicatoria es un testimonio de mi admiración por él.

Careciendo de otro ejemplar te dedico éste ahora a ti como un recuerdo de nuestros tiempos en que juntos convivimos a mi regreso de los hielos y estuvimos juntos en unos acontecimientos que han sido fundamentales para nuestras vidas.

Con la amistad de Miguel Serrano

1949, Santiago de Chile” (s/f)

<sup>112</sup> Patricia Monarca: *El juego de las contradicciones... op. cit.* p. 81.

silencio, represión, censura, destierros y desapariciones”<sup>113</sup>, apuntando que “ninguno de estos sucesos encuentra cabida en la narración, como sería de esperarse de un libro titulado *La nueva novela*”<sup>114</sup>. A lo anterior, Kirkpatrick añadirá que una lectura del libro “a partir del contexto de inestabilidad social y política en Chile”<sup>115</sup> es ciertamente posible, a pesar de que tal contexto no es un caso aislado dentro de la experiencia latinoamericana de la época, y aun cuando “*La nueva novela* es un texto que supera las fronteras locales y nacionales”<sup>116</sup>, refiriéndose en este caso a la innumerable presencia de referencias a la cultura universal que se hallan dentro del libro. Pese a lo anterior, una serie de elementos codificados aunque elocuentes, llevan a Kirkpatrick a proponer que “Martínez quería que por los menos una de las múltiples lecturas posibles fuese una lectura a partir de Chile”<sup>117</sup> y que “[a]unque al mismo tiempo podemos leer *La nueva novela* en un contexto universal, resulta claro que Martínez concibió su libro como un texto marcado por su tiempo y lugar.”<sup>118</sup>

Una apuesta mucho más rotunda en torno al sustrato eminentemente político de la poesía martiniana es aquella que propone David Miralles al afirmar

---

<sup>113</sup> Gwen Kirkpatrick: “Desapariciones y ausencias...” *loc. cit.* p. 225.

<sup>114</sup> *Ibíd.*

<sup>115</sup> *Ibíd.* p. 227.

<sup>116</sup> *Ibíd.*

<sup>117</sup> Gwen Kirkpatrick: “Desapariciones y ausencias...” *loc. cit.* p. 228.

<sup>118</sup> *Ibíd.*

que “[...] no caben dudas de que las circunstancias históricas en que [*La nueva novela*] fue escrita han de haber constado tremendamente en su factura. Podemos encontrar en ella profundos vínculos con la realidad histórico social inmediata.”<sup>119</sup> Tales vínculos se producirían al contrastar temáticas recurrentes en la obra, entre las que Miralles destaca la desaparición, la destrucción de familias y la inseguridad del hogar, con la realidad inmediata en que fue escrita la obra. Tales relaciones “llevan al resultado de comprobar cómo esa ficción se vuelve cotidiana y real verdad: allí los cuerpos sí desaparecen y la realidad parece haberse nivelado con la fantasía.”<sup>120</sup>

Esta dimensión de *La nueva novela* en la que el contexto de producción de la obra determina y resignifica aquello representado a nivel textual, eximiéndolo de su carácter abstracto y dotándolo de ribetes que lo asocian a la realidad más cruda y *real*, es identificada a su vez por Laura García Moreno, autora de una de las lecturas más acabadas y claras acerca de la propuesta plenamente política de que da cuenta la obra como totalidad. En su artículo “El texto en ruinas: la política del reciclaje en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez”, publicado en 2006, la autora identifica rasgos predominantes de la poética martiniana a través de los cuales se haría una clara referencia al contexto escritural de la obra. Tales rasgos operan en su mayoría como fórmulas de ocultamiento y desvío que, en

---

<sup>119</sup> David Miralles: *Poéticas de la posmodernidad: literatura chilena neovanguardista durante la dictadura militar (1973-1990)*, tesis doctoral, University of Oregon, 2004, p. 60.

<sup>120</sup> *Ibíd.* p. 61.

aparición, no presentan relación alguna con el discurso sumamente crítico y de denuncia a la dictadura que subyace a ellas.

Así, al referirse a las múltiples alusiones a la desaparición en el interior de la obra, afirma García Moreno que, pese a la resonancia abstracta de estos temas, “existe una diferencia importante. La supuesta desaparición del sujeto en un plano filosófico o discursivo [...] adquiere un matiz alarmante en una situación en la que la desaparición de sujetos es literal.”<sup>121</sup> Este procedimiento se repetiría en relación a diferentes acontecimientos propios de la cotidianidad del Chile en dictadura, dando así forma a

un texto que a pesar del tono impersonal, lúdico, (auto-) paródico, no solo se plantea una serie de preguntas sobre la tarea del escritor [...] sino que busca hacer visible y hablar de algo censurado (pérdidas, faltas, destierros, etc. que no pueden sino aludir a la situación en Chile después del golpe militar).<sup>122</sup>

Para García Moreno, entonces, *La nueva novela* constituye un texto de carácter eminentemente político e incluso revolucionario, aun cuando podría “parecer como indiferente a lo que ocurre fuera de él: la situación en Chile entre los años 1968 y 1975 en que fue escrito”<sup>123</sup>. A esto añadiríamos que,

---

<sup>121</sup> García Moreno, Laura: “El texto en ruinas: la política del reciclaje en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez”, manuscrito, 2006, p. 13.

<sup>122</sup> *Ibíd.* p. 8.

<sup>123</sup> *Ibíd.* p. 3.

precisamente por el hecho no presentar alusiones directas al contexto político en que se escribe -ya sea por la intención de sortear la censura o bien por la necesidad de dar forma a un nuevo lenguaje que permita dar nombre a lo innombrable-, las estrategias y procedimientos a través de los cuales se logra hacer esta referencia sumamente crítica al estado represivo es aquello donde radica uno de los puntos más valiosos de la obra.

Una lectura ciertamente política a la obra de Juan Luis Martínez es aquella que propone en 2010 Matías Ayala, en el marco de un exhaustivo estudio dedicado a identificar las relaciones entre poesía y sociedad presentes en la obra de tres grandes poetas de la segunda mitad del siglo XX chileno: Nicanor Parra, Enrique Lihn y Juan Luis Martínez. La lectura de Martínez en su contexto escritural lleva a Ayala a identificar el carácter eminentemente político no solo de *La nueva novela* como totalidad, sino también de *La poesía chilena*, en una lectura plenamente acertada y que nos conduce en la dirección propuesta anteriormente por Palacios, acerca de la necesidad de ir construyendo un corpus de lecturas en torno a la obra martiniana, enfocadas predominantemente en su dimensión social y política, dando así un paso más allá de las aproximaciones de tipo formal a los textos:

Desapariciones, muertes, 'tradición' literaria, la familia como la nación, la casa como el territorio: tanto *La poesía chilena* como *La nueva novela* parecen exigir una interpretación histórica y política: todo este desajuste, más que el mundo dado vuelta o especulaciones fantásticas, sería una encriptada alusión a la represión estatal del gobierno militar. La lectura detenida del resto del último capítulo



de *La nueva novela* -‘Epígrafe para un libro condenado: la política- lo corroborará, ya que se articula en torno a dos diferentes sub-series: la fuga, la persecución de animales y la censura; y la relación entre literatura y política, o más explícitamente entre este libro y su contexto.<sup>124</sup>

En cuanto a los últimos trabajos surgidos en torno a Juan Luis Martínez, podemos identificar ciertas alusiones en torno al carácter político de *La nueva novela* en el caso, por ejemplo, de Marcelo Rioseco, quien tomará como base uno de los textos del libro, insertándose así dentro de la línea de aquellos autores que han vislumbrado lecturas políticas en torno a Martínez, sin llegar a abarcar la totalidad de la obra desde este prisma. En el contexto de un acabado estudio sobre el juego en la poesía de tres importantes poetas chilenos de la generación de Juan Luis Martínez<sup>125</sup>, quienes conformarían la “vanguardia lúdica”, Rioseco destaca “La desaparición de una familia” como un poema que “ha sido considerado como uno de los textos más notables acerca de la desaparición de prisioneros políticos de la dictadura en aquel periodo”<sup>126</sup>, aun cuando esta no haya sido la intención de la autor. Tal atributo lleva a Rioseco a comparar la

---

<sup>124</sup> Matías Ayala: *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2010, pp. 199-200.

<sup>125</sup> Rioseco aborda en este estudio la obra de los poetas chilenos Diego Maquieira, Rodrigo Lira y Juan Luis Martínez, todos contemporáneos, a quienes el autor adscribe a un tipo de vanguardia que utiliza la estrategia del juego para configurar discursos renovadores, entendidos como “maquinarias verbales”. En el caso de Martínez, la estrategia del lenguaje propuesta por el poeta sería la de una “maquinaria deconstructiva”, que problematiza desde el lenguaje la propia noción de realidad.

<sup>126</sup> Marcelo Rioseco: *Maquinarias deconstructivas. Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2013, p. 236.

irrupción de este texto con el gesto fundacional y definitorio en la historia de la literatura hispanoamericana que significó *Trilce*, de César Vallejo<sup>127</sup>:

Así como César Vallejo escribió el libro más vanguardista sin proponerse ser un miembro activo de la vanguardia, Juan Luis Martínez es, paradójicamente, el autor de uno de los poemas más políticos escritos bajo dictadura. O al menos, un texto que acepta una lectura completamente política al margen del contexto significativo donde aparece, esto es, dentro de *La nueva novela*.<sup>128</sup>

Para finalizar este recorrido, nos remitimos a la última publicación de la que tenemos registro acerca de Martínez. En el primer estudio publicado en Estados Unidos sobre la obra martiniana (aparte de un reducido número de tesis doctorales, dos de las cuales se incluyen en este trabajo)<sup>129</sup>, el investigador

---

<sup>127</sup> Para mayor información sobre la obra, consultar Américo Ferrari: *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, Monte Ávila, 1974.

Recordemos en este punto que *Trilce* (1922) del peruano César Vallejo, constituye un hito en la historia de las vanguardias hispanoamericanas, al proponer una serie de 77 poemas sin título, que configuran una unidad y que rompen la estructura tradicional de los poemas titulados y agrupados por series temáticas. El libro surge en un escenario de posguerra y destaca por su carácter plenamente radical respecto de los cánones estéticos tradicionales. En línea con las vanguardias históricas, *Trilce* propone una ruptura con las influencias y con la idea de mimesis. Su lenguaje poético combina el rescate de arcaísmos y la creación de neologismos (el propio título de la obra corresponde a un neologismo), así como una mezcla léxica proveniente de diferentes campos del saber, desde la ciencia hasta el habla popular. Posteriormente el surrealismo tomaría de *Trilce* el tono balbuceante y de corriente de la conciencia que acusa, liberando de este modo la poesía de sus formas tradicionales. Tal como *La nueva novela*, en un comienzo la recepción de la obra se caracterizó por el silenciamiento y la incomprensión. No sería hasta diez años después de su publicación, en 1930, que su publicación en España por fin permitiría la valorización de *Trilce* como la obra cumbre de las vanguardias en castellano.

<sup>128</sup> Marcelo Riosco: *Maquinarias deconstructivas... op. cit.* p. 236.

<sup>129</sup> Nos referimos específicamente a las tesis de Leonardo Palacios (*Liminal literature... op. cit.*) y de David Miralles (*Poéticas de la posmodernidad... op. cit.*), aunque las obras sobre Juan Luis Martínez publicadas por Matías Ayala (*Lugar incómodo... op. cit.*) y Marcelo Riosco

estadounidense Scott Weintraub<sup>130</sup> propone una lectura más o menos general de la misma, haciendo un recorrido por las diferentes obras de Juan Luis Martínez publicadas tanto en vida como de forma póstuma. La alusión a la relación poesía-política no se trabaja en detalle en este trabajo, aunque sí hallamos alguna mención al tema al referirse el autor a *La nueva novela*. En específico, lo político es considerado como un componente dentro de los múltiples discursos que se entretajan en el interior de la obra, en un “tenso diálogo entre lo literario, lo filosófico, lo político y lo científico”<sup>131</sup>. A este universo de fuerzas discursivas en tensión dentro de *La nueva novela*, Weintraub propone una aproximación que toma en consideración el contexto de producción del texto, al afirmar que “[e]l proyecto escritural de Martínez [...] propone una interrupción fragmentada-fragmentaria en el pensamiento dialéctico, cuyas implicaciones estéticas, éticas y

---

(*Maquinarias deconstructivas... op. cit.*), profusamente citadas a lo largo de este estudio también fueron producidas originalmente como tesis doctorales en universidades estadounidenses.

<sup>130</sup> Scott Weintraub es el investigador a quien se le debe el último descubrimiento en torno a la obra martiniana, comentado en el capítulo III.1 de este estudio y consignado en el libro *La última broma de Juan Luis Martínez...* (2014). Esta publicación demuestra que los textos contenidos en el libro de Juan Luis Martínez *Poemas del otro...*, publicado póstumamente en 2003, no corresponden a la autoría del poeta chileno, sino a la de “otro” poeta llamado Juan Luis Martinez (esta vez sin tilde) de origen suizo-catalán. El reciente descubrimiento significa un giro decisivo en los estudios martinianos, al tiempo que permiten vislumbrar la prolongación de la poética martiniana, su ironía, humor y reflexividad metapoética, aun después de la muerte del (autor).

<sup>131</sup> “[...] *tense dialogue among the literary, the philosophical, the political, and the scientific*”. La traducción es mía. En Scott Weintraub: *Juan Luis Martínez’s philosophical poetics*, Lewisberg, Bucknell University Press, 2015, p. 8.

políticas son examinadas vis-à-vis con el evento ilegible de escritura del texto.”<sup>132</sup>

Para finalizar este apartado, se debe indicar que Juan Luis Martínez ha sido considerado por autores imprescindibles como Nelly Richard, como parte de la llamada Escena de Avanzada, agrupación relacionada a la neovanguardia chilena aunque operó particularmente desde el discurso de las artes visuales y la performance, acusando un marcado signo político<sup>133</sup>: “Junto a los artistas visuales, los mismos poetas que giran en torno a la ‘avanzada’ (Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Gonzalo Muñoz, Diego Maquieira, etc.) proceden a la creación de obras en las que la palabra comparte su protagonismo con otras mecánicas de lenguaje”<sup>134</sup>, propone Nelly Richard, quien ha definido esta tendencia multidisciplinaria del arte chileno de los años ochenta desde su carácter vanguardista y experimental. Lo anterior marcaría una distancia entre la propuesta de este grupo y la obra de otros artistas surgidos en la misma época quienes, más que una ruptura a la tradición y a los modos tradicionales de hacer

---

<sup>132</sup> “Martínez writing project [...] carries out a fragmented-fragmenting interruption in dialectical thinking whose aesthetic, ethical, and political implications are examined vis-à-vis the text’s illegible event of writing.” En Scott Weintraub: *Juan Luis Martínez’s philosophical poetics... op. cit.* p. 8.

<sup>133</sup> Nelly Richard hace referencia a Juan Luis Martínez como parte de la Escena de Avanzada tanto en *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*, Santiago, Ediciones Metales Pesados, 1981, p. 7; como en *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago, Cuarto Propio, 1994, p. 55.

<sup>134</sup> Nelly Richard: *Márgenes e instituciones... op. cit.* p. 7.

arte, se enfocaban más bien en la denuncia a los abusos de la dictadura militar pinochetista.

En el próximo apartado se desarrollarán en detalle los postulados de Nelly Richard en torno al trabajo de la Escena de Avanzada, con el fin de identificar la definición de *margen* que subyace a esta concepción. Esto nos permitirá conceptualizar el lugar de enunciación de Juan Luis Martínez precisamente desde una idea fronteriza o marginal en lo relativo a la renovación del lenguaje poético que lleva a cabo.

## IV.2 Poéticas del margen

A la hora de abordar la escritura martiniana desde la noción de una poética del margen, se hace necesario discutir cómo entenderemos el concepto para, desde, ahí sondear los márgenes desde donde se configura la obra de Juan Luis Martínez. En el presente apartado intentaremos, entonces, responder a la pregunta sobre la naturaleza de estos márgenes, así como reflexionar sobre el gesto activo que se produce desde esa orilla del arte. Para ello nos remitiremos inicialmente a lo planteado el prólogo de *Escrituras al margen: Ensayos críticos sobre literatura y cultura hispanoamericanas*<sup>135</sup>, editado por Asunción Rangel, Felipe Oliver y Rogelio Castro, desde donde analizaremos la noción de margen en relación con la propia obra literaria. A continuación, revisaremos la propuesta de Nelly Richard<sup>136</sup> en dos de sus textos. A partir del primero de ellos, *La*

---

<sup>135</sup> Asunción Rangel, Felipe Oliver y Rogelio Castro (Eds.): *Escrituras al margen. Ensayos críticos sobre la literatura y la cultura hispanoamericana*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2013.

<sup>136</sup> Nelly Richard tiene una importancia capital si queremos aproximarnos a la escena del arte contemporáneo chileno durante el periodo dictatorial y la transición a la democracia. Su vasta producción como académica, teórica cultural, ensayista y crítica tiene su origen a mediados de los años 70 y se manifiesta en la producción de una extensísima obra bibliográfica. Su actividad como productora de conocimiento ha estado permanentemente combinada con la creación artística en el ámbito de las artes visuales y la *performance*. Asimismo, su labor como promotora de la producción crítica y artística latinoamericana –así como su difusión en el extranjero- ha sido innegable. La proyección internacional del trabajo de autores de la talla de Diamela Eltit, Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero o Beatriz Sarlo, entre muchos otros, se debe en gran parte al trabajo realizado por Richard, rol que ha asumido desde su lugar de autora, académica, curadora en diferentes galerías de arte nacionales, editora de revistas de arte y, tal vez lo más relevante, como fundadora de la *Revista de Crítica Cultural*. Esta revista, que se publicó en Chile desde 1990 hasta 2008, constituyó un espacio de relevancia fundamental para la generación de espacios para el debate cultural y artístico en el ámbito latinoamericano, insertándose cronológicamente en el complejo proceso chileno marcado por el fin de la dictadura y la entrada definitiva en la llamada transición a la democracia.

*estratificación de los márgenes*<sup>137</sup>, revisaremos la noción de margen como opción del autor en respuesta directa al contexto socio político de la época, así como al discurso de la institucionalidad artística. Por su parte, en *Márgenes e instituciones*<sup>138</sup>, veremos más en profundidad las propuestas desde donde trabaja la Escena de Avanzada, tendencia predominantemente conformada por artistas visuales chilenos en los años 80, de la que Martínez formaría parte, en opinión de Richard.

#### **IV.2.1 Escrituras al margen...**

En *Escrituras al margen: Ensayos críticos sobre literatura y cultura hispanoamericanas*, nos encontramos precisamente con una noción de margen o de periferia que es desde donde se propone hacer las lecturas, problematizarlas y discutir las. Se trata de un lugar que, como señala el mismo texto en su prólogo, está inevitablemente marcado por los estudios postcoloniales y el lugar que se le da al subalterno o a lo diverso. Aunque por su naturaleza, dichos estudios suelen reflexionar más sobre el problema que sobre la solución, pensar los márgenes va más allá del postcolonialismo -aunque lo roza-, pues tiende a alterar la idea fundamental de centro o centralidad. Tal ejercicio se relaciona tanto con la postcolonialidad, como con la “propia materialidad de una obra o discurso

---

<sup>137</sup> Nelly Richard: *La estratificación de los márgenes*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1989.

<sup>138</sup> Nelly Richard: *Márgenes e instituciones... op. cit.*

literario”<sup>139</sup>, pues este tipo de estudios se ocupa de las formas discursivas, sean textuales, visuales o estén propuestas desde otro lenguaje. También hay un énfasis en identificar desde dónde se produce el discurso y desde dónde se recibe. En todos estos aspectos el margen hace la diferencia.

El texto abre señalando que “[h]ablar de escrituras al margen implica, entonces, reconocer la existencia de formas ‘múltiples’ e híbridas que no necesariamente se limitan a la palabra escrita, sino que van más allá y, por qué no, pueden ser ‘escrituras visuales’”<sup>140</sup>. Se fija así un límite amplio, pues la palabra no es la única representación que podemos encontrar en el texto, que sin dudas puede ir más allá. Puede ser que incluso nos cueste luego categorizarlo de manera tradicional, y aquí nos encontramos con el primer indicio de marginalidad en la obra de Juan Luis Martínez: su imposibilidad de clasificarla. Tal dificultad está dada por aquel lugar único en el cual se instala, que la vuelve una pieza única y compleja que se resiste a la existencia de un centro.

Esta primera aproximación haría referencia a una “marginalidad o fragmentación de ciertas formas escriturales situadas en la periferia de un texto, como las notas a pie, apéndices, epígrafes, notas aclaratorias, prólogos y, en suma, lo que Gerard Genette denomina *paratextos*”<sup>141</sup>, esos espacios que van

---

<sup>139</sup> Asunción Rangel, *et. al.: Escrituras al margen... op. cit.* p. 11.

<sup>140</sup> *Ibíd.* p. 9.

<sup>141</sup> *Ibíd.*



llenando de información el texto: una otra voz que nos permite desentrañar, ir un poco más allá de lo que hay a simple vista y que opera como recurso recurrente en la obra martiniana.

Otras formas escriturales periféricas podrían tener relación con la recuperación de discursos fragmentarios pertenecientes a registros usualmente considerados fuera de lo literario propiamente tal. Es el caso, por ejemplo, de Fernando Vallejo en *La virgen de los sicarios*<sup>142</sup>, un texto que “recupera discursos ideológicos y literarios de diversa índole para posteriormente desmontarlos”<sup>143</sup>. Los autores de este texto consideran en este punto asimismo a Alejandra Pizarnik<sup>144</sup> o José Vasconcelos<sup>145</sup>, cuyas obras están compuestas por

---

<sup>142</sup> *La virgen de los sicarios* (1994), novela del colombiano nacionalizado mexicano Fernando Vallejo, está ambientada en el Medellín de los noventa y trata la problemática de la droga y la violencia de dicha ciudad tras la muerte del político y narcotraficante Pablo Escobar. La temática abordada, junto con la elección de un modo narrativo semi biográfico, es lo más destacable de esta novela, que ciertamente funciona como documento histórico de un momento crucial en la historia colombiana, signado por una brutal violencia extendida sobre todas las capas de la sociedad.

<sup>143</sup> Asunción Rangel, *et. al.: Escrituras al margen... op. cit.* p. 10.

<sup>144</sup> La destacada poeta argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) nos legó una vasta obra que incluye, aparte de un gran corpus poético entre el que se destacan las obras *La última inocencia* (1956), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971), un diario, algunas novelas y relatos cortos surrealistas.

<sup>145</sup> José Vasconcelos (1882-1959), educador, escritor, abogado, político y funcionario público mexicano, fue un personaje sumamente influyente en el pensamiento latinoamericano crítico y filosófico de su época. Célebre es la frase que pronunció al asumir como rector de la Universidad Nacional de México: “Yo no vengo a trabajar por la Universidad, sino a pedir a la Universidad que trabaje por el pueblo”, la que deja en evidencia su pensamiento hispanoamericanista en favor de la construcción de una identidad colectiva sólida y renovadora basada en fuertes principios humanistas. Es autor de una extensa obra entre la que se destacan varias novelas que retratan en detalle y desde una perspectiva crítica el largo proceso de la Revolución mexicana, desde la caída del porfiriato hasta el régimen postrevolucionario. De ellas destacamos *Ulises criollo* (1935) y en el género ensayo no podemos dejar de mencionar una de sus obras más célebres: *La raza cósmica*, publicado en 1925.

fragmentos pertenecientes a cartas o diarios, géneros tradicionalmente legitimados más como material biográfico que como obra misma. En ese sentido, este texto propone

traer al centro no material de la obra esos discursos que han sido marginados, que la crítica especializada ha frecuentado en aras de añadir alguna información biográfica o accesoria. En suma, se trata de llevar el margen al centro de la generación de sentido, al centro de las reflexiones, meditaciones y pensamientos, lo que es fundamental en los proyectos literarios.<sup>146</sup>

Tal gesto de llevar el margen al centro de las reflexiones es lo que nos proponemos con la obra de Juan Luis Martínez, llevando sus fragmentos al centro de nuestro análisis, leyendo la obra desde sus márgenes, para aproximarnos a su sentido dentro del discurso político y crítico a la dictadura. El margen, si se piensa como el lugar que marca el tono, el significado, la interpretación de la escritura, puede ser entonces quien comande el texto al que nos estamos enfrentando. En ese mismo sentido, el prólogo de *Escrituras al margen...* señala:

El centro, además, puede ser entendido como núcleo, aquello de lo que no se puede prescindir en la constitución de algo. La existencia de éste, sin embargo, no implica que necesariamente esté situado espacialmente en un punto equidistante de sus límites [...] la noción de centro también puede ser entendida como un equivalente de significación, como el elemento indispensable para la generación de sentido.<sup>147</sup>

---

<sup>146</sup> *Ibíd.* p. 11.

<sup>147</sup> *Ibíd.* p. 12.

Vemos entonces, que margen y centro operan de forma articulada, en tanto son mutuamente dependientes. En esta coexistencia ambos se constituyen como necesarios.

El prólogo comentado se refiere asimismo al desafío que implican los textos híbridos, entendidos como fruto de un proceso en el que se produce una mezcla heterogénea que da como resultado una forma nueva de expresión.<sup>148</sup> Eso ocurre por ejemplo en la literatura, y quizás con más facilidad en la novela, un género que ha sido calificado como “impuro, bastardo, capaz de absorber todos los discursos para ponerlos a circular bajo los más diversos formatos”<sup>149</sup>, y que por lo mismo ha visto pasar diversos tipos y formas de hibridación en sus páginas. La narrativa, así, sería entre los géneros literarios la manifestación por excelencia de un proceso que ocurre fuera del campo de lo establecido formalmente, pues no está en la búsqueda de esa legitimidad que los límites entregan, sino precisamente de generar un quiebre. Cabe dejar esbozada la reflexión, en este punto, sobre el título de la obra de Juan Luis Martínez que analizaremos en este estudio: un poemario extremadamente desafiante en términos formales y genéricos, que recibe el nombre de *La nueva novela*. ¿Un homenaje al género híbrido por excelencia?

---

<sup>148</sup> *Ibíd.* pp. 13-14.

<sup>149</sup> *Ibíd.* p. 14.

Al final del prólogo de *Escrituras al margen...* se ensaya una definición precisamente del concepto que da nombre al libro. De este modo, las escrituras al margen serían “el lugar por excelencia donde se maduran, problematizan y discuten sus ideas, sus actitudes prácticas ante la escritura literaria; en donde se ofrece, no de manera accesoria o accidental, una lectura literario-poética del mundo”<sup>150</sup>. La escritura se vuelve, así, un modo no solo de expresión de ideas, sino además un mecanismo para reflexionar sobre las situaciones, los lugares que se habitan y sobre el mismo concepto de literatura. De ahí la necesidad de asumir esos márgenes como formas centrales del discurso de algunos autores.

#### **IV.2.2 *La estratificación de los márgenes***

Otra aproximación al concepto de margen es aquella que propone Nelly Richard en *La estratificación de los márgenes* (1989), donde el margen está dado por la obra en relación con un imaginario, sobre todo político, que da cuenta de un pasado que ha sido roto y del cual, por tanto, la obra se niega a formar parte. La propuesta de un nuevo imaginario alternativo es lo que localiza a estas obras en el margen, gesto que a su vez permite trazar una amplia gama de atributos político-estéticos basado en esa marginalidad.

---

<sup>150</sup> *Ibíd.* p. 15.

En el capítulo “Poéticas del descalce y marco democrático”, por un lado, la propuesta de margen planteada por Richard se define a propósito del lugar que ocupan, o más bien del que no ocupan, las obras de Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz y Carlos Leppe<sup>151</sup> en la escena de las artes visuales de los años ochenta en Chile. La autora se refiere a estas obras como ejemplos de un doble *fuera del marco*, apuntando desde esta noción, por un lado, a la imposibilidad de agruparlas como conjunto atendiendo a sus características y, por otro, a la relación que todas ellas presentan dada la tensión que manifiestan con el bloque cultural alternativo a la dictadura, al cual no es posible circunscribirlas.

A decir de Richard, en el contexto de la “avanzada”, los dos espacios en los que estas obras podrían haber buscado legitimidad eran, por un lado, dentro del mercado y, por otro, en la cultura alternativa. Al primer espacio habría sido difícil acceder, pues este “no hubiera podido asimilar ni el experimentalismo crítico de estas obras ni su contraposición denunciante al modo oficial”<sup>152</sup>. En cuanto al ingreso de la “avanzada” a los soportes de la cultura alternativa, una

---

<sup>151</sup> Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz y Carlos Leppe son artistas visuales chilenos que participaron activamente en el grupo de “avanzada”, del cual la académica Nelly Richard también formaba parte. Esta agrupación reflexiona acerca de la producción y la escena artística de Chile durante los años ochenta, en plena dictadura militar de Augusto Pinochet, la que se extendió entre 1973 y 1990. Las intervenciones y reflexiones de este grupo resultan imprescindibles en la historia del arte y la cultura en Chile, en tanto proponen nuevos lenguajes para el arte desde un espíritu altamente experimental y rupturista, desde el cual inauguraron nuevos modos de configurar discursos de arte político, dejando atrás las tendencias tradicionales del arte militante.

<sup>152</sup> Nelly Richard: “Poéticas del descalce y marco democrático” en *La estratificación de los márgenes... op. cit.* p. 12.

institucionalidad que funcionaba al margen confiriendo representación sociopolítica a la cultura no oficial, el problema habría estado dado por la dificultad de encasillar estas obras en ‘los lugares comunes’ de la sensibilidad política de la cultura de oposición”<sup>153</sup>. La “avanzada”, entonces, quedaba en una especie de deriva, en tanto sus obras “son, finalmente, propuestas disfuncionales a la racionalidad programática de las gestiones político-partidarias de los agentes de la redemocratización, debido a la excentricidad de sus figuras -todas limítrofes- que desbordan el marco de lo que cualquier consenso ideológico puede cohesionar como base de identificación social”<sup>154</sup>.

La imposibilidad de clasificación de estas obras es aquello que las vuelve marginales, ya sea porque fueron creadas a conciencia con ese propósito o porque ese fue simple resultado azaroso del proceso creativo. Se trata de obras que quedan al margen del contexto cultural en que se producen, aun cuando se refieran a dicho contexto. La particularidad de lo anterior es que esta marginalización se produce aun dentro de la institucionalidad establecida en oposición a la oficialidad dictatorial, la que de por sí estaba en el límite por su crítica y posición frente al régimen antidemocrático. En ese mismo espacio en que se inscriben las obras de los autores mencionados por Richard es posible situar la obra de Juan Luis Martínez, difícilmente encasillable por parte de las

---

<sup>153</sup> *Ibíd.*

<sup>154</sup> *Ibíd.* pp. 12-13.

editoriales y de la crítica, que ha estado por decenios fuera de la institucionalidad establecida.

Siguiendo adelante con los planteamientos de Richard, la autora propone que las expresiones artísticas de la “avanzada” se vuelven subversivas al momento de replicar un mensaje jugando con otras texturas y con la estética de la carnalidad. Tales propuestas se enfrentan con aquellas imágenes que presupone el arte de ‘resistencia’, construido desde la izquierda y su imaginario asumiendo temáticas como la misma resistencia, el exilio, la memoria o la censura, en directa referencia a Chile y su dictadura. Dichas temáticas quedan descolocadas frente a los nuevos significantes propuestos por la estética de la “avanzada”, que se salen de esos límites proponiendo otras problemáticas y desafiando a cierta cultura militante.

La marginalidad así definida, por tanto, es una que se asume como tal y que se entiende a sí misma como productiva: “la suma de desinserciones que marcaron esta obra en cuanto sustraídos o ausentes de los escenarios de actuación colectiva [...] ha sido topologizada por un discurso de/sobre la marginalidad”<sup>155</sup>. Además, tal como el mismo texto “Poéticas del descalce...” señala, desde ese margen está permitido *desterritorializar* el espacio en el que la obra se produce. No se trata de una apropiación de ese espacio, sino más bien de una crítica a sus límites y sus formas, en cuanto se hacen “[p]reguntas al territorio,

---

<sup>155</sup> *Ibíd.* p. 13.

cuestionamiento de los bordes, práctica del margen como tránsito por las fronteras móviles de una racionalidad social en descentramiento de figuras y operaciones”<sup>156</sup>.

Este tipo de artistas asumen un lugar de enunciación fronterizo, elaboran su discurso desde una marginalidad que “ha sido transformada por ellos en postura enunciativa: dejó de ser el resultado pasivo de un mero efecto de condicionalidad social, para estetizarse en la cifra de una productividad”<sup>157</sup>, propone Richard, en una definición que remite indiscutiblemente al gesto enunciativo martiniano.

Frente a la existencia de una marginalidad que erradica toda posibilidad de arraigo además de hacer prevalecer la anonimidad de los creadores, la autora se pregunta “¿cuál es el destino de toda esta secuencia de producción crítica en ausencia de un grupo de pertenencia, de una base de operaciones o de un circuito de reconocimiento, que la hagan parte de un paisaje socialmente consistente, en medio del cual tornar visible su compostura y sacar a relucir el gesto heterogéneo de su demarcación?”<sup>158</sup> Sobre este cuestionamiento se hace ciertamente necesario reflexionar, sobre todo considerando aquel exilio interior que marca la vida y obra martiniana, siempre al margen de los circuitos artísticos de la época.

---

<sup>156</sup> *Ibíd.*

<sup>157</sup> *Ibíd.*

<sup>158</sup> *Ibíd.* p. 14



A través de lo planteado por Richard podemos identificar que el caso de Martínez no es único en este sentido, al tiempo que puede ayudarnos a esbozar ciertos lineamientos para comprender el gesto de marginalización, tal vez, como respuesta a una época de ausencia de certezas. En un momento en el que agruparse y actuar colectivamente dentro de ciertos límites, aun como parte de la disidencia, ofrecía seguridad, el experimentalismo que caracteriza el arte de la “avanzada” se propone como un territorio nuevo e inseguro. Tal marginalidad constituye un riesgo mayor cuando la propia institucionalidad disidente ya se ubica en el margen, por lo que el gesto es aun más radical: significaba ubicarse en la orilla de la orilla.

En el capítulo “Contraoficialidad, poder y lenguajes” de *La estratificación...*, Richard se refiere al margen asociándolo a la capacidad del arte para aceptar o criticar los órdenes establecidos. Es decir, para sumarse a una institucionalidad y asumir el discurso oficial o buscar discursos e imágenes propias. En este sentido, se señala que cualquier muestra de arte presupone la existencia de ciertos límites, así como de expectativas que las obras se ven requeridas de cumplir. Desde estos supuestos, la autora se refiere a los movimientos artísticos chilenos de la dictadura y al modo en que sus obras son expuestas tanto en el extranjero como en la escena local. Estableciendo una comparación entre el trabajo de la “avanzada” y otras producciones artísticas que no pertenecen a este grupo, así como comparándola con los planteamientos desarrollados por las ciencias sociales durante la dictadura, la autora propone que

estos dos grupos oficializan un discurso que funciona como espejo contrario a la dictadura, en el que “prevalece una figuratividad o narratividad de una imagen que es grito, llanto, súplica, oprobio o rebelión, dentro del código humanista de una expresividad testimonial y denunciante”<sup>159</sup>. Se trataría, así, de un discurso que se aferra a la cultura pre golpe militar, como un intento de continuidad a pesar de la ruptura, lo que contrasta con el gesto de la “avanzada”, que se hace cargo del quiebre y propone una visión y una crítica del momento dictatorial a propósito de esa ruptura, como una *contra-épica*, en palabras de Richard.

Una extensa discusión sobre la idea de margen se plantea en el capítulo “Retórica de la marginalidad, sociología de la marginación o estética de los márgenes: El desacuerdo con las ciencias sociales” de *La estratificación...* Este apartado comienza instalando la noción de margen como agente fundante en la constitución y acción de la “avanzada”, tal como se lee a continuación: “La figura del *margen* habita toda la narración de cómo la ‘avanzada’ fantasea consigo misma a través de obras que elaboran múltiples variantes metafóricas”<sup>160</sup>. La opción por elaborar un discurso crítico desde este lugar se plantearía como respuesta a la rectitud del discurso elaborado por el orden establecido, uno que premia a quien se mantiene dentro de sus límites y que castiga a quien los traspasa.

---

<sup>159</sup> Nelly Richard: “Contraoficialidad, poder y lenguajes” en *La estratificación de los márgenes...* *op. cit.* p. 32.

<sup>160</sup> *Ibíd.* p. 26

En tal discurso crítico, el margen “se juega en diferentes registros que a veces se confunden para generar lecturas ambivalentes y hasta contradictorias de las imbricadas maneras que tiene de nombrarse”<sup>161</sup>. Visto así, el margen es móvil y podemos o agitar sus fronteras con toda la flexibilidad que caracteriza a un discurso contrario a la rigidez institucional. En este sentido, Richard se hace cargo de la multiplicidad de aproximaciones a la idea de margen que surgen desde la voz de numerosos autores chilenos del ámbito de la crítica de arte y la crítica cultural:

[E]l margen como “mecanismo de autocertificación” necesitado de “reconocer el centro [...], de proyectarse en él negativamente para extraer de esta relación de resistencia la negatividad como disciplina, como retórica” (Oyarzún): la expresión de una “voluntad general de marginalidad como postura” desde la cual “surge un gesto oblicuo a una cierta economía, una sombra ilógica de una cierta lógica dominante” (Muñoz); la “glorificación” o “ritualización” de los márgenes en tanto “cautiverio feliz de los excluidos” (Brunner); el concepto de margen como “autosatisfacción de penitencia” o “prescindencia de lugar” (Brugnoli); un “señalarse larva” para los artistas “afectados por el sostenido impulso paralizante de la institución que los paga como restos o excesos” (Eltit); el margen como “una especie de reducto” o de “reservation” para actividades “reservadas” que terminan por no tener existencia frente a aquellos quienes “buscan oponerse” (Valdés), etc.<sup>162</sup>

Las diversas definiciones aquí planteadas fueron recopiladas por la autora a partir de diferentes intervenciones de representantes de las ciencias sociales y

---

<sup>161</sup> *Ibíd.*

<sup>162</sup> *Ibíd.*

artistas chilenos en el marco del seminario FLACSO realizado en 1986 en torno al libro *Márgenes e instituciones...* de la misma Richard: una instancia, según la propia autora, en la que hubo más desencuentros que encuentros, precisamente debido a la multiplicidad de puntos de vista en torno a la idea de margen, objetos de estudio y modos de trabajo en torno al tema. De cualquier modo, a partir de las diferentes aproximaciones podemos establecer el margen como una noción caracterizada en primera instancia por la multiplicidad y la ambivalencia, así como por su oposición al centro y a la configuración de un discurso crítico.

Como antecedente para explicar la oposición surgida entre la “avanzada” y el terreno de las ciencias sociales, Richard recuerda que “[e]n los comienzos de sus respectivos procesos de emergencia (la ‘avanzada’) o de rearticulación (las ciencias sociales), ambos sectores presentaban un rasgo común que subrayaba su novedad en la escena progresista”<sup>163</sup>. Ambas instancias tienen su origen en un escenario de crisis de los discursos, en el que existían puntos en común. Sin embargo, mientras -por su forma de abordar las temáticas- las ciencias sociales se fueron haciendo de un nombre, con participación internacional y financiamiento, la “avanzada” fue quedando al margen, lo que a su vez significó menos renombre y menos financiamiento, no pudiendo socializar aquello que se estaba produciendo.

---

<sup>163</sup> *Ibíd.* p. 27.

Esta situación marginal en que queda la “avanzada”, producto del quiebre con las ciencias sociales, se traduce para Richard en el grado de libertad con que la misma cuenta a la hora de ensayar y producir discursos sin tener que preocuparse por la oficialidad militante. La autora entonces se pregunta “¿[h]asta dónde entonces la singularidad del gesto de la ‘avanzada’ no consistiría precisamente en su *intraducibilidad* a los reticulados operacionales que fijan las distintas racionalidades administrativas, científicas, institucionales o políticas?”<sup>164</sup> Es en esa misma línea de las libertades a la hora de configurar nuevos lenguajes, que la autora propone las particularidades de la “avanzada” desde su situación marginal, al tiempo que critica al discurso que adoptaron finalmente las ciencias sociales, ahí donde

la estructura político-partidaria de la izquierda que ha hegemonizado el frente cultural de oposición ha operado principalmente mediante *llamados* y *convocatorias* a eventos [...] que busca[n] principalmente movilizar participaciones (de artistas e intelectuales) bajo el signo de la adscripción ideológica a los temas encargados de simbolizar la fuerza conjugada de la energía protestataria y de la convicción militante.<sup>165</sup>

Así, las acciones y propuestas de la “avanzada” irían quedando fuera de este discurso enarbolado por las ciencias sociales, lo que se traduce en menores posibilidades de financiamiento o difusión institucional, pero al mismo tiempo en

---

<sup>164</sup> *Ibíd.* p. 30

<sup>165</sup> *Ibíd.* p. 31.

una situación de libertad para moverse en la amplitud de posibilidades del discurso antidictatorial.

Sobre los diferentes modos en los que el arte asume su rol en un contexto dictatorial, la autora señala que “[l]o realmente controversial deriva de que sus dos modelos de respuesta frente al naufragio del 73 generan diseños de lectura opuestos en su recodificación de la pérdida. Lo que está en juego son construcciones inversamente teatralizadas del sentido de la historia y de la historia como Sentido”<sup>166</sup>. Estos modelos opuestos tienen que ver, por un lado, con la propuesta de la “avanzada”, que asume el quiebre y que va quebrando los límites de los géneros y cuestionando la institucionalidad establecida mediante sus experimentaciones, collages y *performances*. Como contraparte nos encontramos con un arte más militante que resguarda la memoria anterior al 73 con obras que, dentro de la institucionalidad de la izquierda, intentan salvaguardar esa historia que se ha quebrado.

Lo anterior nos permite identificar el surgimiento de dos formas confrontadas de relacionarse con esa pérdida, con ese quiebre iniciado con el golpe militar. Una de ellas ocupa la voz oficial, quedando la otra relegada a ese margen del que venimos hablando: un margen en el que se circunscribe la “avanzada” y en el que también podemos ubicar la obra de Juan Luis Martínez,

---

<sup>166</sup> *Ibíd.* p. 32.

quien no se casa con la oficialidad de la oposición, ni con una literatura que pueda entenderse como tradicional.

Aquella voz oficial que relega a este grupo de artistas a una situación de marginalidad, es conceptualizada por Richard como los “artistas del retorno”, cuya propuesta crítica a la dictadura se enmarca de todos modos en sistemas de signos preexistentes al quiebre, generando así una continuidad con el pasado que se desea confrontar. Lo anterior se contrapone a una “disipación de lo histórico” propuesta por la “avanzada”:

Habrá que buscar en esta *disipación* de lo histórico (en el sentido de distracción y licencia, malgasto) llevada a efecto por las obras de la “avanzada”, la razón de la desconfianza manifestada hacia ella por los artistas del retorno: guardianes de la memoria pre-73 en cuanto lazo simbólico e histórico que los amarra con un pasado anterior al corte y al desarraigo.<sup>167</sup>

Los llamados “artistas del retorno” resguardan, por necesidad o por costumbre, el trabajo realizado antes de la dictadura, como forma de aferrarse a lo conocido, a ese pasado construido y que ha desaparecido de golpe. Quienes tratan de mantener vivo ese recuerdo, esa cosmovisión político-social y los lenguajes artísticos a ella asociados, ven con inquietud las expresiones artísticas que se desarraigan de esa historia: aquellas que, como la “avanzada”, no buscan

---

<sup>167</sup> *Ibíd.* p. 33.

hacer memoria, sino más bien cuestionar el momento, hacerse cargo del quiebre, dar cuenta del cambio radical y de la fractura.

En ese sentido, los gestos de esta agrupación se preguntan por el momento, por el entorno, por lo que había sucedido y lo que estaba sucediendo: cuestionan ese sinfín de conceptos, palabras y gestos que han sido fragmentados, ante lo cual surge la necesidad de poner en marcha reformulaciones rotundas. Así:

También las categorías de lo social y de lo político sufren tensiones, en cuanto las obras de la “avanzada” se dirigen a ellas bajo el modo interrogativo o dubitativo de la *pregunta*, y no bajo el modo corroborativo de la suscripción ideológica o bajo el modo ilustrativo de la tematización literaria. Estas categorías que el discurso político ortodoxo aún maneja como si fueran expresiones transparentes de realidades unívocas, se encuentran en las obras de la “avanzada” enormemente fracturadas. Demuestran que la condición misma de ‘sujeto’ que tradicionalmente le servía de crédito ontológico a la fe humanista o al dogma revolucionario, es una condición hoy reventada.<sup>168</sup>

Lo que se daba por seguro deja de serlo, y desde ahí surge la búsqueda de nuevas formas de referir lo que ocurre, de reformular ese ‘sujeto’ fracturado, esa *condición reventada* a la que se refiere la autora. Como vemos, estamos en presencia del origen de una reformulación de los lenguajes del arte, producidos desde el margen que ocupa la “avanzada” y, desde su personalísimo lugar incluso al margen de la propia Escena de Avanzada, la poesía de Juan Luis Martínez.

---

<sup>168</sup> *Ibíd.*



### IV.2.3 *Márgenes e instituciones...*

Por sus importantes -y cruciales- referencias a la noción de margen que nos hemos abocado a revisar, para finalizar se hará referencia a un último texto de Nelly Richard, que cronológicamente se encuentra antes del resto de la bibliografía revisada de la autora. Se trata del ya mencionado *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*, del cual nos referiremos particularmente al capítulo “Desplazamientos de soportes y borrado de fronteras entre géneros”<sup>169</sup>. En dicho texto la autora explica en detalle el trabajo de la “avanzada”, dando cuenta tanto de sus acciones, como de las motivaciones y la agenda que sustenta su trabajo, donde la noción de margen cobra una importancia crucial.

El capítulo se inicia describiendo los procesos de reformulación de la obra que se ponen en marcha desde las nuevas estéticas de la “avanzada”, todo orientado a un planteamiento en oposición al rol de conformidad con el sistema dominante, lo que amplía el espectro de la creatividad y flexibiliza los límites entre géneros y disciplinas:

Esas maniobras de desacondicionamiento institucional y comercial del formato de la obra fueron propuestas desde un nuevo espacio de pensamiento artístico que llevó a la creatividad a salirse de los

---

<sup>169</sup> Nelly Richard: “Desplazamiento de soportes y borrado de las fronteras entre géneros” en Nelly Richard: *Márgenes e instituciones... op. cit.* pp. 89-98.

campos tradicionalmente delimitados por aquella ley de los géneros que aísla e incommunica las prácticas en campos de especialización.<sup>170</sup>

Más que reordenar límites tradicionalmente establecidos, la idea detrás de este gesto es simplemente hacerlos desaparecer, de modo tal que la obra amplía sus horizontes y entra en el terreno experimental, conflictuando cualquier clasificación que de ella quiera hacerse. La disolución de los géneros será uno de los gestos más elocuentes en este afán por borrar las imposiciones de la tradición. Así, tal como propone Richard, “[e]ra necesario extender el formato de la obra hasta la borradura de las fronteras entre los géneros para, nos dice D. Eltit, cometer el ‘incesto’ y violar así la pureza de las clasificaciones arbitrariamente impuestas en nombre de la tradición”<sup>171</sup>. Lo anterior revela una forma abrupta de romper con la arbitrariedad del sistema dominante y conseguir la libertad que otorga este quiebre con las estructuras de poder que clasifican la obra según géneros, dejando el terreno limpio para la experimentación, el juego y el cruce libre de fronteras. Este punto es especialmente aplicable a la obra martiniana.

Las acciones de la “avanzada” están en profundo diálogo con lo que sucede en el contexto social y político de la época: en plena dictadura cívico militar los artistas reaccionan frente a la censura, la represión y a la negación de

---

<sup>170</sup> *Ibíd.* p. 89.

<sup>171</sup> *Ibíd.*

las libertades. En palabras de Richard, “[l]a serie de restricciones y prohibiciones que imperan en lo social durante el periodo militar es tal que empuja las obras a querer desobedecer –al menos dentro del arte– los límites y las limitaciones”<sup>172</sup>. La respuesta de la “avanzada” ante este contexto es clara y tiene relación con lo que hemos venido señalando, en cuanto a la toma de distancia que se produce respecto de tradición, negándose a participar de la lógica que resguarda la memoria pre golpe militar y se aferra a las imágenes militantes, para optar por hacerse cargo del quiebre que se ha producido localizándose en el margen desde donde se pone en marcha una experimentación que se desarrollará especialmente a través de la transgresión de los géneros y de los lenguajes del arte en general:

La abolición de las fronteras entre los géneros artísticos es una transgresión a las reglas aprisionadoras de la creación que opera como una metáfora del deseo político-utópico (mientras tanto negado) de remodelación de la totalidad del campo social. El acto de libertad que realiza el artista al traspasar las barreras de formatos y géneros que coartan su ejercicio de creatividad, simboliza la voluntad de reapertura de los horizontes de la vida y experiencia que fueron clausurados por los dispositivos de mantenimiento del orden represivo.<sup>173</sup>

Este gesto utópico revela cómo la necesidad de libertad impulsa una búsqueda de nuevos lenguajes para referir el horror y la fractura. En esta dirección, además de la transgresión genérica y disciplinaria, vemos asimismo

---

<sup>172</sup> *Ibíd.* p. 90.

<sup>173</sup> *Ibíd.*

una reflexión sobre los soportes. En este punto encontramos acciones como las de Raúl Zurita, quien “extiende el formato de la página del libro al cielo de Nueva York donde, en 1982, escribe un poema aéreo de 15 frases de 8 kms., de largo con letras de humo”<sup>174</sup>. De este modo la poesía rebasa los límites del papel, escogiendo un soporte totalmente nuevo, como es el cielo, y un formato de obra marcado por la inmediatez y lo transitorio, pues al escribir con humo en el cielo, la obra desaparece casi al instante. Hay algo efímero que solo puede ser contenido por la narración, la oralidad de lo visto o por una fotografía oportuna. El resto desaparece, fugaz. Un juego similar encontraremos en la literatura martiniana que, si bien no sale del libro, se pregunta constantemente por aquello que está afuera de los límites del papel, al tiempo que utiliza imágenes y objetos como elementos poéticos.

La “avanzada” propone asimismo el entrecruce de lenguajes y disciplinas. Así, “intensifica los cruces de textos e imágenes en obras que, desde la literatura, incorporan el dispositivo de la visualidad a la escritura, o bien desde el arte, llevan las obras a asumir la textualidad como uno de sus recursos de organización de los signos”<sup>175</sup>. De este modo, visualidad y escritura coexisten dentro de la obra, tal como se observa insistentemente en la poesía de Martínez. La relación

---

<sup>174</sup> *Ibíd.* p. 93.

<sup>175</sup> *Ibíd.* p. 97.

texto-imagen será, entonces, eje de la reformulación propuesta por la “avanzada”, ya sea en los campos de la poesía o de las artes visuales.

En una época de silencios, donde cualquier asomo de diferencia era acallado, el lenguaje artístico impulsado por este grupo de artistas y poetas identificado por Nelly Richard como Escena de Avanzada, se inclina hacia una propuesta de rebasar los límites, rebelándose contra las imposiciones de la institución y la tradición. Desde el margen al que ha sido relegado incluso por la institucionalidad de la oposición, busca formular un discurso heterogéneo y complejo, que resulta difícil de clasificar desde los criterios tradicionales. Precisamente por la complejidad del momento histórico en que se insertan estas propuestas -plena dictadura militar-, surge la necesidad de dar con un lenguaje capaz de dar cuenta de este escenario.

Frente a tanta censura y a la existencia de una sola voz oficial que no permite cuestionamiento alguno, se hace necesaria una multiplicidad de voces en respuesta. De ahí la polifonía como elemento característico de las obras de la “avanzada”, procedimiento que será fundamental en la poética martiniana. Se trata, en suma, de dar voz al quiebre, a los cuerpos confundidos, a las dudas de un momento de total ausencia de certezas es en suma el espíritu de la “avanzada”, que asume la experimentación como una forma de reivindicar la libertad arrebatada. Para finalizar, unas palabras de Raúl Zurita citadas por Richard:

Los creadores de la “avanzada” compartieron el hecho de ser parte de “una generación radicalmente más interdisciplinaria que nuestras precedentes, tal vez porque se ha entendido que en las circunstancias en las cuales ella ha emergido, requería, para sobrevivir, un esfuerzo de intelección, de audacia y de ensimismamiento activo elevado a su más profunda consecuencia”.<sup>176</sup>

Aparte de constatar el carácter interdisciplinario de la “avanzada”, advertimos en estas palabras una total claridad acerca de que las acciones poéticas responden a las necesidades de un momento histórico. La relación literatura – contexto de producción queda así sellada. Abrir las fronteras de los géneros y quebrar con la tradición se propone, así, como una forma de sobrevivir a la censura, a la violencia y a la represión de la dictadura. Ahí es donde la obra de Zurita, así como la de Juan Luis Martínez, cobra más sentido que nunca: al revelar que el proceso creativo consiste en una búsqueda de nuevos modos de decir, en una serie de intentos por traspasar las barreras, o los barrotes, más aun cuando los espacios han sido censurados. Se trata, en fin, de huir del horror buscando de rutas de escape alternativas, tal como lo hace Juan Luis Martínez.

---

<sup>176</sup> *Ibíd.* p. 98.

## **V. LA CASA**

## **V. La casa**

En esta búsqueda de nuevos modos de referir el horror, Martínez desarrolla diferentes procedimientos estéticos que pasamos a revisar a continuación tomando como base una de las metáforas centrales que sustentan *La nueva novela*, a saber, la figura de la casa. Antes de entrar al análisis particular de los textos y rastrear en ellos las diferentes estrategias propuestas por el autor en su afán por crear nuevos lenguajes poéticos, el siguiente apartado comenzará proponiendo una retrospectiva sobre la presencia de esta metáfora en la historia de la literatura chilena, para de este modo comprender el lugar que ocupa Martínez dentro de esta tradición y, a partir de lo anterior, caracterizar la naturaleza de la renovación y el quiebre que provoca.

### **V.1 Las casas de la literatura chilena**

Larga data tiene la presencia de casas en la literatura chilena. Esta figura se viene repitiendo como *leitmotiv* del imaginario literario nacional desde, al menos, el siglo XIX, atravesando los diferentes géneros, al tiempo que ha ido mutando su arquitectura conforme al paso del tiempo. Tanto es así, que hay quienes se han referido a la casa como una *obsesión* en la tradición literaria



chilena<sup>177</sup>. El escritor chileno Rafael Gumucio se pregunta “¿es esa obsesión por lo privado, por las casas, y por los tímidos parte de un programa literario?”<sup>178</sup>, alegando una excesiva presencia del espacio privado como tópico en la literatura chilena, frente a un espacio público pobremente desarrollado: “Hay pocos bares en las novelas chilenas”<sup>179</sup>, agrega Gumucio, contraponiendo esta imagen a la abundancia de casas en inversa proporción a lo que ocurriría, por ejemplo, en la literatura argentina, donde “hay pocas casas y muchas calles. Muchos bares [...]”<sup>180</sup>. Aun cuando este crítico se refiere en específico al género narrativo, habría que añadir también la fuerte presencia del tópico de la casa también en la poesía y la dramaturgia chilenas. De la larga lista de casas que llenan las líneas de la literatura de ese país, una abrumante mayoría hace su aparición en el género narrativo. No obstante, existen grandes representantes también en la lírica y la dramaturgia, campos en los cuales enunciamos, como primer punto de referencia, el tradicional drama escrito por Eduardo Valenzuela Olivos (1882-1948) a principios del siglo XX, *Veraneando en Zapallar* (1915), donde se presenta la historia de una familia que, a falta de recursos, no puede marcharse de vacaciones fuera de Santiago. Ante tal escenario, resulta en extremo preocupante

---

<sup>177</sup> Cfr. Julio Ortega. (20, 21 y 22 enero 2010). “Narrativa chilena: una casa en construcción”. Cátedra Chile USAL. Ciclo de conferencias llevadas a cabo en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca.

<sup>178</sup> Rafael Gumucio: “Literatura Chilena: empleada puertas adentro” en *Revista Dossier* (2006) 3, p. 58.

<sup>179</sup> *Ibíd.* p.58.

<sup>180</sup> *Ibíd.* p.58.

para la familia, más que la imposibilidad de vacacionar, que los vecinos se enteren de la difícil situación económica por la que se está pasando. Como solución, deciden encerrarse en casa, cerrar puertas y ventanas (aquí es difícil no pensar a García Lorca en una de las casas célebres de la dramaturgia española, *La casa de Bernarda Alba*), y pasar todo el verano a oscuras y en silencio, mientras los vecinos piensan que la familia está “veraneando en Zapallar”, el balneario más caro y elegante de la época.

Aun cuando abundan los ejemplos, como referente dramático más contemporáneo mencionaremos *El loco y la triste* (1980) y *Hechos consumados* (1981), de Juan Radrigán (1937), ambas obras escritas durante la dictadura militar. En la primera, la acción completa transcurre al interior de una ruinoso habitación, dentro de la cual dos personajes, Huinca y Eva -representantes del mundo de la marginalidad en la urbe de los años 80-, tejen en sus diálogos la decadencia y desesperanza que se verá asimismo reflejada en la habitación que comparten (“una verdadera ratonera, sórdida, agrietada”<sup>181</sup>). Esta será *su casa*, ubicada en un edificio que, hacia el final de la obra, termina siendo demolido por ruidosas máquinas que preparan el terreno para la construcción de un moderno edificio, para la entrada triunfal de la Modernidad de la mano con la dictadura. A lo largo de la obra, la esperanza de los personajes, como luz ante su situación de

---

<sup>181</sup> Juan Radrigán: “El loco y la triste” (1980) en Juan Radrigán: *Hechos consumados. Teatro 11 obras*, Santiago, Editorial LOM, 1998, p. 101.

marginalidad y sufrimiento en esa casa inhabitable, estará dada por otra casa, una a la que se accedería después de la muerte:

VOZ HUINCA: Después que *los queamos tiesos*, o sea después que la gente dice que *los morimos* [...] es como si por fin *hubierai llegao* a una parte que *habís buscao* desde el día en que naciste.

VOZ EVA: ¿Pero qué *veís po*, qué?

VOZ HUINCA: ¡La casa *po*: la casa grande, la casa *e toos!*...<sup>182</sup>

A esta casa ruinoso ante la inminencia del derrumbe, que veremos replicada en gran parte de la literatura de casas chilenas, y que tendrá una especial presencia en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, añadimos *Hechos consumados*, donde dos indigentes son obligados a abandonar el terreno baldío que han “ocupado” como casa.

EMILIO: ¿*Qué'stai* haciendo?

MARTA: Limpiando *po*.

EMILIO: ¿*Pa* qué?

MARTA: *Pa qu'esté* limpio *po* (sonríe). Las mujeres siempre limpiamos.

EMILIO: Pero... *Pucha*, cómo se *ti'ocurre* ponerte a limpiar aquí: ¡esta no es *na* una casa!

MARTA: Pa los que no *tenimos* casa, cualquier *lao aonde'stemos* es la casa.<sup>183</sup>

Tras recibir la orden de abandonar el sitio ocupado, uno de los personajes se niega, razón por la cual es asesinado brutalmente por el cuidador del terreno *privado* en que se encontraban los personajes. La indefensión del sujeto, aun

---

<sup>182</sup> *Ibíd.* p. 101.

<sup>183</sup> Juan Radrigán: “Hechos consumados” (1981) en Juan Radrigán: *Hechos consumados... op. cit.* p. 174.

encontrándose dentro de su “espacio privado”, es un protagonista en *Hechos consumados*: “MARTA: Yo no quiero aprender a tener *mieo*, no quiero aprender a llorar... Es bonito vivir, la tierra no tiene la culpa de *na'*; es como una casa sin murallas...”<sup>184</sup>

La casa como territorio amenazado que vemos en el drama de Radrigán, será una figura clave también en la poesía chilena, sobre todo en la publicada durante los 80, y en este punto *La nueva novela* es uno de los referentes fundamentales. Dentro del catálogo de poetas que han dedicado sus obras a la casa, podríamos encontrar como punto de partida a Pedro Prado (1886-1952) a principios del siglo XX, con *La casa abandonada* (1912). El tópico de la casa como espacio inhóspito, que ya no cumple la función tradicional de guarecer, se hace aquí presente, tal como en *La nueva novela* y en un largo etcétera de obras poéticas chilenas: “Afanosas las arañas, zurcen los vidrios rotos de la casa abandonada [...]”<sup>185</sup>, dice Pedro Prado, fundando el verso libre y la poesía en prosa de la historia literaria chilena, así como haciendo uso de una imagen que también vemos en Juan Luis Martínez: “(Interrogar a las ventanas / sobre la absoluta transparencia / de los vidrios que faltan)” (90).

Una de las poetas fundamentales de la poesía chilena, Gabriela Mistral (1889-1957), también elige la casa como una de las imágenes fundamentales de

---

<sup>184</sup> *Ibíd.* p. 178.

<sup>185</sup> Pedro Prado: “La casa abandonada”. En *Pedro Prado: obras completas*, Santiago de Chile, Origo Ediciones, 2010, p. 112.

su obra. Así, en *Tala* (1938) se repite la idea del desarraigo encarnada en esta figura, al tiempo que se establece el vínculo, que desarrollaremos en detalle más adelante, entre las nociones de casa y patria: “En país que no es mi país, / en ciudad que ninguno mienta, / junto a casa que no es mi casa, / pero siendo mía una puerta [...]”<sup>186</sup> o “Hacia años que no paraba, / y hacía más que no dormía. / Casas en valles y mesetas / no se llamaron casas mías.”<sup>187</sup>

Vicente Huidobro (1893-1948), desde su personalísimo registro creacionista, repite esta operación que vincula casa y país en *Poemas Árticos*, al tiempo que incorpora, como también lo hará Juan Luis Martínez, la idea de desarraigo encarnada en la noción de infancia truncada, asociada el vuelo de los pájaros desde una casa-nido: “Aquella casa / Sentada en el tiempo [...] / Un niño sin alas / Mira en la ventana / Los peces temen trizar el agua / Y bajo la sombra de los mástiles / El balandro resbala / Se olvidó el nombre de la madre / Tras la puerta que bate / como una bandera / El techo está agujereado de estrellas”<sup>188</sup>

Como referente más próximo, además de Juan Luis Martínez, mencionaremos a Carmen Berenguer (1906-1999) con *Naciste pintada* (1999), un poemario que encarna a cabalidad la noción de casa presente en *La nueva novela*.

---

<sup>186</sup> Gabriela Mistral: “El fantasma”, en Gabriela Mistral: *Tala*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1938, p. 70.

<sup>187</sup> Gabriela Mistral: “Recado para la ‘Residencia de Pedralbes’ en Cataluña”, en *Tala... op. cit.* p. 263.

<sup>188</sup> Vicente Huidobro: “Niño”, en Cedomil Goic (Coord.): *Vicente Huidobro. Obra poética*. Santiago de Chile, Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003, p. 541.

En esta obra, que a través de un discurso *polifónico* respondería a la arquitectura de una(s) casa(s) en peligro, hilado por diferentes registros que mutan entre la lírica, las crónicas urbanas y el género epistolar, “la casa efectúa un desplazamiento desde lo privado hacia lo público”<sup>189</sup>, operación que nos resulta de especial interés dada su estrecha relación con aquella realizada por Juan Luis Martínez con la figura de la casa en *La nueva novela*.

El libro de Berenguer está organizado en tres capítulos titulados “La casa cotidiana”, “La casa de la poesía” y “La casa inmóvil” en los cuales se planteará esta metáfora desde diferentes puntos de vista, conservando siempre en común el daño causado por la dictadura militar en diferentes esferas de la sociedad. “En *Naciste pintada* la figura de la casa constituirá este espacio de dolor, habitación de deseo y necesidades [...] De allí que [sea] una casa fragmentada, cual figura metonímica de la ciudad (Calderón) y reducto de identidad en el filtro de la memoria [...]”<sup>190</sup> La presencia martiniana en Berenguer resulta aquí evidente, sobre todo en lo relativo a la figura de la casa como territorio amenazado por un *afuera* político lleno de peligros. Esto sin mencionar la referencia expresa que se hace a Juan Luis Martínez en el segundo capítulo de *Naciste pintada*, que leemos a continuación:

---

<sup>189</sup> Tatiana Calderón: “Cartografía de la ciudad: la casa subversiva en *Naciste Pintada* (1999), de Carmen Berenguer” en *Alpha* (2006) 22, p.44.

<sup>190</sup> Biviana Hernández O.: “La casa en la representación interdisciplinaria del discurso: *Naciste pintada* de Carmen Berenguer” en *Taller de Letras* (2008) 43, p. 73.

Mi sagrada memoria, recuerda haber saludado con infinito placer a Juan Luis Martínez, quien llevaba guantes de encaje blanco y estaba muy pálido. Nos encontrábamos en los altos del Cinzano, sentados en hilera unos treinta o más escritores de la condensación de la palabra. [...] Y enfrente de un plato blanco [...] tuve la ocurrencia de pedir un aplauso a modo de saludo por J. L. Martínez [...] Fue la última vez que lo vi con vida. La última vez que todos lo vimos viviente. [...] Fin de este pasaje del recuerdo.<sup>191</sup>

Varios críticos desarrollarán la metáfora de la casa en sus múltiples versiones en referencia a esta obra de Berenguer. Raquel Olea<sup>192</sup>, Tatiana Calderón<sup>193</sup> y Biviana Hernández<sup>194</sup> lo han hecho con destacable minucia, estableciendo coordenadas que resultarán de gran utilidad para aproximarnos a la casa martiniana, que caracterizaremos desde la idea de “intimidad maldita”<sup>195</sup> propuesta por Patricia Espinosa a raíz de *Naciste pintada*. Pero sin duda el espacio que concentra mayor número de casas en la historia de la literatura chilena es la narrativa. Con una densidad *obsesiva*, hemos dicho, las novelas sobre casas en Chile tienen una larga historia dentro de la cual destacamos someramente a José Donoso (1924-1996) con *Casa de campo* (1978) o *El lugar sin límites* (1965), así como a Marta Brunet (1897-1967) con *Humo hacia el sur* (1963). También a Carlos Cerda (1942-2001) en *Una casa vacía* (1996) o a la

---

<sup>191</sup> Carmen Berenguer: *Naciste pintada*, Santiago, Cuarto Propio, 1999, p. 53.

<sup>192</sup> Raquel Olea: “*Naciste pintada*. Cosa pública. Casas privadas” en *Nomadías* (2001) 5, pp. 145-147.

<sup>193</sup> Tatiana Calderón: “Cartografía de la ciudad...”, *loc. cit.*

<sup>194</sup> Biviana Hernández O.: “La casa en la representación...” *loc. cit.*

<sup>195</sup> Patricia Espinosa: “Intimidad maldita” en *Rocinante* (2000) 18, p. 18

misma Isabel Allende (1942) con una de las novelas más leídas en la historia de Chile: *La casa de los espíritus* (1982).

Acudiendo a los clásicos, *Martín Rivas* (1862) y *Casa grande* (1908), las canónicas novelas de Alberto Blest Gana (1830-1920) y Luis Orrego Luco (1866-1948), respectivamente, constituyen hitos fundamentales en la historia de la literatura chilena y tienen en común el desarrollo de la metáfora de la casa como eje central. “*Martín Rivas* y *Casa Grande* son las dos primeras novelas chilenas del canon literario que permiten leer las tensiones de la relación de la escritura de la casa como receptáculo desde el cual toma forma una comunidad nacional con los conflictos que ella porta”<sup>196</sup>, propone Eugenia Brito, instalando la idea de las *casas* literarias chilenas como representaciones de los conflictos socio políticos que estarían ocurriendo en el *afuera*, en el espacio público nacional. “Existe un estrecho lineamiento entre casa, escritura y nación en la literatura chilena”<sup>197</sup> dirá Brito, planteamiento que se corresponde con el de Gilda Luongo al apuntar: “La casa aparece, a menudo, vinculada a épocas y territorios cruzados por las diferencias de clase, de etnias, de género y de generación. Se cobija en ella toda

---

<sup>196</sup> Eugenia Brito: *La casa: Frontera y límite (en textos de Brunet, Donoso y Eltit)*. Programa Cybertesis Universidad de Chile, 2008. [www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2008/brito\\_m/html/index-frames.html](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2008/brito_m/html/index-frames.html) [21/05/2012]

<sup>197</sup> *Ibíd.*



la densidad socio-cultural e histórica relativa a los parentescos. [...] ¿Cómo desaparecen y acaban demolidas?”<sup>198</sup>

La pregunta enunciada nos resulta de especial relevancia para comprender, quizás, la presencia de determinadas casas de la literatura chilena que se distancian radicalmente de la idea original de hogar o refugio, grupo dentro del cual se encontraría la casa de Juan Luis Martínez en *La nueva novela*. Raquel Olea ayuda a resolver parte de este cuestionamiento, al apuntar que “la casa, figura representacional del orden social chileno y su mitología de la familia, ha recorrido la literatura [chilena] [...] enfatizando [en un principio] el orden de parentesco que quiso circunscribir un señalado modo del ordenamiento social en lo doméstico, privado de lo público”<sup>199</sup>.

Esta primera versión de casa, la *casa patronal*, mantendrá una vigencia permanente desde el criollismo hasta la época del *boom* latinoamericano, para luego sufrir una decisiva mutación: esta casa es “reemplazada por el dictador en la casa vaciada del orden que él instituyera, casa ocupada después por la figura siniestra del verdugo”<sup>200</sup>. Entre otras casas vaciadas y amenazadas, destaca Olea a

---

<sup>198</sup> Gilda Luongo: “El pasado no pasa, pesa, o Bolaño y Donoso unidos, jamás serán vencidos (Chile: antes-después de la dictadura)” en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2009). <http://nuevomundo.revues.org/57733> [18/06/2011]

<sup>199</sup> Raquel Olea: “*Naciste pintada*. Cosa pública...” *loc. cit.* p. 145.

<sup>200</sup> *Ibíd.* p. 145.

Carlos Cerda como autor de “la *Casa vacía* de la nueva narrativa”<sup>201</sup>, cuyas habitaciones “se representan, en momentos clave de la novela, a través de una estética de lo gótico-siniestro”<sup>202</sup>, como apuntará Cristián Cisternas. A estas habría que agregar, entre tantas otras, las múltiples casas vacías, vigiladas y amenazantes de Diamela Eltit (1949).

Aunque la obra eltiteana está compuesta por innumerables casas, destacaremos aquellas presentes en *El cuarto mundo* (1984), *Por la patria* (1986) y *Los vigilantes* (1994). En la primera de ellas, la acción se desarrolla el interior de una “casa [que] se convierte en el país. Que, desde el útero materno se vuelve absorbente y desquiciadora. La casa comienza siendo una cárcel vigilada por el ojo normativo ciudadano que exilia a los incestuosos [...]”<sup>203</sup>. La lectura de Eugenia Brito sobre *El cuarto mundo* entrega una importante clave que podrá ser aplicada a *La nueva novela*, sobre la casa como territorio amenazado dentro del cual se suceden acciones similares a las que están ocurriendo en el territorio público del Chile dictatorial. En este caso se habla de vigilancia, amenaza y exilio, imágenes que se repetirán en *Los vigilantes*. En este caso será la casa, siempre vigilada, el lugar de confinación y castigo. De intraexilio, podríamos afirmar. “La vigilancia nos ha paralizado. No puedo salir hacia las calles en

---

<sup>201</sup> *Ibíd.* p. 145.

<sup>202</sup> Cristián Cisternas: “Elementos góticos en *Una casa vacía* de Carlos Cerda” en *Revista chilena de Literatura* (2010) 76, p.75.

<sup>203</sup> Eugenia Brito: *La casa: Frontera y límite...*, *op. cit.*

busca de alimentos, existe un impedimento expreso que nos prohíbe abandonar la casa pues ya pasamos a formar parte de los interdictos”<sup>204</sup>. Esta casa-cárcel (esta “casa-nicho que enjaula”<sup>205</sup>, dirá Brito) de la novela de Eltit también dará lugar al fenómeno de la desaparición, tal como ocurría en las *casas de tortura* de la época, dentro de las cuales el destino común de los prisioneros era la desaparición: “Tu hijo conoce los más extraordinarios trucos cuando quiere perderse en las habitaciones. Desaparece aun frente a mis propios ojos.”<sup>206</sup>

Así, sobre todo desde las circunstancias políticas provocadas por el golpe militar de 1973 en Chile, la tradicional casa de la literatura chilena cobrará nuevos matices siniestros, fantasmales, que la alejarán cada vez más de la función tradicional asociada a la casa como hogar o refugio. Van apareciendo así, nuevas estructuras arquitectónicas que pueden tomar la forma de la casa-cárcel, la casa vigilada, la casa-fragmento, la casa-fantasma, la casa maldita, la casa vacía, la casa en demolición, la casa en movimiento, “la casa-trampa [...], la casa-corral, la casa-prisión, la casa-culpa, la casa-tortura”<sup>207</sup>, entre muchas otras posibilidades de mutación.

---

<sup>204</sup> Diamela Eltit: *Los vigilantes* (1994), Santiago, Editorial Sudamericana, 1999, p. 105.

<sup>205</sup> Eugenia Brito: *La casa: Frontera y límite...*, *op. cit.*

<sup>206</sup> Diamela Eltit: *Los vigilantes...*, *op. cit.* p.51.

<sup>207</sup> Gilda Luongo: “Zona de demolición. La casa-mediagua de Vasnía Moncada” en *La Fuga, revista de cine* (2010). <http://lafuga.cl/zona-de-demolicion/369> [18/06/2010]

La tradicional *obsesión* de la literatura chilena sigue operando desde la casa como metonimia de una sociedad. Pero a la casa dolorosamente jerarquizada pre dictatorial le seguirá otra, tal vez más peligrosa, por su estructura mutable. La rigidez de las estructuras sociales de antaño, por injustas que fueran, tenían una forma fija. *El lugar sin límites* de Donoso deja muy claro cuál es la casa-cielo y cuál es la casa-infierno, a saber, la casa patronal y la “casa de putas” del pueblo. Pero en la casa de Eltit, en la de Cerda, en la de Berenguer y en tantas otras construidas desde 1973 en adelante, los planos se alteran, como también la sociedad. Eso también ocurre con la casa de Juan Luis Martínez, donde las estructuras arquitectónicas se hacen más caóticas y se *liberan* de sus formas tradicionales, tal como el lenguaje poético que las construye.

Para finalizar este apartado, no podemos dejar de mencionar un tipo de casa inaugurada por Martínez como resultado de esta mutación arquitectónico simbólica ya retratada de la casa en diálogo con la estructura social del país: la casa-prisión y la casa-tortura desembocarían, en efecto, en la imagen que llamaremos casa-tumba, bosquejada tímidamente en *La nueva novela* para materializarse en *La poesía chilena* y adquirir una forma definitiva y explícita en *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)*. Si bien este estudio se centra en *La nueva novela*, resulta inevitable hacer mención a la obra publicada póstumamente de Juan Luis Martínez, que inaugura un nuevo capítulo en los estudios martinianos –como ya se ha comentado–, dialogando directamente

con personajes y temas presentes en *La nueva novela* y que es fruto de largos años de trabajo que se vieron interrumpidos por la muerte del autor.

### **V.1.1 La casa-tumba martiniana**

*El poeta anónimo*, publicado a veinte años de la muerte de Juan Luis Martínez gracias a un acucioso trabajo de archivo y edición encabezado por su viuda Eliana Rodríguez, el galerista chileno Pedro Montes, el curador del MOMA Luis Pérez-Oramas y Charles Cosac, uno de los propietarios de la editorial brasileña Cosac Naify, fue pensado como una edición facsimilar. Así, no existe huella alguna de intervención sobre el manuscrito original, que fue digitalizado e impreso para ser presentado dentro de una funda de cartón negra, gesto que desde un primer momento nos remite a *La poesía chilena*, obra ya mencionada al inicio de este trabajo.

Recordemos que este libro objeto consiste en una caja negra, también de cartón, dentro de la cual se incluyen certificados de defunción de los cuatro poetas chilenos más representativos de la historia de la poesía de ese país (Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, Pablo Neruda y Vicente Huidobro), acompañados por fichas bibliográficas que refieren a poemas escritos por estos autores, todos los cuales tienen como tema central la muerte. Nos referimos específicamente a los textos “Los sonetos de la muerte”, de Mistral; “Solo la

muerte”, de Neruda; “Poesía funeraria”, de De Rokha; y “Coronación de la muerte”, de Huidobro.



Fig. 17: Caja que contiene los diferentes elementos que conforman el libro objeto *La poesía chilena*.

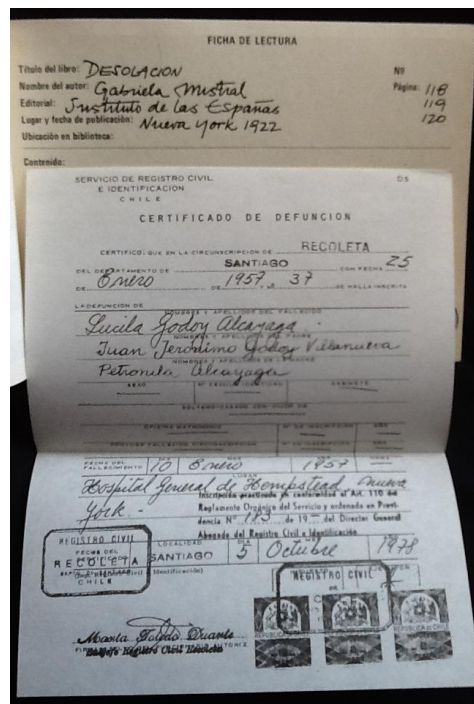


Fig. 18: Copia del certificado de defunción de Gabriela Mistral, contenido dentro de *La poesía chilena*.

Además de estos documentos, encontramos dentro de la caja el certificado de defunción del propio padre del autor, así como varias banderas chilenas de papel y un sobre de tierra en el que se lee “Tierra del valle central de Chile”. Vale apuntar aquí que estas banderas de papel aparecerán asimismo en *La nueva novela* y en *El poeta anónimo*, transformándose en una marca insoslayable de autoría y, para ir más allá, en un gesto que localiza una escritura

en apariencia universal y deslocalizada. Como se puede observar, *La poesía chilena* está marcada fundamentalmente por el tema de la muerte, lo que ha llevado a Andrés Morales a reconocerla como “una de las elegías más extraordinarias y únicas donde la tradición (chilena, española y universal) reafirma la inquietud perturbadora e inquisidora del hombre por la muerte [...]”<sup>208</sup>, reconociendo en esta obra la huella insoslayable de las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique.

En esta línea, resulta fundamental que esta obra, que actualiza la tradición elegíaca en clave neovanguardista, esté contenida dentro de una caja de cartón negra (con letras blancas), gesto que el mismo Morales ha identificado certeramente como alusión a una urna mortuoria: “Es como si el autor delimitara el tema de la muerte a la gran creación poética chilena, pudiendo leerse que esta literatura no solo se encuentra franqueada e inaugurada por estos grandes nombres de las letras, sino también cerrada por los mismos (en una caja, metáfora de un ataúd).”<sup>209</sup> Es revelador, en este aspecto, que *El poeta anónimo* esté asimismo contenido dentro de una caja de cartón negra (también intervenido, aunque en menor medida, por letras blancas), estableciendo así un claro vínculo con la idea de nicho mortuario presente en *La poesía chilena*.

---

<sup>208</sup> Andrés Morales: “Para una lectura interpretativa...” *loc. cit.* p. 112.

<sup>209</sup> *Ibíd.* p. 111.

*El poeta anónimo* está también enmarcado en una caja, metáfora de un ataúd, aunque en este caso la referencia a la muerte da un paso más allá de su sola relación con la poesía. Efectivamente encontramos en el libro numerosas alusiones a “tumbas” de escritores y artistas universales, entre los que se encuentra un epígrafe de Mallarmé -“¡Tumbas-cenizas / (ni sentimiento ni espíritu), / neutralidad!”<sup>210</sup>)-, una serie titulada “La tumba de Baudelaire” y numerosas fotografías de las tumbas de Kafka, Magritte, Baudelaire, Tzará, Rimbaud, Shelley, Yeats y Hölderlin, entre otros grandes de la tradición universal. Esto complementado por recortes de periódicos y fotocopias de libros con textos escritos, en diferentes registros y lenguas, acerca de la muerte de autores entre los que se cuentan Van Gogh, Poe, Gaudí, Ernst. Sin embargo, las referencias a la muerte, materializada en la metáfora de la tumba, no se remiten únicamente a la literatura y el arte.

---

<sup>210</sup> Juan Luir Martínez: *El poeta anónimo*, São Paulo, Editorial Cosac Naify/Galería D21, 2013. Edición facsimilar (1985), s/f.





Fig. 19. Funda negra de cartón que contiene el libro *El poeta anónimo*.



Fig. 20. Funda negra junto con libro *El poeta anónimo*.



Fig. 21. Detalle de *El poeta anónimo* en que se despliega una fotografía de la tumba de Friedrich Hölderlin (s/f).

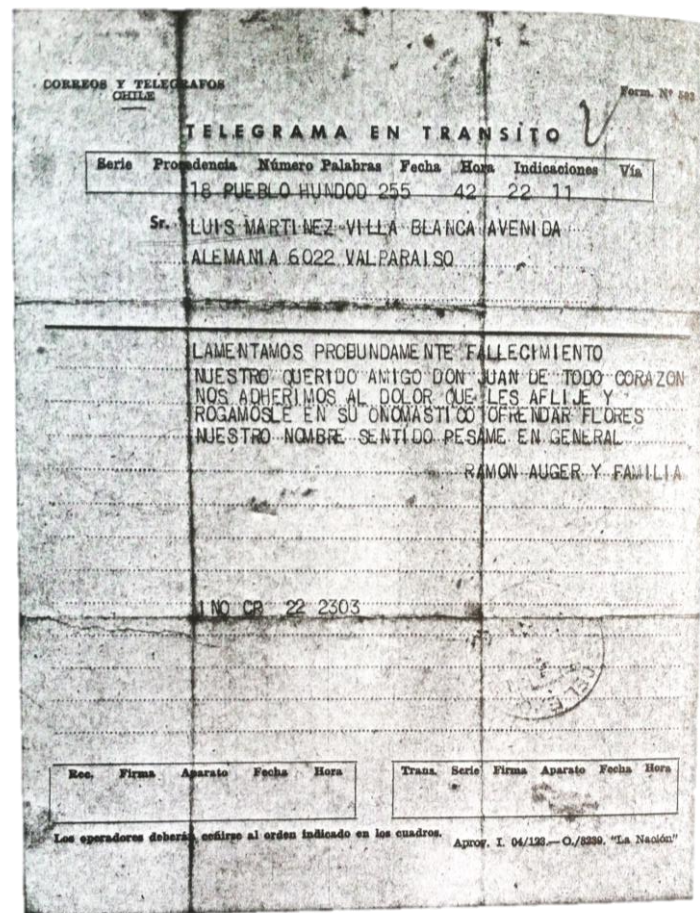


Fig. 22. Detalle de *El poeta anónimo* en se despliega la copia de un telegrama con condolencias por el fallecimiento del padre de Juan Luis Martínez (s/f).

Tal como en *La poesía chilena*, en este libro encontramos la alusión directa a la muerte del padre de Juan Luis Martínez, esta vez en la forma de un telegrama fotocopiado, enviado a la dirección del poeta en Villa Alemana, con condolencias por la muerte de “Juan”. Otros guiños autobiográficos aparecen referidos en el volumen, pero lo que aquí nos interesa particularmente es la inclusión explícita al tema de la muerte en relación al contexto político dictatorial en que se escribió el libro. Los recortes de noticias de diferentes latitudes son uno de los hilos conductores de este libro, planteado desde sus inicios, como ya hemos mencionado, como “un trabajo, una obra, en la que no me pertenezca casi ninguna sola línea”<sup>211</sup>. En efecto, la intervención autorial se remite a la recopilación de fragmentos de textos e imágenes fotocopiadas y organizadas en torno a series tituladas y estructuradas de acuerdo con los hexagramas del *I Ching*.

Así, encontramos el recorte de un periódico chileno en el que se informa sobre el hallazgo en Viena de 47 esqueletos de la época napoleónica y otra noticia chilena que narra cómo la lluvia arrastró cientos de ataúdes en California, así como con una ilustración que representa cinco ataúdes seguidos por el texto “*On the dead of Five Young Men who was Murdered, March 5th 1770. By the 29th Regiment*”<sup>212</sup>. Este texto hace referencia a la tristemente célebre Masacre de

---

<sup>211</sup> Juan Luis Martínez: *Poemas del otro... op. cit.* p. 82

<sup>212</sup> “A la muerte de cinco jóvenes hombres que fueron asesinados el 5 de marzo de 1770 por el 29º regimiento”. La traducción es mía.

Boston, en la que cinco obreros perdieron la vida en manos de militares ingleses, hecho que gatillaría la explosión de la Revolución estadounidense y que más tarde desembocaría en la independencia de ese país. Hasta aquí solo algunos ejemplos de la persistencia del motivo de la muerte y de la tumba en *El poeta anónimo* en este caso asociados a contextos lejanos temporal y geográficamente hablando.

El libro cuenta con dos series completas tituladas “Textos de la noche chilena” y “Como quien espera el alba”, respectivamente, en las que se hace patente por primera vez en la obra martiniana la alusión directa al contexto político chileno. Resulta revelador en este punto el intertexto que introduce el título de la segunda serie mencionada. En diálogo directo con la obra publicada por Luis Cernuda en 1947, que incluye textos escritos por el poeta entre 1941 y 1944, en plena segunda guerra mundial y desde su exilio en Reino Unido, el poemario *Como quien espera el alba* es un llamado a la paz no exento de escepticismo, tras una guerra civil y durante una mundial que calaron hondo en la poética y la biografía del poeta. Esta obra manifiesta también una aguda conciencia acerca de la producción literaria misma, una reflexión sobre el rol de la poesía en medio de un escenario de terror como el de ese entonces. Juan Luis Martínez se sitúa justamente en ese contexto, estableciendo un evidente paralelo entre la sanguinaria experiencia dictatorial chilena y los estragos de la segunda guerra y de la guerra civil española. Sumido en medio de “la noche chilena”, tal como Cernuda aunque en otra latitud, Martínez clama por el fin de la sangre, por

el advenimiento del alba, aunque las esperanzas parecen haberse diluido en una voz lírica que, tal como la del sevillano, es consciente de que la noche durará largamente.

La aprensión de Martínez por la situación política que se vivía en el Chile dictatorial se hace evidente en la introducción de las dos series mencionadas, lo que permite establecer asimismo el paralelo con Cernuda y sus reflexiones sobre el rol de la poesía en medio de un escenario devastador como el de la guerra. En el caso de Martínez, su mayor preocupación estará puesta en las violaciones a los derechos humanos cometidas en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet, en diálogo con otros pasajes de la historia del país. Siguiendo la misma lógica del resto del libro, estas series también están compuestas por recortes de periódicos, fotocopias de libros escritos en diferentes lenguas, fotografías e ilustraciones que hacen referencia a los asesinatos provocados por el régimen, así como a otros episodios de violencia política ocurridos en la historia del país, desde su independencia, marcada por una ilustración en que Bernardo O'Higgins, reconocido en Chile como el "padre de la patria", revela a San Martín sus sangrientas intenciones detrás de su cruzada política independentista.

Las referencias a la violencia política dictatorial son evidentes desde un primer momento al enfrentarnos con *El poeta anónimo*. Valga mencionar, por ejemplo, la serie de ilustraciones que representan catorce corderos invertidos, bajo el título "Los durmientes del valle (Lonquén, Chile)", perteneciente a la

serie que da inicio al libro. A modo de contextualización, recordemos que en 1978 tuvo lugar en las minas abandonadas de Lonquén -en la zona central de Chile- uno de los casos de derechos humanos más estremecedores de la historia reciente de ese país.

Recorriendo las instalaciones de la antigua mina de cal, un campesino de la zona encontró restos humanos al interior de los hornos de la mina, hallazgo que se reportó a la Vicaría de la Solidaridad, que organizó una comisión para verificar los hechos. El relato de los miembros de la comisión es escalofriante. Los restos de quince hombres de entre 17 y 51 años, todos campesinos que habían sido detenidos en octubre de 1973 por funcionarios policiales del régimen militar, fueron encontrados en el interior de las inmensas chimeneas. Desde su detención, al igual que miles de casos similares ocurridos a lo largo de todo Chile, no se había vuelto a tener noticia de ellos, mientras el gobierno pinochetista negaba sistemáticamente la existencia legal de los *presuntos desaparecidos*, modo en que el pinochetismo hacía referencia a los miles de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos del régimen.

El hallazgo de las osamentas de Lonquén significó para la sociedad chilena la primera constatación fáctica de que los detenidos desaparecidos, buscados con insistencia por sus familias y por diversas instituciones de derechos humanos durante largos años, habían sido brutalmente asesinados por Pinochet. Con posterioridad se produjeron varios descubrimientos de osamentas en todo el

territorio nacional, lo que se incorpora en *El poeta anónimo* por medio de varios recortes de prensa nacional e internacional alusiva a otro de los casos más célebres: el hallazgo de cuerpos en Yumbel, también conocido como la Masacre de Laja. En esta oportunidad, diecinueve personas fueron detenidas en Laja y San Rosendo, localidades ubicadas al sur de Chile, a manos de un piquete policial de la tenencia de Laja, para luego ser ejecutadas en el poblado próximo de Yumbel, donde fueron inhumados incluso aquellos que quedaron con vida tras el fusilamiento. Un agricultor de la zona dio aviso del hallazgo de cuerpos humanos en la zona, lo que fue desconocido por el juzgado. A los pocos días, los cuerpos fueron trasladados, para encontrarse finalmente ocho años después.

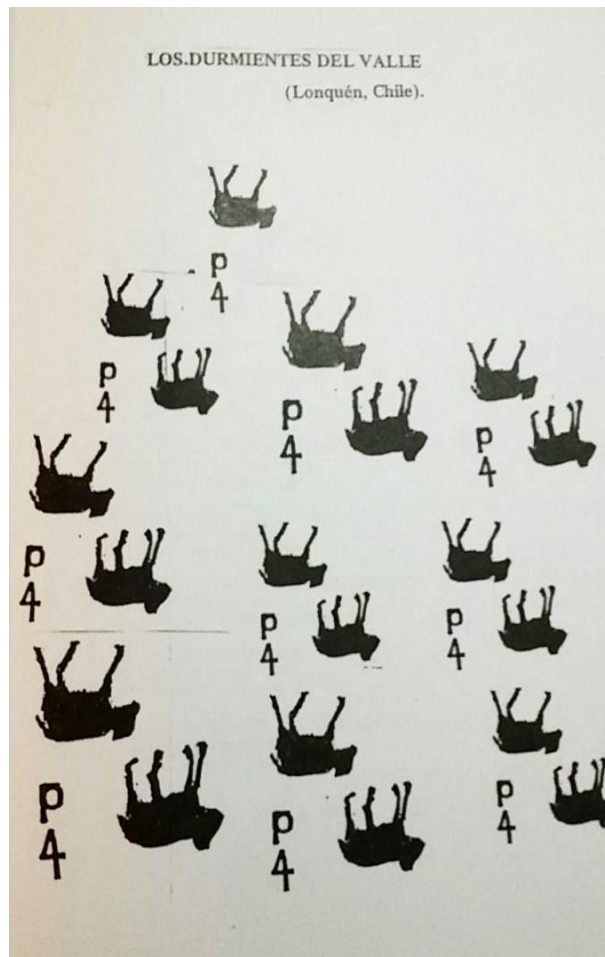


Fig. 23. Página de *El poeta anónimo* con un montaje en alusión a los cuerpos de detenidos desaparecidos hallados en la localidad de Lonquén, Chile (s/f).



Fig. 24. Detalle de *El poeta anónimo* que despliega la copia de un recorte de prensa acerca del hallazgo de osamentas humanas correspondientes a detenidos desaparecidos, en la localidad de Yumbel, Chile (s/f).



Hasta el día de hoy existen más de mil personas detenidas durante la dictadura, cuyos cuerpos todavía son buscados por sus familias, sin éxito. Tras las diversas comisiones de investigación de derechos humanos convocadas ya en democracia, entre las que se cuenta la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Comisión Rettig) conformada en 1990, y la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Comisión Valech) creada en 2003 y reanudada en una segunda versión en 2011, se ha ido esclareciendo en parte el destino de algunos de los cuerpos de detenidos desaparecidos. Según testimonios tanto de sobrevivientes como de ciertos participantes del régimen, hoy se tiene certeza de centenares de personas que fueron arrojadas al mar, tanto desde helicópteros de las fuerzas armadas, como desde barcos pertenecientes a la Compañía Sudamericana de Vapores, cuyos navíos además sirvieron como centros de tortura. En *El poeta anónimo* está referida justamente esta empresa privada por medio de recortes de prensa de tipo publicitario, alusión que evidencia una denuncia expresa por parte de Martínez a la colusión del Estado y la empresa privada para el ejercicio de la violencia dictatorial.



Fig. 25. Detalle de *El poeta anónimo* que despliega un recorte de prensa con un aviso comercial de la empresa Compañía Sudamericana de Vapores. Entre otras acciones criminales de apoyo a la dictadura, esta empresa ejecutó la eliminación de cadáveres de detenidos, arrojándolos al mar (s/f).

Otros recursos utilizados por Martínez para hacer referencia explícita a la violencia y el exterminio tienen que ver con la inclusión de catálogos fotográficos seriales con rostros de personas, en una operación muy próxima a los trabajos realizados por Eugenio Dittborn<sup>213</sup> (1943) y otros artistas visuales

<sup>213</sup> El artista visual Eugenio Dittborn comienza a destacar en la escena del arte contemporáneo chileno en la década de los 80, durante la dictadura, hasta alcanzar un gran renombre como referente clave de las artes visuales en Chile. Su propuesta se materializa a través de la práctica del arte postal, tendencia inaugurada internacionalmente por el grupo Fluxus, e impulsada en Chile

chilenos de los años 80. Esta retórica del retrato serial en blanco y negro, en efecto, ya constituye un sello de identidad del discurso artístico anti dictatorial, a través de la incorporación de las fotos del documento nacional de identificación de detenidos desaparecidos a diferentes obras de arte. Este tipo de fotografías son asimismo las utilizadas por las agrupaciones de derechos humanos en su búsqueda de familiares detenidos desaparecidos, en la forma de carteles que se portan en la mano o adheridas a la solapa. Nelly Richard explica en detalle este procedimiento artístico como discurso crítico a la dictadura:

Las fotos de identidad fueron incorporadas como material crítico a las obras de ciertos artistas chilenos que trabajaron bajo dictadura (V. Errázuriz, C. Leppe y, más sistemáticamente, E. Dittborn) [...]. La serie de operaciones fotográficas que, en una foto carné, encuadran y seccionan, regulan y clasifican la pose para *comprimir* y *reprimir* la subjetividad individual y social, armaba metáforas técnico-visuales que evocaban los procedimientos de secuestro, detención y captura, usados por el terrorismo de Estado en contra de las personas. Esta gramática represiva del retrato de identidad que normaliza y serializa la imagen el sujeto fotografiado fue citada una y otra vez por los artistas chilenos para denunciar las tecnologías de disciplinamiento con las que la dictadura sometía los cuerpos a sus redes de vigilancia y castigo<sup>214</sup>

---

justamente por Dittborn. Una de sus obras más llamativas en esta línea serían las *Pinturas aeropostales* (1984), una serie compuesta por pinturas, grabados y fotografías, las que eran enviadas por sobre a diferentes partes del mundo, para ser expuestas exhibiendo las huellas del viaje. Tal como Raúl Zurita y Diamela Eltit, este artista visual forma parte de la llamada Escena de Avanzada, que propone un discurso contrario al régimen militar desde una aguda reflexión sobre las condiciones políticas de la producción artística en un contexto como el dictatorial.

<sup>214</sup> Nelly Richard: “Imagen, recuerdo y borraduras” en Nelly Richard (Coord.): *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio. 2006, p. 167.

En el caso de Juan Luis Martínez, la particularidad de su trabajo con retratos seriales radica en que las fotografías no pertenecen precisamente a detenidos desaparecidos, sino a indígenas originarios de Tierra del Fuego. Rostros en blanco y negro de diferentes mujeres y hombres son dispuestos serialmente uno al lado de otro a lo largo de varias páginas, individualizados al pie de foto con un número y un nombre.

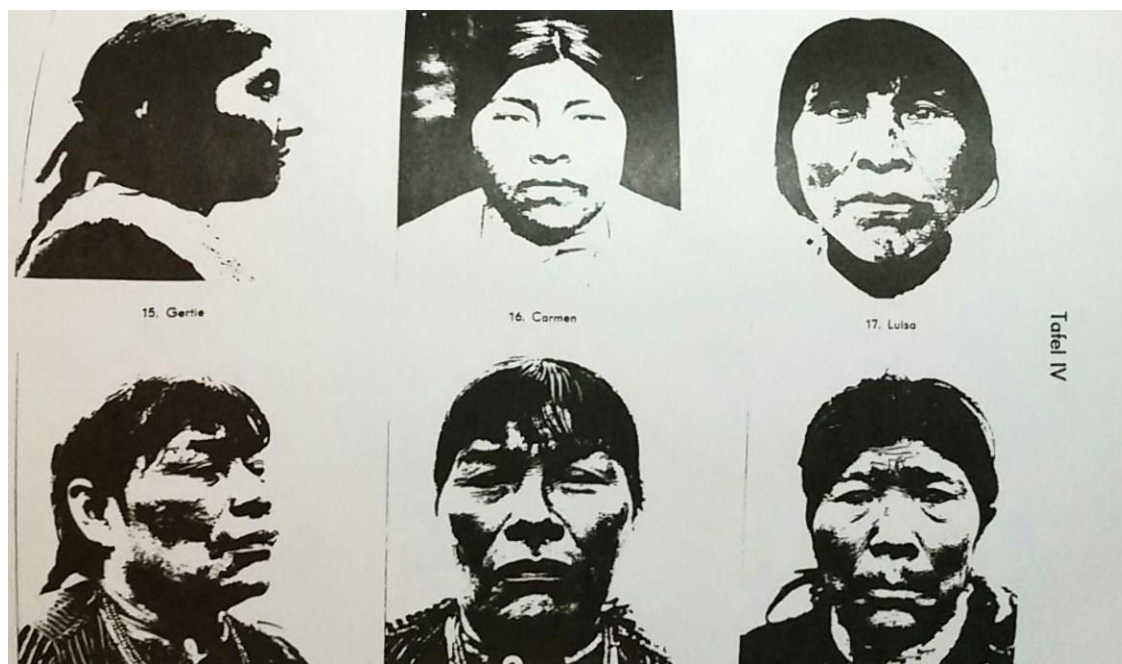


Fig. 26. Detalle de *El poeta anónimo* que expone una serie de retratos correspondientes a nativos fueguinos (s/f).

El trabajo con las imágenes remite de inmediato a la sintaxis visual de las obras anteriormente mencionadas sobre detenidos desaparecidos, lo que nos da

luces sobre la utilización de la estrategia del desvío o desplazamiento, que veremos replicada en múltiples ocasiones en *La nueva novela*. Tal procedimiento consistiría, básicamente, en la utilización de elementos relativos a momentos y contextos lejanos, para hacer una referencia indirecta al contexto escritural. En palabras de Laura García Moreno,

Martínez alude a circunstancias políticas propias del momento de la escritura en Chile (desaparición, tortura, exilio) desplazándolas a contextos históricos y sociales aparentemente desligados o en forma de juegos con el lector. El desplazamiento temporal y espacial es una de las tácticas principales de ciframiento.<sup>215</sup>

Al emular la estética de los retratos seriales de detenidos desaparecidos utilizando imágenes de nativos, se nos remite directamente a un gesto de denuncia que vincula violencia de Estado en dictadura y exterminio indígena colonial. Al avanzar sobre las páginas llenas de rostros, de pronto el catálogo, manteniendo la misma estructura, ya no tiene fotografías de rostros humanos, sino de calaveras, igualmente individualizadas a pie de foto con un número, un signo femenino o masculino, y una etnia: yamanas, selknam y halakwulup, todas ellas originarias de la Tierra del Fuego. Al final de la serie observamos la copia de la portada del libro *Anthropologie der Feuerland Indianer*, que fue escrito por el sacerdote y etnólogo alemán Martin Gusinde a raíz de sus numerosos viajes a Tierra del Fuego desde 1918 en adelante. Tales exploraciones tenían como

---

<sup>215</sup> Laura García Moreno: “El texto en ruinas...” *loc. cit.* p. 9.

objetivo el estudio de las poblaciones originarias de la zona, desde una aproximación, propia de la época, en que el tratamiento de los grupos nativos del extremo austral de Chile y Argentina no distaba mucho de la exploración naturalista de una fauna exótica.

De ahí la disposición de retratos en catálogos seriados organizados por medio de tablas, que son fotocopiadas e incorporadas en *El poeta anónimo* por Martínez. Recordemos, asimismo, que los estudios de Gusinde se producen en un contexto en que la masacre a grupos nativos originarios del sur americano a manos sobre todo de colonos alemanes, se extendió por largos siglos, hasta avanzado el siglo XX. De ahí la lectura crítica que puede hacerse de la utilización de este recurso: no solo por su similitud visual con el tratamiento artístico que se hizo de los retratos de desaparecidos durante la dictadura, sino también por el sustrato histórico que representa la transformación de sujetos nativos en catálogos de exportación, nos encontramos aquí con un discurso de denuncia a los diferentes genocidios ocurridos en Latinoamérica a lo largo de su historia. La presencia de calaveras, además, dispuestas al mismo nivel sintáctico de los rostros, nos remite una vez más al tema de la muerte, que se plantea como leitmotiv de esta obra: la muerte del autor, la muerte de los escritores, la muerte de pueblos originarios y la muerte de ciudadanos chilenos a manos del Estado. Todo contenido en la ya enunciada metáfora de la tumba, que se hace patente desde la propia factura del libro en adelante.

Para finalizar, añadir que además de las ya mencionadas alusiones la cuestión de los detenidos desaparecidos presentes en *El poeta anónimo* por medio de recortes de prensa sobre los casos de Lonquén y Yumbel, el tema deviene tópico cuando vemos su recurrencia dentro de la obra. Así, observamos la inclusión de la fotocopia de un libro en el que aparece un poema en titulado “Tres Álamos”. Hay que apuntar aquí que Tres Álamos fue un campamento de detención del régimen militar chileno que operó en la capital chilena entre 1974 y 1976<sup>216</sup>. A partir de los datos expuestos en elementos paratextuales de la fotocopia, podemos identificar que el poema forma parte de una compilación italiana que recopila textos asociados a la violencia política, y que la fuente original es un libro titulado *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*, publicado en la República Democrática Alemana en 1977.

---

<sup>216</sup> Tres Álamos y Cuatro Álamos fueron campamentos de prisioneros, ambos ubicados en Santiago de Chile (el recinto de Tres Álamos alojaba en su interior el denominado Cuatro Álamos). Ambos fueron abiertos en junio de 1974 y funcionaban como un lugar de tránsito, para hombres y mujeres prisioneros, entre los centros de tortura que tenía la DINA -como fue la Villa Grimaldi (Cuartel Terranova)- y la liberación de los prisioneros o el exilio. Primero los detenidos eran llevados a Cuatro Álamos, donde permanecían incomunicados y desde donde algunas veces los sacaban para interrogatorios en alguno de los centros de tortura o en algunos casos para hacerlos desaparecer. Luego, cuando ya no se requería de más interrogatorios, eran trasladados a otro sector dentro del mismo recinto al que se le denominaba Tres Álamos, donde ya tenían derecho a libre plática, eran registrados como detenidos y sus nombres figuraban en listados oficiales. Eso garantizada de alguna forma su sobrevivencia. Aunque en Tres Álamos los detenidos podían comunicarse entre ellos, y así tener noticias de otros compañeros y compañeras o de sus familias, de todas maneras se encontraban en condiciones de hacinamiento y mala alimentación. Existen numerosos testimonios publicados sobre el paso tanto por este centro de detención como de otros donde sí se practicaba la tortura y el exterminio. Uno de ellos es el de Carmen Rojas, recopilado en el libro testimonial *Recuerdos de una mirista* (1986), que posteriormente fue publicado como *Una mujer en la Villa Grimaldi* (2011) bajo el nombre real de su autora: Nubia Becker. Entre los detenidos de Tres y Cuatro Álamos se cuentan, por ejemplo, el periodista José Carrasco y Laura Allende (hermana de Salvador) quien, al decir de Becker “llevaba la cuenta de todos los que por ahí pasaban, escrita en el borde de su vestido”.

En el texto propiamente tal, cuyo autor desconocemos, el hablante lírico relata la angustiada búsqueda de su hijo, quien “salió una mañana / y nunca volvió”. Esta referencia explícita a la situación de los detenidos desaparecidos chilenos dialoga con varias otras, entre las que se cuenta la presencia de una serie de fotografías completamente negras seguidas por pies de foto escritos en alemán, que Felipe Cussen ha identificado acertadamente en relación con el tema de la desaparición forzada de personas: “Los pies de fotos a imágenes cubiertas de negro sugieren las lápidas de cuerpos que no se han encontrado.”<sup>217</sup> A esto añadimos numerosos anuncios de prensa en que se buscan perros perdidos, ofreciendo recompensa a quien los encuentre, lo que se lee en directa relación con la desaparición de personas durante la dictadura. Lo anterior nos remite inevitablemente a la primera obra de Juan Luis Martínez que, como veremos más adelante, incorpora la denuncia de la muerte a manos del Estado y el fantasma de la desaparición de personas como un tema también recurrente, específicamente en los poemas “Epígrafe para un libro condenado” y “La desaparición de una familia”, que se desarrollarán en detalle más adelante. En este último poema, se hace referencia a la desaparición del perro Sogol al interior de una casa, imagen que se repetirá varias veces a lo largo del libro, especialmente en el poema “Fox terrier desaparece en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky” (81).

---

<sup>217</sup> Felipe Cussen: “Primeros apuntes...” *loc. cit.*



De este modo, vemos que dos de los motivos centrales de *El poeta anónimo*, relativos a la denuncia de la represión por parte del aparato estatal durante la dictadura chilena, así como el tema de los desaparecidos, ya habían sido enunciados en *La nueva novela* de forma mucho más tímida y menos evidente. Durante los 36 años que transcurrieron desde la publicación de la primera obra de Martínez hasta la reciente publicación de *El poeta anónimo*, sin embargo, la crítica martiniana casi no puso atención en la dimensión fuertemente política de *La nueva novela*, optando siempre por lecturas tendientes a la dimensión conceptual y altamente rupturista a nivel formal que proponía el libro, asociado más a la tradición universal que al contexto chileno plenamente dictatorial en que se creó y circuló. Este estudio, centrado en *La nueva novela* e iniciado al menos cinco años antes de la publicación de *El poeta anónimo*, pretende justamente dar cuenta de ese discurso crítico y de denuncia latente en *La nueva novela*, como se verá en adelante.

La publicación posterior de *El poeta anónimo* solo viene a constatar esa propuesta, desplegando estos temas de forma mucho más explícita, y poniendo en diálogo temas y personajes presentes en ambos volúmenes, que corresponden justamente a los escogidos en este estudio para develar la denuncia subyacente en *La nueva novela*. Esta mirada es compartida por Felipe Cussen: “Para tratar de determinar esta poética es útil contrastar su modo de responder al contexto político con el de *La nueva novela*, como el famoso poema ‘La desaparición de una familia’ en la última sección ‘Epígrafe para un libro condenado: la política’.

Allí, las estrategias alusivas son bastante más oblicuas que en *El poeta anónimo*”<sup>218</sup>

Las mencionadas recurrencias que establece *El poeta anónimo* con *La nueva novela* y *La poesía chilena* nos resultan de alto interés para este estudio, que toma como punto de partida dos tópicos fundamentales de la ópera prima martiniana, a saber, la casa y el silencio, ambos relacionados entre sí por constituirse como un discurso de denuncia, que en esta obra se presenta encriptado, contra los crímenes de la dictadura militar chilena. Será el poema “Desaparición de una familia”, al cual nos referiremos en extenso en el desarrollo de este estudio, aquella pieza en que podemos ver materializada la relación entre la noción de silencio asociada a la desaparición de personas durante el régimen militar chileno y el contexto de una casa como metáfora del país dentro del cual se producen estas desapariciones. En la ya propuesta historización de casas presentes en la literatura chilena, apuntábamos que las transformaciones sociales provocadas por la dictadura habían dado origen a nuevas estructuras metafóricas de casas en la literatura chilena, una de las cuales proponemos aquí bajo la nomenclatura de casa-tumba.

Resulta apropiado en este punto atender al procedimiento reparador que significa el sepulcro, la corporización de estas muertes sin cuerpo, al encontrar una tumba. Recordemos brevemente la historia de *Antígona* y sus posteriores

---

<sup>218</sup> *Ibíd.*

lecturas desde Latinoamérica como la de Griselda Gambaro (1928) en *Antígona furiosa* (1986), donde la protagonista lucha, tal como la heroína griega, por enterrar a su hermano muerto –en esta ocasión a manos de la dictadura argentina– como forma de completar el ritual del duelo y la reparación, en un gesto que aproxima a esta Antígona argentina a la lucha de las madres de la Plaza de Mayo.

De este modo, la metáfora de la tumba presente en la caja negra de cartón que contiene *La poesía chilena*, manifestada tímida y persistentemente en *La nueva novela* tomando la forma de una casa, y que se materializa definitivamente en la caja negra que envuelve *El poeta anónimo* junto con todas sus referencias a tumbas y muertes, nos permitirán observar el surgimiento de un nuevo tipo de metáfora que viene a continuar la tradición de casas literarias chilenas, esta vez bajo la forma de un nicho que cobija, denuncia y en alguna medida intenta reparar el horror de la violencia, muerte y desaparición de ciudadanos chilenos a manos del gobierno dictatorial. Añadida ya la casa-tumba a este catálogo de la literatura chilena, pasaremos a desarrollar cómo se trabaja la metáfora de la casa al interior de *La nueva novela*.

## V.2 La arquitectura de *La nueva novela*

*La nueva novela* en su conjunto responde a un tratamiento arquitectónico. Varios autores, entre los que podemos mencionar a Lihn y Lastra, Eugenia Brito y Soledad Fariña coinciden en identificar el propio libro como una casa, lo que nos permitiría insertarlo en la tradición de casas en la literatura chilena anteriormente expuesta. En esta oportunidad, sin embargo, nos enfrentamos a un cambio de paradigma en que la casa abandona las estructuras tradicionales para dar forma a una arquitectura muy particular, en diálogo con el momento histórico en que se produce el texto. Así, la metáfora de la casa propuesta en el libro nos permite aproximarnos a la noción de casa-tumba esbozada anteriormente, en contraste con la idea tradicional de casa más bien asociada a la noción de espacio protegido. Sobre el cambio de paradigma presente en la casa martiniana, afirma Eugenia Brito que “la casa de la literatura chilena se ha movido definitivamente, como lo muestra la escritura del libro de Martínez y como lo confrontan sus citas a Eliot, en que las puertas y batientes de ventanas se abren y entra el silencio, al desorden enloquecedor del caos y el desmoronamiento de toda pauta de orden”<sup>219</sup>.

Se trata, entonces, de una construcción que no solo ha dejado de cumplir la función de guarecer, sino que además se plantea amenazante, permitiendo la arremetida de peligros provenientes desde el exterior o, en otras palabras, un flujo abierto entre el espacio público y el privado. La casa que constituye *La*

---

<sup>219</sup> Eugenia Brito: *La casa: Frontera y límite... op. cit.*

*nueva novela*, desde su portada en adelante, está en constante movimiento y en permanente amenaza de derrumbe-demolición. Su arquitectura es dinámica e incierta, lo que tiene repercusiones en la configuración subjetiva de sus moradores, que se enfrentan a estos peligros al interior de su espacio privado. Si concebimos la casa como se ha hecho tradicionalmente, como el lugar donde se configura el sujeto, tenemos como resultado en esta oportunidad un yo fragmentado, múltiple y disociado en innumerables voces, pues esta casa es también el lugar donde desaparecen y son vigilados los individuos que la habitan. Enrique Lihn y Pedro Lastra dan cuenta de la particular arquitectura de la casa martiniana en la primera obra crítica escrita sobre *La nueva novela*, hoy referente fundamental para aproximarnos a la obra del poeta:

[En *La nueva novela*] 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 espacializa, señalándole a cada uno el modo y el lugar específicos de su desaparición.<sup>220</sup>

La idea de familia inherente a este cambio de paradigma a nivel estructural y subjetivo, también forma parte de este apartado. En *La nueva novela* los habitantes de esta casa son perseguidos, espiados y desaparecidos al interior de la misma, en diálogo directo con la noción de sociedad chilena durante los años de dictadura. Esta similitud nos aproxima a la idea de casa en tanto reproducción a

---

<sup>220</sup> Enrique Lihn y Pedro Lastra: “Señales de ruta...” *loc. cit.* pp. 198-199.

pequeña escala de una nación en estado de derrumbe. Se trata de una casa construida con retazos de voces procedentes de múltiples tradiciones y lenguajes, que se instala en un momento histórico de pérdida de certezas, y que desde su puerta de entrada nos da la bienvenida a un espacio amenazante y renovador: a un libro, una casa, que renueva el lenguaje poético por medio de una estructura literaria que inicia una nueva etapa no solo en lo referente a las casas de la literatura chilena, sino también en lo relativo a las herramientas del lenguaje con que éstas se han venido construyendo. A través de la exploración de este espacio, veremos cómo se constituyen habitaciones y habitantes, en una constante búsqueda por recobrar las señales de ruta perdidas.

### **V.2.1 Materiales de construcción**

Se señalaba anteriormente que parte importante de este cambio de paradigma está dado por la construcción de una obra configurada a partir de innumerables voces de la tradición – literaria y no literaria – pertenecientes tanto a la cultura de occidente como de oriente<sup>221</sup>. La noción de transtextualidad se hace aquí insoslayable, en vista de la cantidad de registros que se entremezclan en las páginas del libro, el elevado número de citas y referencias con las que se

---

<sup>221</sup> Sobre la introducción de elementos propios del imaginario oriental en *La nueva novela*, véase Marcela Labraña: “*La nueva novela* de Juan Luis Martínez y la cultura oriental” en *Revista Vértebra* (1999) 4, pp. 2-6.

construyen los textos, así como las diferentes disciplinas que se engarzan como un todo textual construido con fragmentos de los más diversos referentes.

Definida como “la trascendencia textual del texto”<sup>222</sup>, dentro de la gran categoría de la transtextualidad, Genette incluye las nociones de intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad<sup>223</sup>. No nos detendremos en cada una de ellas, aunque sí mencionaremos la gran relevancia de la noción de intertexto en *La nueva novela*. Siguiendo a Bajtin, Julia Kristeva dirá que “la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto) [...] todo texto se constituye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”<sup>224</sup>. Más tarde desarrollado por Genette, este concepto se refiere a una dimensión del lenguaje que cobra radical importancia en la obra de Martínez, prácticamente construida a partir de citas y referencias explícitas a otros textos, en una voz múltiple que articula un discurso en que el autor parece borrarse en medio del tejido de voces que ahí confluyen.

Del mismo modo, crucial relevancia cobra el uso poético de la paratextualidad, entendida por Genette como “la relación de un texto con otros textos de su periferia textual: títulos, subtítulos, capítulos desechados, prólogos,

---

<sup>222</sup> Gerard Genette: *Palimpsestos... op. cit.* p. 9.

<sup>223</sup> *Ibíd.* p. 9.

<sup>224</sup> Julia Kristeva: *Semiótica I... op. cit.* p. 190.

ultílogos, ilustraciones, fajas, publicidad, presentaciones...”<sup>225</sup>, elementos a los que agregaremos las innumerables advertencias, introducciones, notas marginales o al pie de página, epígrafes, solapas, portada, ilustraciones y tantos otros tipos de señales accesorias presentes en *La nueva novela*. Aunque sin desmerecer la presencia de metatextualidad e hipertextualidad en la obra, por ahora señalaremos la architextualidad como otra de las dimensiones transtextuales con mayor relevancia en la obra de Martínez. Definida por Genette como “el conjunto de categorías generales o trascendentes [...] a las que pertenece cada texto singular”<sup>226</sup>, estas categorías se referirían, por ejemplo, a los géneros literarios, los tipos de discurso, los modos de enunciación.

Así, veremos que la architextualidad es uno de los ámbitos en que el autor pone especial conciencia poética para la construcción de *La nueva novela*. Que la obra haga referencia en su título al género narrativo -pese a ser un poemario-, hace de esta categoría un elemento de gran relevancia para aproximarnos a la obra. Existe en este gesto un claro juego con el horizonte de expectativas del lector desprevenido. Al caso del título, que es el más explícito, se suman al interior de la obra una serie de elementos que ponen en tensión las categorías de los géneros literarios, así como la pertinencia de determinados discursos, utilizados como poéticos pese a provenir de otras fuentes muy distantes, tal como

---

<sup>225</sup> Gerard Genette: *Palimpsestos... op. cit.* p.10.

<sup>226</sup> *Ibíd.* p. 9.



es el caso de la inclusión de textos científicos, periodísticos, publicitarios o académicos.

### **V.2.2 Los pilares**

Como se ha venido esbozando, vemos que *La nueva novela* en su totalidad tiende a subvertir diversos patrones tradicionales en favor de una arquitectura muy particular en la escena de la literatura chilena de los años 80. Este tránsito puede ser vislumbrado en los procedimientos desde los cuales se construye la metáfora de la casa al interior del poemario. Como aproximación a las bases teóricas que sustentan esta estructura poética, comentaremos el poema “La casa del aliento, \* Casi la pequeña casa del (autor)” (90), uno de los textos en que se refleja con mayor claridad la arquitectura de *La nueva novela*. Observamos bajo el título del poema y a mano derecha, un primer epígrafe en que se dedica el texto a dos personas, que corresponden a la madre y el padre del poeta, lo que nos sitúa al interior de una casa vinculada con la noción de familia, en una operación que se repetirá a lo largo del poemario. Un poco más abajo, siempre al lado derecho de la página, en forma de epígrafe, se lee: “(Interrogar a las ventanas / sobre la absoluta transparencia / de los vidrios que faltan)” (90), dejando en evidencia una casa expuesta al exterior, que permite la libre arremetida de los peligros de afuera. Solo entonces, en esta casa familiar expuesta a las amenazas del exterior, se reproduce el siguiente texto:

- a. La casa que construiremos mañana ya está en el pasado y no existe.
- b. En esta casa que aún no conocemos sigue abierta la ventana que olvidamos cerrar.
- c. En esa misma casa, detrás de esa misma ventana se baten todavía las cortinas que ya descolgamos (90)

Tras esta declaración que, valiéndose de la enumeración alfabética, instala de manera casi axiomática los pilares de esta casa-libro o, diríamos, su poética, notamos que pasado, presente y futuro rompen la lógica del tiempo, para instalarse en la del espacio compartido de una casa. Más adelante, a pie de página, habla T. S. Eliot, como nota antecedida por un asterisco que lo conecta con el título del poema y que viene reafirmar esta subversión de las lógicas temporales y espaciales:

\*«Quizás una casita en las afueras  
donde el pasado tiene aún que acontecer  
y el futuro hace tiempo que pasó»  
(De T. S. Eliot, casi). (90)

La ruptura de los ejes temporales, para dar paso a una predominancia de las categorías espaciales, es un tema planteado tanto por Fredric Jameson como por John Berger al referirse a los nuevos modos que adopta el lenguaje de las artes ante un escenario de crisis de la modernidad, como es el contexto chileno de la dictadura. Refiriéndose en específico a la novela, lo que nosotros haremos extensivo a la literatura en general, y considerando la hibridez de los géneros literarios como otra característica de los nuevos modos de hacer literatura en este

contexto, Berger propone que la nueva escritura “involucra ahora una proyección geográfica más que histórica; [pues] es el espacio y no el tiempo el que esconde consecuencias para nosotros [...] Cualquier narrativa contemporánea que ignore la urgencia de esta dimensión estará incompleta y cobrará el simplificado carácter de una fábula”<sup>227</sup>. De este modo se va abandonando la antigua predominancia de los criterios temporales, para dar paso a “lenguajes culturales [que] están actualmente dominados por categorías más espaciales que temporales, habiendo sido estas últimas las que predominaron en el período precedente del modernismo propiamente dicho”<sup>228</sup>, añade Berger.

En consonancia con estas propuestas, en el citado poema de Martínez el pasado articula presente y futuro dentro del espacio de una casa, rompiendo las cadenas significativas, cuyos significados ahora se construyen instalados en el eje del espacio, de la casa, y no del tiempo. Mientras el verso “La casa que construiremos mañana” se refiere al futuro, afirmar acto seguido que tal casa “ya está en el pasado” tiende un puente hacia un momento anterior, en tanto que el verso siguiente, “no existe”, nos transporta a la situación presente de esa casa. Futuro, pasado y presente coexisten, así, en el espacio de una estrofa. El verso

---

<sup>227</sup> “[...] now involves a geographical rather than historical projection; it is space not time that hides consequences from us... Any contemporary narrative which ignores the urgency of this dimension is incomplete and acquires the oversimplified character of a fable”. La traducción es mía. En John Berger: *Ways of seeing* (1972), Londres, British Broadcasting Corporation/Penguin Books, 1974, p. 40.

<sup>228</sup> Fredric Jameson: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1984), Barcelona, Paidós, 1991, p. 40.

adjudicado a Eliot apunta en esa misma dirección, evidenciando los cruces espaciales de diferentes momentos temporales, refiriendo una casa “donde el pasado tiene aún que acontecer / y el futuro hace tiempo que pasó”.

La paradoja del “futuro anterior”<sup>229</sup>, entendida como la ruptura de la linealidad de la historia enunciada por varios pensadores de la modernidad tardía, nos puede dar asimismo luces sobre la presencia de este pasado-presente-futuro articulado en un mismo plano. En palabras de Alain Badiou, la realidad del sujeto en un contexto de crisis de la modernidad, que en el caso chileno se hace patente con la imposición del modelo neoliberal mediante la construcción de un escenario de violencia política dictatorial, la compleja realidad de este sujeto que habita la violencia del siglo XX se definirá justamente como “una verdad [que] no es representable más que en futuro anterior”<sup>230</sup>.

Acudiendo a una lectura gramatical, podemos afirmar que en *La nueva novela* “esta casa habrá sido”. Tal subversión de los criterios espacio temporales conllevan la idea de una casa incierta que no puede sino llevar al extravío y la desaparición de sus moradores, que ahora transitan en el interior de una casa que puede que habrá sido, pero que todavía no es, y probablemente nunca lo sea. La puesta en duda de la propia existencia de la casa tiende a confirmar aquella

---

<sup>229</sup> Ver Stanley Rosen: “Futuro anterior” en Gianni Vattimo (Coord.): *La secularización de la filosofía: hermenéutica y posmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1992, pp. 113-133.

<sup>230</sup> Alain Badiou: “Conferencia acerca de la sustracción” en Alain Badiou: *Condiciones*, México, Siglo XXI, 2002, p. 183.

primera incerteza, que se reafirmará cuando desarrollemos el tema de la puerta de entrada al poemario (el poema de la solapa), y que se encarga de poner en duda el propio concepto de realidad como punto de partida para el desarrollo de la obra, con la fuerte carga de incertidumbre y extravío que esto conlleva.

### **V.2.3 Recorridos y subjetividades**

Lo anterior nos conduce a una reflexión sobre la condición del sujeto habitante de una construcción de tales características. En un escenario que cuestiona la noción tradicional de hogar y la idea de familia asociada, evidenciando la amenaza de un exterior acechante, así como cuestionando desde su raíz la propia concepción de realidad, el morador de esta no podría sino configurarse como un sujeto sin rumbo, desarraigado y escindido. Dice Bachelard: “Sin ella [la casa] el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de 'ser lanzado al mundo', como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa”<sup>231</sup>.

Ante esta tradicional idea de casa como espacio protegido, diríamos uterino, tenemos a Juan Luis Martínez como arquitecto de una casa en que las “señales de ruta” se han borrado y que constituye ahora una cartografía incógnita,

---

<sup>231</sup> Gastón Bachelard: *La poética del espacio* (1957), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 30.

donde el habitante se constituye como un viajero perdido que experimenta el más profundo desarraigo. Esta casa ha perdido su carácter tradicional de *hogar*, para transformarse en laberinto, en prisión, en tumba, espacio amenazado, en estructura dinámica, siempre mutable.

La casa de Martínez se constituye entonces como un espacio fantasmal e incierto, lo que repercute a su vez en la configuración de los sujetos que la habitan, que no tendrán las mismas características que aquellos que moran en una casa tradicional. El concepto de ‘reflexión cotidiana’ que propone Humberto Giannini, evidencia cómo la casa, aquí bajo el nombre de domicilio, constituye ese centro al cual regresa el individuo a diario, luego de transitar por diferentes espacios de transgresión. El domicilio sería el punto de partida y el punto de llegada en un ciclo que podemos graficar de la siguiente forma:

domicilio → calle → trabajo → calle → domicilio.<sup>232</sup>

Desde la mirada de Giannini, que asume a todo individuo como domiciliado, la casa no se reduce tan solo a la función de guarecer, planteada anteriormente. El domicilio para el filósofo chileno simboliza “el regreso a sí mismo”<sup>233</sup>. Esta *simismidad* se refiere a la identidad individual, confirmada una y otra vez a través del regreso constante a ese punto céntrico que es el domicilio. La objetivación de la realidad, y por tanto, la legitimación del ser y el

---

<sup>232</sup> Humberto Giannini: *La reflexión cotidiana*, Santiago, Editorial Universitaria, 1995, p. 22.

<sup>233</sup> *Ibíd.* p. 24.

establecimiento de relaciones con la realidad externa, entonces, dependen de la existencia de la casa:

[...] es el contorno inmediato y familiar que me construyo mediante 'la reflexión' domiciliaria, lo que permite reintegrarme a la realidad, reencontrarla y contar con ella cada día. Y nos estamos preguntando si éste no es un modo fundamental, de reencontrarse consigo mismo. Pregunta que un reconocimiento meramente topográfico no nos permite contestar<sup>234</sup>.

El *ser en el mundo* heideggereano funcionaría como base del planteamiento de Giannini, en el sentido de que el individuo no puede configurarse dissociado del lugar que habita. Ante esta situación, al preguntarnos por el “sí mismo” martiniano, nos encontramos con un sujeto habitante una casa muy particular, que se presenta enrarecida e incierta desde su propia puerta de entrada, tal como veremos a continuación.

---

<sup>234</sup>*Ibíd.* p. 25.

### V.3 Los accesos

La portada de *La nueva novela* muestra la inquietante imagen fotográfica donde tres casas aparecen inclinadas acusando un claro estado de amenaza. Parecieran estar derrumbándose o siendo víctimas de algún tipo de catástrofe. Tras ellas, la cordillera recuerda el paisaje de Chile central, bajo la mirada atenta de Los Andes. Sobre la imagen de las casas se lee el título del libro y, bajo el mismo, el nombre -los nombres- del autor, entre paréntesis y tachado. Desde la entrada al libro, entonces, se presentan al menos dos posibles claves de lectura. Por una parte, el tema de la autoría, de la tachadura y la negación del sujeto, que será central en la obra martiniana; por otro, el tema anunciado por la metáfora de las casas. Así, tomar la decisión de abrir la tapa es también decidirse a entrar en una particular y amenazante arquitectura, dar un paso dentro de esta edificación en estado ruinoso como huella o anuncio de quizás qué cataclismo.



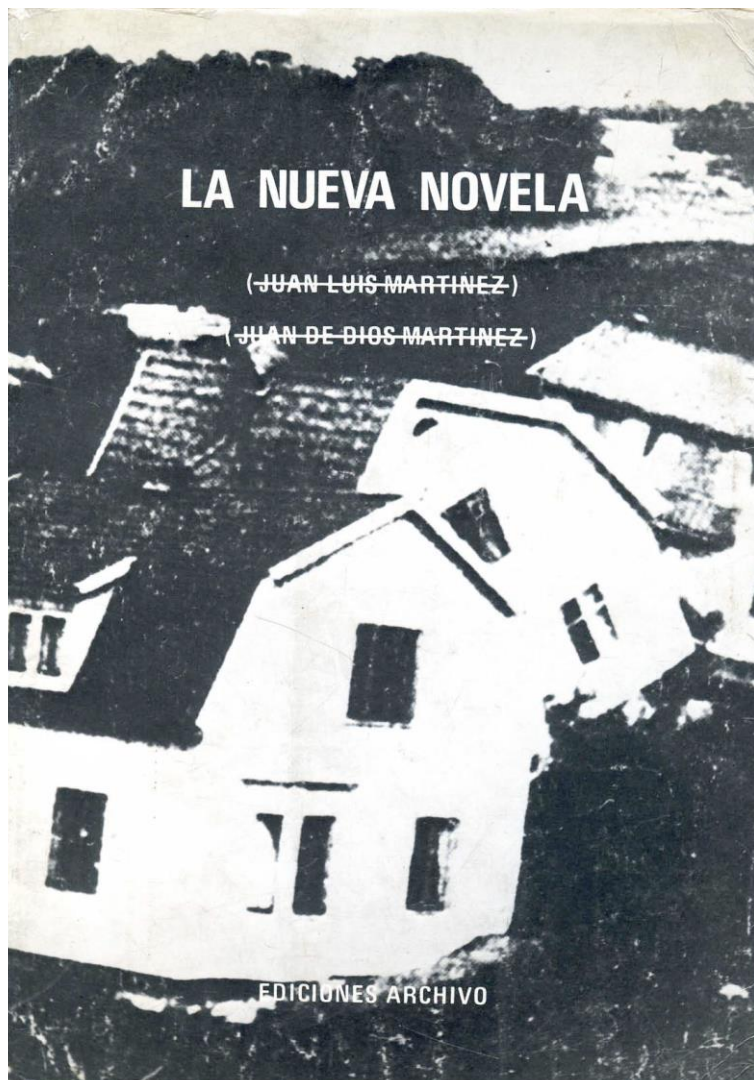


Fig. 27. Portada de *La nueva novela*, que presenta la fotografía de casas en estado de derrumbe y la cordillera de Los Andes como telón de fondo.

Una lectura similar propone Elvira Hernández respecto de su primera aproximación al libro: “La fotografía de portada es la fotografía de una catástrofe. Las casas -sorprende- son casas sin puertas, con seguridad las

perdieron en la catástrofe.”<sup>235</sup> La poeta chilena aborda, de este modo, la lectura de la obra de Martínez buscando la puerta de entrada a esta casa, a este libro, en una faena a todas luces infructuosa:

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 de que había entrado mal. Tenía que volver a la tapa (¿tapaba o destapaba la tapa?).<sup>236</sup>

En efecto, el elemento paratextual de la solapa solo logra hacer más precario el tambaleante equilibrio instaurado por las casas de la portada. El libro cuenta con dos solapas (una de tapa y una de contratapa) que operan de forma dialógica y que son utilizadas como soporte escritural. Así, en la solapa de la tapa, que es a la que hace referencia Hernández, sobre un fondo negro se despliegan las letras blancas del poema “La realidad I”, mientras la segunda solapa presenta un poema titulado “La realidad II”, que mantiene la misma estructura del primero. Ambos textos proponen un contrapunto en torno a la idea de realidad, lo que agudiza la percepción de incertidumbre anunciada en la portada. Reproducimos ambas solapas -confrontadas- a continuación:

---

<sup>235</sup> Elvira Hernández: “Acopio de materiales y algunos andamios para llegarme a la obra de Juan Luis Martínez (primer apunte)” (1997) en Soledad Fariña y Elvira Hernández (Comp.): *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*, Santiago, Intemperie, 2001, p. 34.

<sup>236</sup> *Ibíd.* p. 34.

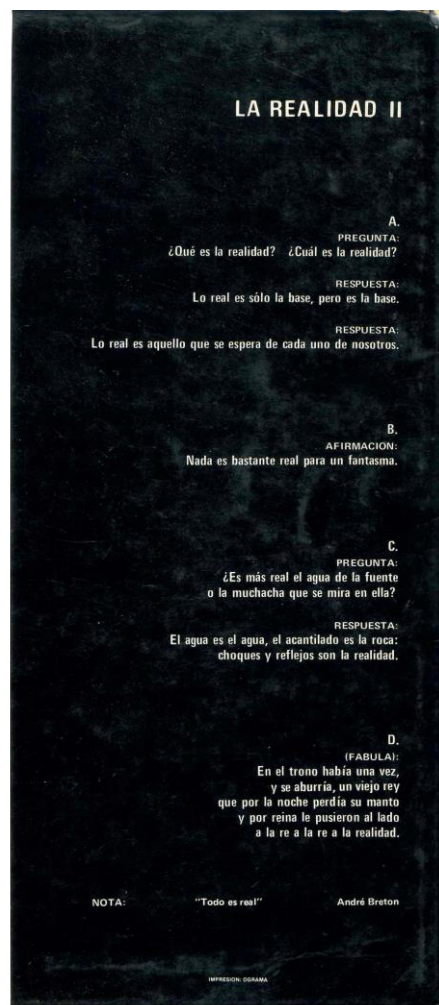
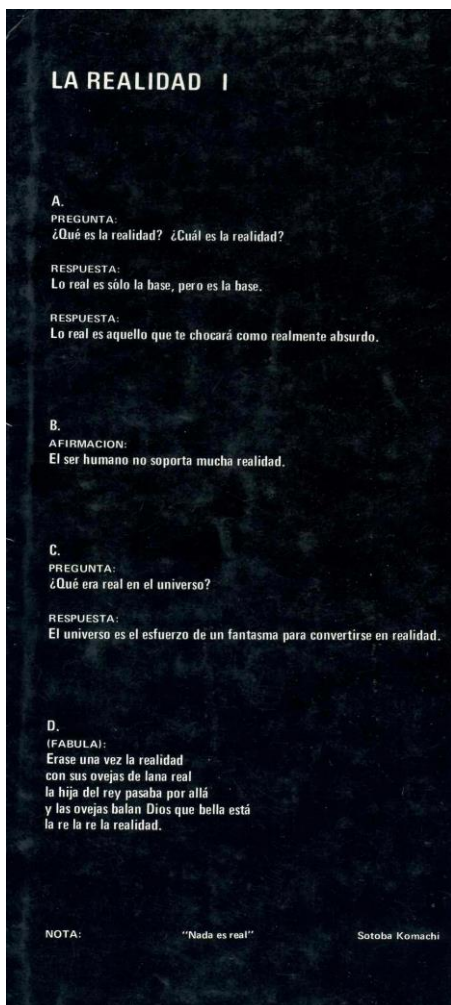


Fig. 28 y 29. Solapa de tapa y solapa de contratapa de *La nueva novela*.

Se observa en estos poemas confrontados el uso, muy martiniano, del lenguaje de la lógica, en esta oportunidad determinado por la utilización de letras como encabezado para cada estrofa y por la distribución de los versos anteceditos por subtítulos explicativos (“Pregunta”, “Respuesta”, “Afirmación” y “Fábula”). Ambos poemas, en tanto que puertas de entrada al libro, nos anuncian la gran contradicción que marcará el pulso del poemario en su totalidad: el

cuestionamiento a la noción de realidad, esta vez materializado en la utilización del lenguaje de la lógica y la ciencia desde el prisma del absurdo.

Como se observa, el poema “La realidad I” consiste en la exposición de una serie de postulados en forma de pregunta y respuesta acerca de la realidad, planteados desde diferentes perspectivas que van desde “lo real es aquello que te chocará como realmente absurdo” hasta “el universo es el esfuerzo de un fantasma para convertirse en realidad”, para cerrar con versos que coquetean con una parodia de la estética modernista y con recursos onomatopéyicos vanguardistas, en un contraste que solo logra poner más tensión al concepto de la realidad:

D.  
(FÁBULA):  
Érase una vez la realidad  
con sus ovejas de lana real  
la hija del rey pasaba por allá  
y las ovejas balan Dios qué bella está  
la re la re la realidad. (s/f)

Tal como ocurre en el poema “La realidad II”, vemos que a lo largo del texto todos los enunciados expuestos acerca de la realidad son sistemáticamente refutados hasta llegar a un último verso, que haciendo uso del elemento paratextual de una nota al pie adjudicada a Sotoba Komachi<sup>237</sup>, termina

---

<sup>237</sup> “Sotoba Komachi” es el título de una de las cinco obras de teatro escritas por el japonés Yukio Mishima en la colección *Cinco obras modernas de Noh* (1955), las que a su vez son una reescritura moderna de obras dramáticas del autor japonés Kan’ami (1333-1834). El título de esta pieza es a su vez el nombre de su protagonista femenina, una anciana que conversa con un poeta

afirmando que “nada es real”. Si ponemos este poema en diálogo con el de la segunda solapa, cuya nota al pie final -esta vez adjudicada a André Breton- afirma que “todo es real”, veremos que el recurso de la negación no solo se limita a una operación intratextual específica. Muy por el contrario, al negar y refutar la noción de realidad haciendo uso del espacio físico paratextual destinado a las solapas, el propio libro queda enmarcado entre estos dos accesos que no hacen sino poner en duda todo aquello contenido entre medio, a saber, el propio libro. De este modo, tal como identifica acertadamente Marcelo Rioseco, “[l]as solapas se disponen como el anverso y reverso de la realidad, sí, pero las solapas hacen algo más, niegan al texto, refutan lo leído.”<sup>238</sup>

La refutación y la negación como herramientas al servicio del poema, ponen de manifiesto una operación encaminada en la dirección de la patafísica, tendencia sumamente presente en la obra de Martínez. La filiación del poeta con los procedimientos patafísicos cobra sentido dada la fuerte presencia de Jean Tardieu -escritor “patafísico”- como una de las referencias más recurrentes en *La nueva novela*. Recordemos que, aparte de las numerosas alusiones al francés a lo largo del poemario, secciones completas están dedicadas a él, a saber, los capítulos I y II de *La nueva novela*: “I. Respuesta a problemas de Jean Tardieu” y “II. Cinco problemas para Jean Tardieu” (s/f).

---

en un parque, recordando su juventud marcada por una belleza sin igual, de consecuencias fatales, como se verá al final de la obra.

<sup>238</sup> Marcelo Rioseco: *Maquinarias deconstructivas... op. cit.* 190.

La búsqueda de lógicas alternativas a las tradicionales, utilizando la negación como herramienta, sería uno de los mecanismos desde los cuales actúa la escritura patafísica, operación que se expresa como una constante en el poemario de Martínez, tal como identifica acertadamente Eugenia Brito:

Esta escritura tiene como rasgo predominante el desmontaje de la lógica a través de la patafísica (Capítulos I, II y III del libro). Para esto emplea el simulacro de reunir simultáneamente, sobre la negación implícita de un juicio negado, una imagen que devela la estructura significativa tanto de ella como del modelado que emerge sobre ella al teatralizar los signos del enunciado.<sup>239</sup>

En especial el primer capítulo mencionado, representa para Scott Weintraub “una enciclopedia ‘patafísica’ en la que la excepción es la regla.”<sup>240</sup> En consonancia con lo ya esbozado acerca de la puesta en duda, la negación y la refutación de la noción de realidad, del propio texto y autor al interior el libro, Weintraub también hace un planteamiento en esta línea, refiriéndose específicamente al capítulo I de la obra, el que presentaría “un aspecto del libro que tiende a desestabilizar la autoría de todos los textos incluidos en *La nueva novela* y también demuestra el carácter radicalmente subversivo y ‘patafísico’ del proyecto poético de Martínez.”<sup>241</sup> Este aspecto patafísico asociado la idea de subversión nos da luces sobre uno de los puntos centrales de este estudio, a saber,

---

<sup>239</sup> Eugenia Brito: *Campos minados... op. cit.* p. 35.

<sup>240</sup> Scott Weintraub: “Juan Luis Martínez y las otredades de la metafísica: apuntes patafísicos y carrollianos” en *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales* (2010) 35, p. 149.

<sup>241</sup> *Ibíd.*

la postura altamente rupturista a nivel formal y a nivel político -ético y estético, diríamos- que propone Martínez a través de *La nueva novela*.

Desde esta inquietante puerta de entrada, que sería la portada del libro y sus solapas, Juan Luis Martínez nos la bienvenida a su casa, esbozando un halo fantasmagórico que plantea inmediatas dudas sobre la certeza de aquellas casas, de aquella casa, de aquel libro y de aquellos versos. Si se trata de una casa, se trata de una incierta y fantasmal, sobre la que el lector deberá transitar con sumo cuidado pues, como vemos, desde la entrada observamos borrarse certezas, centros, planos y mapas. A continuación, por tanto, nos adentraremos en las habitaciones de esta construcción, para identificar cómo se constituye la metáfora de la casa en cada una de ellas.

#### **V.4 Habitabilidad**

Ya habiendo identificado un par de accesos a esta casa, los cuales, como se ha dicho, nos ofrecen más incertezas que puertas de entrada, ingresamos a este espacio privado desprotegidos y expectantes, para enfrentarnos a un inmenso universo de referencias, voces, citas verdaderas o falsas, fotografías, ilustraciones y objetos que se equilibran entre las paredes de esta casa. A medida que se avanza en la lectura del poemario, las referencias a la casa se van haciendo cada vez más recurrentes, ya sea en epígrafes, en citas atribuidas a diferentes autores, en fotografías o en poemas en su sentido tradicional. Los temas centrales que se aludirán por medio de la presencia de la casa en sus diferentes apariciones, apuntarán a (1) la idea de territorio amenazado, dada la disolución de las fronteras entre el espacio público y el privado; (2) las nociones de persecución y vigilancia al interior del espacio privado, en consonancia con lo que ocurre en el Chile bajo dictadura; (3) la configuración de una noción de familia –habitantes de esta casa- más próxima a la metáfora de cárcel que a la de nido; (4) la idea de la desaparición, en diálogo directo con la sistemática desaparición forzada de personas durante la dictadura chilena; (5) y finalmente la configuración de un espacio adicional de la casa, ubicado en los intersticios entre el afuera y el adentro, a saber, el jardín, asociado a la idea de memoria como vía posible para la reparación ante la violencia del afuera, ejercida asimismo al interior de la casa.



A partir de la identificación de estos temas presentes en *La nueva novela*, todos ellos vinculados a la metáfora de la casa y designados en este trabajo como habitaciones de la misma, podremos aproximarnos a las nociones de casa-cárcel y casa-tumba. Estos dos conceptos –identificados y designados así a lo largo de este estudio- representan la apuesta de Juan Luis Martínez para insertarse en la tradición de la metáfora de las casas de la literatura chilena, otorgándole a la misma una continuidad basada en la metamorfosis del concepto, como reflejo de un contexto sociopolítico de profundas transformaciones, como es el de la dictadura chilena. La idea de casa-cárcel se ha ido examinando a lo largo de este estudio en la tradición literaria chilena, sobre todo en el contexto dictatorial, en tanto la noción de casa-cárcel ha sido identificada en este mismo estudio como una de las metáforas claves en la poética de Juan Luis Martínez, en una línea que se proyecta desde *La nueva novela* para concretarse con fuerza en *La poesía chilena* y llegar a su punto cúlmine en *El poeta anónimo*. Pasamos a continuación, entonces, a esbozar los trayectos posibles al interior de esta particular casa que representa *La nueva novela*, para identificar las habitaciones de la misma y los temas centrales asociados a dicha figura.

#### **V.4.1 El adentro y el afuera**

A la hora de aproximarnos a los atributos constitutivos de la casa martiniana, comenzaremos por retomar y profundizar en aquella idea, ya indicada

anteriormente, acerca de la presencia de una casa amenazada por los peligros del exterior. Tales amenazas, como se irá viendo, presentan una correspondencia con aquel estado permanente bajo el que vivía la sociedad chilena en dictadura. Así, las desapariciones, la persecución, la tortura y la muerte, todas ellas situaciones que ocurren al interior de la casa en *La nueva novela*, son homologables a los abusos sistemáticos perpetrados por el gobierno de Pinochet contra sus ciudadanos.

Lo anterior nos permite una primera constatación del paralelo que se produce entre el espacio público y el espacio privado en la obra martiniana, en que la casa constituiría una reproducción en pequeña escala de los horrores que se están produciendo en el “afuera”. Así, la familia que habita la obra de Juan Luis Martínez, aquellos sujetos desorientados y amenazados ya descritos anteriormente, se constituyen en paralelo con toda una sociedad bajo amenaza. La idea de esta casa ya no guarece, a la cual ya hemos hecho mención, es corroborada en múltiples pasajes de la obra, entre los que se cuenta el ya citado poema “La casa del aliento”, donde “sigue abierta la ventana que olvidamos cerrar” y en el cual se nos exhorta a “(Interrogar a las ventanas / sobre la absoluta transparencia / de los vidrios que faltan).” (90) La ausencia de ventanas aquí referida opera como metáfora clara y tajante sobre la borradura de las fronteras que se produce entre el afuera y el adentro de la casa martiniana, en consonancia con la borradura de tantas otras certezas al interior de la obra.

Las fronteras entre el adentro y el afuera se han diluido, por lo que en *La nueva novela* la tradicional definición de casa como hogar sufre una mutación que la equipara a la calle. Del mismo modo, la calle de Juan Luis Martínez, aquella de los años 70 y 80 en Chile, presenta claras similitudes con las “casas del terror” presentes en las novelas más escalofriantes de Diamela Eltit y en los diversos otros casos de casas “casas de tortura” y “casas-cárcel” presentes en la literatura chilena. El poema “La dialéctica del adentro y el afuera” (64) deja de manifiesto la relación directa que establece Martínez entre el espacio público y el espacio privado como escenarios similares y, en este caso, desprotegidos. Veamos:

## LA DIALECTICA DEL ADENTRO Y DEL AFUERA

“¿Cómo podríamos acceder a un paisaje que no es el que vemos, sino al contrario aquel en el que somos vistos?”.

M. Proust



Maison natale à Saint-Germain-de-Lyon (Ain)

Fig. 30. Montaje de *La nueva novela*, perteneciente a la sección “El espacio y el tiempo” (64).

Este montaje nos enfrenta, primero, con una cita adjudicada a Marcel Proust, seguida por la gran foto de una casa, que lleva como lectura un texto en francés, invertido como visto frente a un espejo. El epígrafe, ubicado a la derecha bajo el título del poema, es el siguiente: “‘¿Cómo podríamos acceder a un paisaje que no es el que vemos, sino al contrario aquel en que somos vistos?’ M. Proust” (64).

La lectura bajo la gran foto de una casa, que se lee de derecha a izquierda, dice: “Maison natale à Saint Germain-de-Joux (Ain)”<sup>242</sup> Contrario a lo que se podría pensar en una primera lectura, la casa natal a la que se hace referencia no es la de Marcel Proust, quien nació en Auteuil, en la comuna francesa de Oise. El célebre poeta nacido en la comuna francesa de Saint Germain de Joux, en el departamento francés de Ain es, nuevamente, Jean Tardieu, a quien, como hemos visto, se dedican innumerables páginas a lo largo de *La nueva novela*. Cabe señalar que el poema referido, compuesto básicamente por elementos paratextuales y visuales (título, epígrafe, foto y lectura de foto), pertenece a la serie de poemas que lleva el nombre de “El espacio y el tiempo”, en la cual se suceden textos que cuestionan la relación entre estos dos ejes, poniendo siempre en relevancia el espacio. De este modo se hace patente lo ya referido anteriormente, en cuanto a la propuesta de hacer prevalecer los criterios espaciales sobre los temporales, en franca concordancia con ciertos conceptos

---

<sup>242</sup> “Casa natal en Saint Germain de Joux (Ain)”. La traducción es mía.

planteados por los pensadores del arte en la modernidad tardía. Así, el autor de *En busca del tiempo perdido* es puesto en contraste con el espacio (¿perdido?) de la infancia de Jean Tardieu,

Sobre el epígrafe en cuestión, el filósofo y crítico literario chileno Adolfo Vázquez Rocca, refiriéndose a la novela de Proust, ha puntualizado el desvanecimiento de las fronteras entre el mundo exterior y el mundo interior, señalando que “lo que llamamos mundo exterior es solo la proyección engañosa, el límite que confiere uniformidad a todos estos mundos expresados”<sup>243</sup>, para agregar finalmente que cada representación del mundo exterior es asimismo representación del Ser, y que “cada esencia es una patria, un país”.<sup>244</sup> Vamos atisbando, de este modo, ciertas líneas posibles de lectura para esta concepción de espacio exterior y espacio interior que se revelan en *La nueva novela* donde, aparentemente, las fronteras entre ambos mundos se desvanecen, quedando el espacio íntimo tan desprotegido como el espacio público (en este caso, dictatorial) y como el propio sujeto que vive ese escenario.

Esta casa y sus habitantes serían en sí mismos “una patria, un país” en constante vigilancia y persecución. La alusión a Proust en el epígrafe del citado poema, se refiere justamente a la paradoja entre el observar y el ser observado, que aquí es tratada desde el espacio exterior (el de un paisaje). Tras la inclusión

---

<sup>243</sup> Adolfo Vázquez Rocca: “Proust y Deleuze: Signos, tiempo recobrado y memoria involuntaria” en *Margen Cero* (2008) 40. [www.margencero.com/articulos/new/proust.html](http://www.margencero.com/articulos/new/proust.html) [28/07/2010]

<sup>244</sup> *Ibíd.*

de la fotografía de una casa, ese punto de vista se desplaza hacia el interior del espacio privado, provocando así una alteración a la lectura que podría llevar a preguntarnos: ¿cómo podríamos acceder a una casa que no es la que vemos, sino al contrario aquella en que somos vistos?

La idea del sujeto observado, aun cuando la tendencia lógica es abordar el mundo desde el sujeto como observador, desafía una vez más las convenciones e impregna a esta casa de un aura misteriosa (cómo no pensar *Otra vuelta de tuerca* de Henry James) dentro de cuyas paredes sentimos la mirada de alguien sobre nosotros. En el fragmento final del poema “La probable e improbable desaparición de un gato por extravío de su propia porcelana”, se agudiza este estado de vigilancia ya desplazada del espacio exterior e incluso interior, para ser llevada al propio sujeto habitante de la casa, en un gesto que enfatiza esta borradura de fronteras entre exterior, interior y sujeto en *La nueva novela*, en este “resorte (¿una espiral? ¿una dialéctica?) que vincula el adentro con el afuera”<sup>245</sup>, diría Elvira Hernández: “Y es así como gato y porcelana / se vigilan el uno al otro desde hace mucho tiempo / sabiendo que bastaría la distracción más mínima / para que desaparecieran habitación, repisa, gato y porcelana.” (76)

Este párrafo final del citado poema nos advierte además sobre la necesidad de mantener un permanente estado de alerta ante la amenaza constante, marcada, en este caso, por la inminencia de la desaparición. Concepto este último

---

<sup>245</sup> Elvira Hernández: “Acopio de materiales...” *loc. cit.* p. 38.

altamente cargado de significado, por las “desapariciones” ocurridas durante la dictadura chilena, marcadas por el tránsito desde el espacio privado – la casa – hacia otra casas, la de tortura y posteriormente hacia un destino desconocido que dará al sujeto la condición de *detenido desaparecido*. Las ideas de persecución y desaparición surgidas a raíz de esta reflexión, son tratadas en los temas siguientes de este estudio.

#### **V.4.2 Persecuciones**

Una vez dentro ya de esta casa en ruinas o en proceso de derrumbe, cuyas ventanas abiertas permiten el ingreso de los peligros del exterior, veremos con insistencia la presencia de habitantes configurados como sujetos en riesgo, perseguidos, vigilados, espiados, viviendo en una incierta atmósfera de miedo. Si bien los principales habitantes de la casa serán una familia, su perro y sus gatos, muchas otras presencias habitan este espacio, sufriendo los mismos padecimientos que los moradores recién señalados. El siguiente poema se refiere justamente a la vigilancia y la persecución de la que son víctimas algunos de los habitantes de esta casa martiniana:

A, ha llegado hasta la puerta de la casa de B, pero el gato de B lo confunde con un ratón y lo persigue en todas direcciones. Sin embargo, A consigue penetrar en la casa de B donde ahora debe perseguir en todas direcciones a un ratón que lo ha confundido con un gato.



Tardieu, busque un lugar donde A pueda encontrarse con B sin ser confundido con gatos ni ratones. (38)

El poema citado, que se titula “Una confusión cotidiana” y pertenece a la serie “Cinco problemas para Jean Tardieu”, narra el tránsito de un sujeto al interior de una casa, desplazamiento que tiene claras connotaciones de huida y de persecución. El cambio de rol -travestismo, mutación del yo- visible en la secuencia de confusiones sobre la naturaleza de los personajes, resulta uno de los temas más representativos del poema, en que el sujeto a veces es perseguidor y, otras, perseguido, tras una cadena de equívocos: en un primer momento, el sujeto A ha sido confundido con un ratón, razón por la cual debe escapar del gato de la casa.

En un segundo momento, el mismo sujeto se transforma en perseguidor de un ratón, tras haber sido confundido con un gato. La narración en extremo verosímil de hechos sin sentido, así como la aparente indiferencia del hablante al referirse a los mismos, nos remite a la idea del absurdo, que cruza íntegramente *La nueva novela*. No olvidemos, en este punto, las permanentes alusiones a Lewis Carroll y Edward Lear, autores que cultivaron la estética del absurdo hasta constituirse como sus mayores representantes en la literatura universal. Asumiendo que el “principal rasgo definitorio [de la literatura del absurdo] es precisamente el presentar sin rodeos ni aspavientos retóricos una estructura de lo

real que se desmorona ante la aparición de lo no racional”<sup>246</sup>, vemos que la ausencia de extrañamiento, la distancia que toma el hablante al referir situaciones que desafían el orden de lo razonable, como un sujeto persiguiendo a un ratón tras ser confundido con un gato, presentan plena correspondencia con esta estética.

Pasar revista a la noción de absurdo en obra martiniana resulta especialmente coherente, sobre todo al considerar los postulados de Gerard Torres Rabassa en torno a sus propósitos de la misma: “es este precisamente el objetivo de la literatura del absurdo: impugnar el orden de la realidad, instaurar en su seno la trágica duda acerca de su validez.”<sup>247</sup> Si echamos una mirada a lo propuesto en este estudio sobre la “puerta de entrada” de esta casa martiniana, veremos cómo, desde el inicio del libro, se nos invita a poner en duda no solo la propia idea de realidad, sino de todo lo escrito entre las solapas de esta obra. Todo ello ante la desesperanza producida por la constatación de lo irrazonable del mundo. Lo anterior resulta especialmente relevante al constatar el escenario sociopolítico en que se escribe *La nueva novela*, marcado ciertamente por el sinsentido de un gobierno ejerciendo la violencia y el terror en contra sus propios ciudadanos.

---

<sup>246</sup> Gerard Torres Rabassa: “‘Otra manera de mirar’. Género fantástico y literatura del absurdo: Hacia una impugnación del orden de lo real” en *Brumal* (2015) III, 1, p. 192.

<sup>247</sup> *Ibíd.* p. 189.

Volviendo al poema, esta narración objetiva y desafectada ante una serie de situaciones inverosímiles –y además ridículas-, como un sujeto perseguido por un ratón, se ve complementada por la utilización del lenguaje de la lógica, en una operación en que la misma acaba siendo desmontada al cobrar matices ilógicos. De este modo, a la usanza del discurso matemático, el texto hace referencia a elementos A y B, los que se ponen en relación a través de causas coherentes en el plano discursivo, para finalmente volver tal estructura lógica en su propia contra. Lo anterior nos remite a los planteamientos de Eugenia Brito, ya enunciados anteriormente, en torno a la escritura patafísica en Juan Luis Martínez, que iría enfocada justamente hacia el desmontaje de la lógica. A este respecto, la presencia intertextual de Jean Tardieu no solo se presenta de forma explícita a través de la mención al poeta francés hacia el final del poema, sino que la propia configuración del texto nos remite una vez más la estética del absurdo trabajada por Tardieu, muy en consonancia con los postulados ya referidos acerca de los patafísicos.

En otro nivel de análisis, el poema escogido nos ofrece interesantes luces sobre la idea de persecución. Mientras gatos, ratones y sujetos se persiguen mutuamente al interior de una casa poética, en una escena que bien podría asemejarse a las inofensivas historietas de *Tom y Jerry*, en la realidad del Chile de los 70 y 80 una sociedad entera era perseguida por el gobierno dictatorial. De este modo, ante un discurso aparentemente dissociado de su tiempo y espacio, el referido poema podría estar dando cuenta de nuevas formas poéticas para

denunciar los abusos de la dictadura, en otra clave que lo alejaría de la tradicional y frontal poesía comprometida ya referida al principio de este trabajo, que se desarrolló bastante masivamente entre los poetas chilenos de la época.

La gran historia de los acontecimientos políticos de ese momento en Chile, entonces, estarían siendo tratados desde la óptica de una (muy) pequeña historia, y en esto se hace inevitable la pertinencia de conceptos como metarrelato y microrrelato<sup>248</sup>. Juan Luis Martínez hace uso del pequeño relato, conforme a las necesidades del momento histórico, opción que marcaría la renovación del lenguaje de la poesía, que comienza a tomar distancia de los discursos masificados y frontales en contra del régimen político imperante, dotándolo de características más conceptuales, aunque no por eso menos conectadas con la realidad. Refiriéndose a la tendencia metapoética de la poesía escrita durante los años 80, tendencia que trabaja intensamente Juan Luis Martínez aun cuando ha sido comprendido dentro de la neovanguardia (pues en efecto el autor es referente clave de la neovanguardia, aunque esta tendencia se vale de gran cantidad de elementos metapoéticos), Andrés Morales apunta:

En algún momento [la poesía metapoética] pudo ser vista como una tendencia “escapista” que evitaba el compromiso político, pero hoy, con la necesaria perspectiva que otorga un poco de tiempo, es posible afirmar que sentaba las bases de buena parte de la poesía

---

<sup>248</sup> “Posmoderna es la incredulidad con respecto a los metarrelatos”, dirá Lyotard en uno de los textos fundamentales para comprender la crisis de la historia, que conlleva en consecuencia la proliferación de un lenguaje que se vale de pequeñas historias, de pequeños relatos en reemplazo de estos grandes discursos modernos. En Jean-François Lyotard: *La condición posmoderna. Informes sobre el saber*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984, p. 42.

que escribirá la siguiente promoción [...] subrayando su condición de aislamiento, su práctica esteticista y su desconfianza con los discursos de la marginalidad, [y] del compromiso [...] <sup>249</sup>

Así, si prestamos atención a la situación del poeta viñamarino escribiendo sobre gatos y ratones, recluido en su casa de Villa Alemana mientras amigos y familiares son perseguidos, capturados o desaparecidos, en un contexto de profunda desconfianza, en el que hasta un vecino puede tornarse el peor de los enemigos, no resulta del todo descabellado probar una nueva fórmula estética diferente al de la denuncia frontal. Se constata en Juan Luis Martínez un claro discurso de denuncia, en este caso, a las persecuciones y el estado de vigilancia del régimen, aunque abordado desde la estética del absurdo.

En esta dirección, el último verso del poema, si lo leemos a la luz de estas nuevas claves poéticas, podría resultar hasta conmovedor: “Tardieu, busque un lugar donde A pueda encontrarse con B sin ser confundido con gatos ni ratones.” (38). Lo anterior nos pone en presencia de un clamor por la existencia de un lugar, de una *casa*, que estuviera en efecto protegido de toda persecución, de un espacio donde poder establecer vínculos sin la constante amenaza de ser confundido con el enemigo, sin la necesidad permanente de escapar, aun dentro de la propia casa. El gesto subversivo atribuido al absurdo cobra entonces perfecto sentido.

---

<sup>249</sup> Andrés Morales: “La poesía de la generación de los 80...” *loc. cit.* pp. 110-111.

### V.4.3 La familia

La persecución de personas al interior de su espacio privado se relaciona directamente con la idea de vigilancia, como estado de peligro latente, del que la persecución sería su concreción práctica. La vigilancia conlleva, además, la angustia y la incertidumbre sobre cuál será el momento en que se iniciará la persecución fáctica. Con serias connotaciones de violencia psicológica, la vigilancia es otro de los temas presentes dentro de la casa de Juan Luis Martínez, así como en otras casas de la literatura chilena durante la dictadura. Esta idea nos remite a la noción de prisión (de casa-cárcel, diríamos) asociada a la vigilancia y el castigo. En *Vigilar y castigar* Michel Foucault nos ofrece, a través del desarrollo de la figura arquitectónica del panóptico, una propuesta muy atinente nuestra lectura sobre *La nueva novela* en lo relativo a la vigilancia y el control social:

De ahí el efecto mayor del Panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. Que la perfección del poder tienda a volver inútil la actualidad de su ejercicio; que este aparato arquitectónico sea una máquina de crear y de sostener una relación de poder independiente de aquel que lo ejerce; en suma, que los detenidos se hallen insertos en una situación de poder de la que ellos mismos son los portadores.<sup>250</sup>

---

<sup>250</sup> Michel Foucault: *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (1975), Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002, p. 121.

Por su estructura arquitectónica, la vigilancia operada desde la lógica del panóptico se basa en un registro constante de todos los movimientos realizados por los individuos (prisioneros), lo que la constituye como una de las formas más radicales para el sometimiento de los cuerpos, ejerciendo el control absoluto sobre los mismos. Se evita de este modo cualquier comportamiento que opere por fuera de las regulaciones del Estado. De producirse tal desorden, este será corregido por medio de la aplicación del castigo o ejercicio de la violencia. Sobre el estado permanente de alerta y vigilancia en la obra de Juan Luis Martínez, retomamos un fragmento del ya referido texto “La probable e improbable desaparición de un gato por extravío de su propia porcelana”:

Y es así como gato y porcelana  
se vigilan el uno al otro desde hace mucho tiempo  
sabiendo que bastaría la distracción más mínima  
para que desaparecieran habitación, repisa, gato y porcelana.  
(76)

Este poema, que en apartados anteriores hemos leído desde la dialéctica entre el adentro y el afuera y desde la paradoja entre el observar y el ser observado, ahora nos resulta tremendamente revelador bajo la luz de la teoría foucaultiana del panóptico. El hecho de que sean los mismos sujetos quienes se observan unos a otros, manteniendo el orden al interior de la casa bajo la amenaza explícita de la desaparición no solo recrea la atmósfera terrorífica de la cárcel esbozada por Foucault, sino que nos sugiere una vez más la estrecha

relación que se produce entre casa y nación en la poética de Juan Luis Martínez. Gato y porcelana se presentan en correspondencia con una sociedad completa bajo permanente estado de vigilancia, en la que son los propios ciudadanos que componen esta máquina, quienes ejercen el ejercicio del control sobre sus pares, ante la amenaza permanente del castigo, que consiste precisamente en la detención y desaparición.

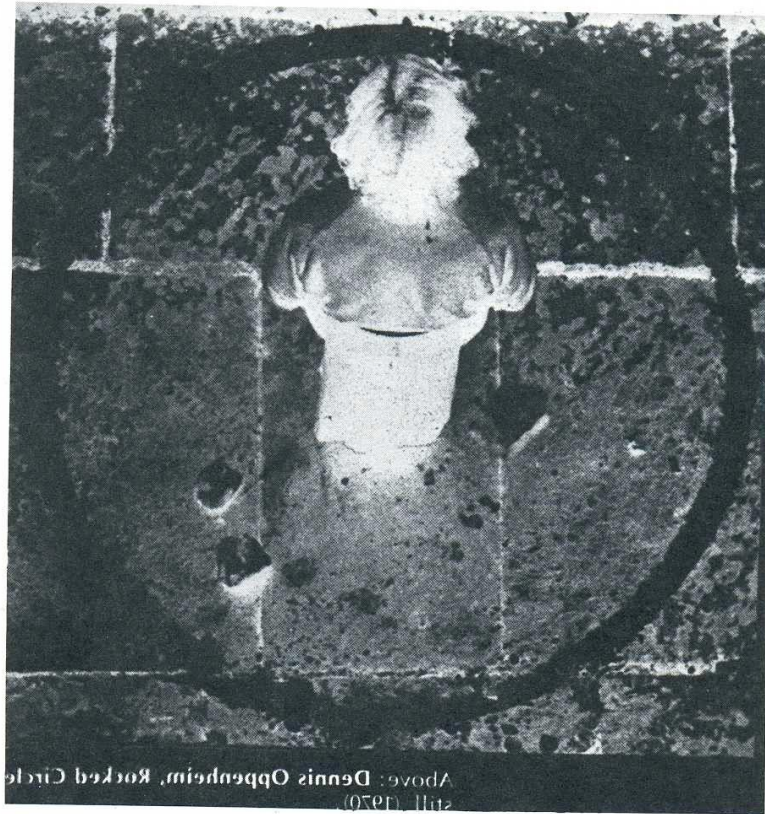
El hecho de que esta vigilancia ocurra al interior de una casa, ejercida por sus propios habitantes, nos remite a la noción de familia moradora que tendrá una fortísima presencia en *La nueva novela*. En este punto, la casa-prisión literaria entra en diálogo directo con la arquitectura carcelaria foucaultiana, añadiendo a lo anterior la idea de familia como cárcel. En esta línea, aparece citado en *La nueva novela* un poema del alemán Christian Morgenstern (1871-1914), autor referido también en otros poemas del libro<sup>251</sup>. Titulado “Nocturno en blanco”, este texto pertenece al poemario *Palström* del mencionado autor, y hace directa referencia a la vigilancia al interior de la casa, en este caso definida desde la noción de “familia”, en una atmósfera cargada de miedo y peligro de muerte. El texto va encabezado por una imagen cargada de simbolismo, en tanto representa la imagen fotográfica de un niño ubicado en el centro de un círculo, mirado desde arriba y trabajado mediante el tratamiento cromático del negativo:

---

<sup>251</sup> *La nueva novela* también contiene otro texto de Morgenstern dentro del poema “El revés de la página como poema”. “Des Vergeß” (“Los olvidados”) se presenta escrito en alemán junto con una serie de otros elementos visuales y textuales. (100).



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



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

PALMSTROM, Chr. Morgenstern

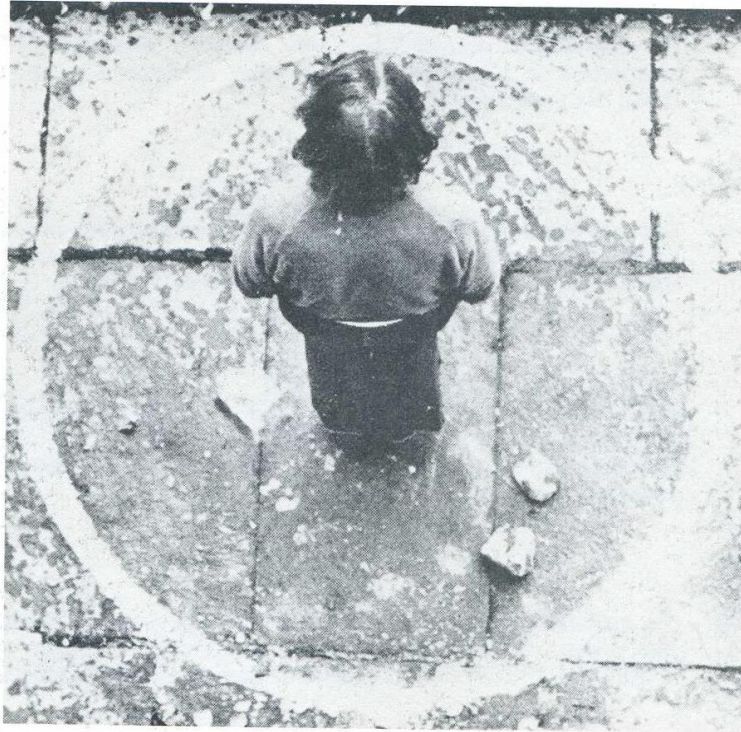
Fig. 31. Montaje correspondiente a la sección “El desorden de los sentidos” de *La nueva novela*, que dialoga directamente con aquel desplegado en la página que lo confronta, titulado “El círculo de la soledad. El estrecho círculo de la soledad” (117).

Como vemos, aparte de la evidente relación que propone el poema entre familia y vigilancia (“Se mantienen vigilantes [...] / Compiten en vigilancia”), en una operación ejecutada por los propios miembros de la familia que, tal como el gato y la porcelana se vigilan mutuamente, destacamos la atmósfera fúnebre del poema de Morgenstern. La serie de elementos presentados en el texto, que funcionan como metáforas de la muerte (mármol, lirio, silencio mortal, noche), nos remiten indudablemente a la figura de la tumba, ya discutido a lo largo de este estudio. En diálogo directo con *La poesía chilena* y *El poeta anónimo*, *La nueva novela* está también regada de referencias a los nichos mortuorios. De ahí la idea de casa-tumba propuesta en este estudio, que adquiere gran relevancia a la hora de comprender la estructura de la casa martiniana. Así, familia, casa y muerte son conceptos que irán de la mano en la poesía de Juan Luis Martínez.

Un montaje similar al recién comentado lo encontramos en la página inmediatamente anterior, con la misma imagen, pero esta vez en su versión cromática “positiva”. Otra de las diferencias es que este montaje sí lleva un título, así como otro texto que nos remite a las atmósferas de encierro, de privación de libertad tal como ocurre en gran parte de *La nueva novela*. En un diálogo con el montaje donde encontramos el poema de Morgenstern (ambas páginas se encuentran enfrentadas), Martínez nos enfrenta a “El círculo de la soledad. El estrecho círculo de la soledad” (116):

EL CIRCULO DE LA SOLEDAD  
EL ESTRECHO CIRCULO DE LA SOLEDAD

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



Above: **Dennis Oppenheim, Rocked Circle**  
still (1970).

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

Fig. 32. Montaje correspondiente a la sección "El desorden de los sentidos" de *La nueva novela*, que dialoga directamente con aquel desplegado en la página que lo confronta (116).

Rico en referencias y símbolos, el texto de este montaje se vale de la noción ya citada de Morgenstern, al comprender la *familia* desde la metáfora de la *piedra*. Aquí se hace referencia al “círculo de piedra” para aludir al “Círculo de la Familia” (las mayúsculas son del autor), dejando en evidencia la figura del círculo para demarcar el territorio en la que ésta se asienta, a saber, la casa. Una casa de piedra se constituye como una estructura sólida y protegida de las amenazas del exterior, sin embargo, en el poema, la amenaza de la desaparición de esta casa simbólica es una presencia constante.

A lo anterior hay que añadir que esta casa-familia de piedra toma ribetes excepcionales que la aproximan a la noción de casa-cárcel ya referida en este trabajo. Aquí el círculo de la familia no sería la férrea estructura que protege a los hijos, sino “el lugar donde se encierra a los niños”. Al mismo tiempo, esta casa-cárcel lleva consigo el sino de la desaparición, que se repite insistentemente a lo largo de *La nueva novela*. La desaparición de la familia (concepto desarrollado en detalle a partir de un poema que referiremos más adelante) es la primera de la que se nos alerta en este texto, y lleva consigo los conceptos de vacío, ausencia, soledad y locura. Claras quedan las referencias al modo en que el hablante padece esta *desaparición*, que será asimismo la desaparición de la idea de tiempo y la desaparición del sujeto, aludido aquí como “hombre”. En consonancia con los planteamientos de Jameson en torno al desplazamiento de los ejes temporales en favor de los espaciales, la desaparición del tiempo en este poema ocurre en favor de la espacialización encarnada en la figura de un círculo

(“un topos del cual solo se hablará no hablando”), o una serie de círculos concéntricos vacíos, que adquieren formas mutables.

Al mismo tiempo, la desaparición del “hombre”, del sujeto, se presenta asimismo en consonancia con estos planteamientos, en el sujeto se transformaría en un ser fragmentado y múltiple que abandona su tradicional constitución monádica e integrada. Lo anterior nos resulta de especial relevancia para identificar la propuesta martiniana sobre la muerte del sujeto - que deviene fragmentos-, que entraría en directo diálogo con las múltiples propuestas sobre la muerte que llenan las páginas de su obra. La crisis de la modernidad, para Jameson, está justamente marcada por

el desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación. Y este lenguaje nos conduce [al tema] de la «muerte» del sujeto como tal o, lo que es lo mismo, el fin de la mónada, del ego [...] y a la insistencia, consustancial a estos temas, en el *descentramiento* de la *psyché* o del sujeto anteriormente centrado.<sup>252</sup>

El círculo de la familia –la casa– se plantea en el poema de Martínez, entonces, como una estructura que, pese a la ilusión de fortaleza que proyecta la piedra, tiende a desintegrarse, haciendo desaparecer, con ella, una serie de coordenadas que aseguran a sus moradores determinadas certezas, haciéndolos habitar en un escenario angustioso y laberíntico en que desaparece, en conclusión, toda “señal de ruta.” Este último corresponde a un verso que se repite

---

<sup>252</sup> Fredric Jameson: *El posmodernismo... op. cit.* p. 37.

anafóricamente en uno de los poemas fundamentales de *La nueva novela*, en el que se materializa la espectralización fantasmal de la casa martiniana a partir de la idea de la desaparición, y que pasamos a revisar en el siguiente apartado.

## V.5 Desapariciones

### V.5.1 “La desaparición de una familia”

La desaparición es el hilo conductor de *La nueva novela* (su *centro secreto*<sup>253</sup>, dirá Matías Ayala), así como tema fundamental de uno de los poemas imprescindibles de la obra, titulado “La desaparición de una familia” (137). Este texto se propone como la instancia por excelencia en que confluyen la metáfora de la casa y el fenómeno de la desaparición forzada de personas durante la dictadura militar chilena, materializando el binomio casa-nación ya esbozado en este trabajo, y cimentando así la línea que se intenta trazar en la poesía martiniana, en torno al estrecho vínculo –no siempre considerado por la crítica, o identificado tardíamente- entre poesía y política en la obra de Juan Luis Martínez. Tal vínculo se manifestará de forma expresa, a su vez, en la conceptualización del silencio presente en *La nueva novela*, tema al cual dedicaremos posteriores capítulos de esta misma investigación y que tiene su punto cúlmine en otro de los poemas capitales del libro: “Epígrafe para un libro condenado”. En efecto, consideramos que ambos poemas se constituirían como los pilares fundantes del libro, de esta arquitectura neovanguardista del Chile de los ochenta.

---

<sup>253</sup> Matías Ayala: *Lugar incómodo... op. cit.* p. 193.

Comencemos por indicar que “La desaparición de una familia” se desarrolla al interior de una casa, cuyos espacios y habitantes se van entretejiendo para dar cuenta de una sucesión de escenas de desaparición. De más está indicar la clara relación entre estas desapariciones y aquellas producidas en la sociedad chilena bajo la dictadura militar de Pinochet. Valga señalar, a este respecto, las palabras del poeta chileno Armando Uribe, quien ha considerado este como el “más grande poema de desaparecidos de que haya memoria”<sup>254</sup> en Chile. El poema se organiza en cinco estrofas, cada una de las cuales narra la desaparición de un morador de la casa, repitiendo la misma estructura: se introduce el personaje, se señala el lugar de la casa en que ocurre la desaparición, se entrega alguna característica de la casa, para finalmente recordar la advertencia hecha por el “padre” al personaje que protagoniza la escena, que en todas las estrofas mantiene el mismo tono, marcado por la repetición de dos ideas claves: “se borrarán las señales de ruta” y “de esta vida habremos perdido toda esperanza”. Así, la pérdida de sentido a nivel existencial se asocia a la idea de extravío, desaparición y muerte.

Pasemos a continuación a revisar el poema:

#### LA DESAPARICIÓN DE UNA FAMILIA

1. Antes que su hija de 5 años  
se extraviara entre el comedor y la cocina  
él le había advertido: “-Esta casa no es grande ni pequeña,

---

<sup>254</sup> Armando Uribe: “El poeta y el poder” en *Revista Análisis* (1990), 339. p. 59.



pero al menor descuido se borrarán las señales de ruta y de ésta vida al fin, habrás perdido toda esperanza”.

2. Antes que su hijo de 10 años se extraviara entre la sala de baño y el cuarto de los juguetes, él le había advertido: “-Esta, la casa en que vives, no es ancha ni delgada: solo delgada como un cabello y ancha tal vez como la aurora, pero al menor descuido olvidarás las señales de ruta y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza”.
3. Antes que “Musch” y “Gurba”, los gatos de la casa, desaparecieran en el living entre unos almohadones y un Buddha de porcelana, él les había advertido: “-Esta casa que hemos compartido durante tantos años es bajita como el suelo y tan alta o más que el cielo, pero, estad vigilantes porque al menor descuido confundiréis las señales de ruta y de esta vida al fin, habréis perdido toda esperanza”.
4. Antes que “Sogol”, su pequeño fox-terrier, desapareciera en el séptimo peldaño de la escalera hacia el 2º piso, él le había dicho: “-Cuidado viejo camarada mío, por las ventanas de esta casa entra el tiempo, por las puertas sale el espacio; al menor descuido ya no escucharás las señales de ruta y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza”.
5. Ese último día, antes que él mismo se extraviara entre el desayuno y la hora del té, advirtió para sus adentros: “-Ahora que el tiempo se ha muerto y el espacio agoniza en la cama de mi mujer, desearía decir a los próximos que vienen, que en esta casa miserable nunca hubo ruta ni señal alguna y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza.” (137)

Difícil resulta no asociar esta casa-poema con la estructura ya comentada de la casa martiniana, inserta en la tradición de casas de la literatura chilena

desde la propuesta de un nuevo tipo de construcción que ya no guarece, que se encuentra expuesta a los peligros del exterior y que da cuenta de una estructura mutable e incierta, inaugurando así al cambio de paradigma anunciado por Eugenia Brito al afirmar que “la casa de la literatura se ha movido definitivamente, como lo muestra la escritura del libro de Martínez”<sup>255</sup>: la casa de “La desaparición de una familia” encarna de manera condensada todos aquellos atributos del nuevo tipo de vivienda con el que Juan Luis Martínez inaugura la escena de la poesía neovanguardista en Chile. Se trata de una construcción habitada por siete moradores, a quienes iremos conociendo a medida que avanzamos en el poema, correspondientes a la hija de cinco años, el hijo de diez años, los gatos Mush y Gurba, el perro, el padre de la familia y su mujer. Recreando una atmósfera fantasmal, el poema señalará “a cada uno el modo y el lugar específicos de su desaparición.”<sup>256</sup>, tal como señalan Lihn y Lastra.

El poema presenta una estructura circular, que se reproduce en cada estrofa. Tras identificar al habitante que protagonizará la escena, se señala el espacio de la casa en que ocurrirá su desaparición. Así, la hija se va a extraviar “entre el comedor y la cocina”, mientras que el hijo lo hará “entre la sala de baño y el cuarto de los juguetes”. Los gatos desaparecerán en el living, en tanto Sogol, el perrito fox terrier cuya presencia y extravío opera como leitmotiv de todo el

---

<sup>255</sup> Eugenia Brito: *La casa: Frontera y límite...* *op. cit.*

<sup>256</sup> Enrique Lihn y Pedro Lastra: “Señales de ruta...” *loc. cit.* p 199.

poemario, protagonizará su desaparición “en el séptimo peldaño de la escalera hacia el 2º piso”. Paralelamente, las estrofas entregan información sobre determinadas características espaciales de esta casa.

Antes de cada advertencia del padre, reproducida por el hablante del poema, se señala algún atributo de esta particular vivienda, que “no es grande ni pequeña”, que “no es ancha ni delgada: solo delgada como un cabello y ancha tal vez como la aurora” y que “es bajita como el suelo y tan alta o más que el cielo”. Conforme las descripciones de la casa se van haciendo más inabarcables -puesto que una casa que “no es grande ni pequeña” se transforma en una “tan alta o más que el cielo”-, las dos últimas estrofas alteran aun más las nociones de espacio, esta vez asociándolo al tiempo en una relación confusa que parece vincularse con aquella pérdida de las señales de ruta que anuncia el hablante. De este modo, en la cuarta estrofa la casa es caracterizada como una por cuyas ventanas “entra el tiempo” mientras “por las puertas sale el espacio”, acentuando esta confusión de los ejes espacio temporales, en pos de una lógica que opta cada vez más por lo irracional o absurdo.

Tal desorden se acrecienta en la última estrofa, donde el lugar señalado para la desaparición de “él” (que podemos interpretar como el padre de la familia) no responde a una categoría espacial, sino temporal, pues se extravía “entre el desayuno y la hora del té”. El poema no proporciona datos sobre el sitio de desaparición de la mujer, sin embargo, sabemos que en su cama agoniza el

espacio, tras la muerte del tiempo, lo cual nos permite constatar con mayor certeza que no solo los habitantes de esta casa fantasmal han desaparecido, sino también han fallecido el tiempo y el espacio al interior de la misma construcción.

Dado este escenario de múltiples muertes y desapariciones ocurridas dentro de esta casa, su vinculación con la figura de la casa-tumba ya esbozada en este estudio se hace evidente. Del mismo modo, aquella “pérdida de las señales de ruta” tan anunciada y aparentemente desoída, aquel signo de irremediable extravío, nos remite a la pérdida de certezas, significada en el poema por medio de la incesante repetición de la pérdida de las esperanzas. Nos aproximamos así a una estructura líquida y mutable, que poco o nada tiene que ver con la solidez tradicionalmente asociada al concepto de hogar, y que está marcado más bien por la desesperanza, la incerteza y el extravío, la catástrofe y la muerte. El “desmoronamiento de toda pauta de orden”<sup>257</sup> que ocurre al interior de esta casa incierta, responde a un estado que, como se ha venido planteando a lo largo de este estudio, da cuenta de un estrecho vínculo con la situación política de Chile durante la dictadura, tal como señala acertadamente Marcelo Rioseco:

El poema se inscribe en el momento en que la palabra “desaparecidos” comienza a popularizarse en el Cono Sur a propósito de las dictaduras militares. Es imposible no ver su connotación política y contingente como una lectura más desprendida del contexto de *La nueva novela* que no pareciera estar permeada por el presente histórico<sup>258</sup>.

---

<sup>257</sup> Eugenia Brito: *La casa: Frontera y límite... op. cit.*

<sup>258</sup> Marcelo Rioseco: *Maquinarias deconstructivas... op. cit.* p. 236.

Tal aseveración evidencia una vez más la presencia del binomio casa-patria, en que la noción de familia funciona como una representación a pequeña escala de toda una sociedad que ha perdido sus señales de ruta y que debe permanecer alerta ante la amenaza de la desaparición y la muerte, aun al interior de un territorio supuestamente resguardado. En esta misma línea se fundamenta la propuesta de Matías Ayala, quien profundiza en el vínculo entre nación, casa y familia en *La nueva novela*:

Familia y nación se unen, entonces, por su caracterización negativa. Así y todo, familia y nación son dos conceptos que se interrelacionan desde sus bases. La familia representa el principio según el cual la sociedad y sus valores se multiplican, y la casa es el lugar físico donde se lleva a cabo, por esto, la edificación en una suerte de gozne entre lo privado y lo público. Frente a las inseguridades de la calle y de lo público, la casa ofrecería sus paredes como resguardo de lo exterior, como extensión del interior. Pero Martínez desbarata esta ficción mediante recursos empíricos y fantásticos: la tierra está sujeta a movimientos telúricos y terremotos, la Patria (el Estado) inmola a sus ciudadanos, las casas hacen desaparecer a sus moradores: los sujetos no pueden manejarse en el espacio.<sup>259</sup>

Al presentar esta relación entre una casa que hace desaparecer a sus habitantes (tal como el poema discutido en ese apartado lo retrata) y un Estado que “inmola a sus ciudadanos”, Ayala hace referencia a otro de los poemas de *La nueva novela* (“Epígrafe para un libro condenado”) que, precisamente, consideramos en este estudio como el segundo de los ejes que marca la poética de

---

<sup>259</sup> Matías Ayala: *Lugar incómodo... op. cit.*, p. 194.

la obra. De este modo, proponemos que en la ópera prima de Martínez, la relación entre poesía y política, manifestada en el binomio casa-nación, queda en evidencia al poner en diálogo “La desaparición de una familia” con “Epígrafe para un libro condenado”. Esta aseveración no es arbitraria. Es el propio autor quien nos orienta en esta dirección, tal como se propone en el capítulo titulado “Notas y referencias”. Como puerta de entrada a esta sección vemos las mismas casas en estado de derrumbe o de inminente catástrofe que hemos visto en la portada del libro, bosquejando así el acceso a este libro-casa. Junto a la imagen, en la página que la confronta, se despliega la “Nota 1”, tal como se presenta a continuación:

NOTA 1.

**LA DESAPARICION DE UNA FAMILIA**  
Véase: EPIGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO \*

"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

\* Véase: Adolf Hitler Vs. Tania Savich  
(EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS)

Fig. 33. Montaje correspondiente a la sección "Notas y referencias" de *La nueva novela*, que dialoga directamente con el poema "La desaparición de una familia, con el capítulo "Epígrafe para un libro condenado" y con los montajes dedicados a Adolf Hitler y Tania Savich (121).

Trabajando desde una resignificación de los elementos paratextuales, como es habitual en la obra, el capítulo “Notas y referencias” se vale del recurso de las notas bibliográficas para asumirlas como soporte poético. De este modo, la primera nota de la sección -que no por nada ocupa el primer lugar, encabezando el total de doce notas que hacen referencia a diferentes partes del libro- vincula directamente los dos textos aquí mencionados como ejes sobre los cuales Juan Luis Martínez construye su propuesta poética de la mano con una motivación fuertemente política: “La desaparición de una familia” y “Epígrafe para un libro condenado” son mencionados juntos en el título, en tanto se sugiere la lectura del segundo para complementar el primero.

Bajo el título, que relaciona directamente ambos poemas, se despliegan tres citas, atribuidas a diferentes fuentes, todas las cuales se refieren a la casa, abordándola desde diferentes ángulos. La primera de ellas, atribuida a un autor anónimo, forma parte a su vez del poema “La casa del aliento” (90), ya comentado en este estudio, específicamente atendiendo a la confusión de las categorías espacio temporales que se constituyen como uno de los pilares de la arquitectura de *La nueva novela*. La segunda cita, cuya autoría se atribuye a un tal Gran Lama Errante, problematiza la idea de la casa en tanto hogar resguardado y contenido por la familia, para dar cuenta de la experiencia existencial como un camino hacia la soledad y el abandono, en que la casa es sustituida por un desierto, metáfora por excelencia del existencialismo. Una mirada como la anterior resulta plenamente coherente con aquella contenida en la



tercera cita, atribuida a Lezama Lima, la cual nos interesará especialmente para referirnos a la paradoja de la construcción-destrucción del hogar, de la familia: a la muerte como atributo inherente a la constitución de una casa.

El texto correspondiente a la “Nota 1” finaliza con otro elemento paratextual utilizado como soporte poético. El asterisco presente en el título nos traslada al final de la página donde, siguiendo el formato de una nota a pie de página, se hace referencia a otros dos textos del libro, dedicados a Adolf Hitler y Tania Savich quien, como veremos más adelante, fue una víctima del nazismo que, tal como Ana Frank, sobrevivió al holocausto luego de ver morir a toda su familia. Estos dos poemas están desplegados en las dos caras de una hoja: “Adolf Hitler y la metáfora del cuadrado” (113) y “Tania Savich y la fenomenología de lo redondo” (114). Ambos están encabezados por una fotografía (la imagen cuadrada de Hitler y la imagen redonda de una niña, respectivamente) seguida por un texto construido en clave de prosa poética.

A esos dos textos, que dan cuenta del horror de los crímenes del nazismo, nos referiremos en detalle en los próximos capítulos de este estudio, específicamente al desarrollar en profundidad la relación entre silencio y horror en la poesía de Juan Luis Martínez. Por lo pronto, nos interesa dejar consignada la relación que el mismo autor propone entre el poema “La desaparición de una familia” y el terrorismo de Estado ejercido por los nazis en Alemania, hecho que nos permitiría vincular directamente las desapariciones y muertes al interior del

espacio privado de una casa, con aquellos ocurridos en el ámbito público a nivel nacional, como es el caso de la Alemania nazi. Si a estos dos elementos vinculamos el otro, a saber, el poema “Epígrafe para un libro condenado” (el que, como ya veremos, hace referencia a los crímenes de Estado ocurridos en Chile), podremos agregar una variable más a esta serie que vincula casa y nación en lo relativo a los crímenes de Estado ocurridos durante la dictadura militar chilena.

Volviendo a “La desaparición de una familia”, que ya hemos asociado - siguiendo las pistas dejadas por el propio Martínez- con la situación de la sociedad chilena bajo el gobierno dictatorial, nos encontramos con otro elemento que merece la pena comentar. A lo largo de todo el poema aparece la idea de la pérdida de las señales de ruta, por medio del recurso de la repetición pronunciado desde la voz del padre, quien se dirige a cada uno de los moradores de la casa antes de su desaparición. Así, las palabras del padre advierten a los moradores ante el peligro inminente de que se borren, se olviden, se confundan y se desoigan las “señales de ruta” al interior de la casa, trayendo como consecuencia la *pérdida de toda esperanza*. La última estrofa resulta conmovedora pues, al quedar solo el padre y su mujer agonizante al interior de la casa, la última advertencia está dirigida a los próximos que lleguen a habitar esta “casa miserable”.

### V.5.2 Sogol y las otras desapariciones

Tras la desaparición de toda una familia, se constata entonces que el problema ya no está en confundir o no escuchar las señales de ruta, sino en algo mucho más trascendental: las señales de ruta nunca existieron, y la perpetuación de la vida ya no es posible. Se han perdido, definitivamente, las esperanzas. Tal como constata Ayala, “que las ‘señales de ruta’ se borren, se olviden, se confundan, no se escuchen o se pierdan insinúa la improbabilidad de una directriz existencial, la pérdida de ‘sentidos’ que guíen el movimiento, el morar y el multiplicarse.”<sup>260</sup> La relación que se produce aquí entre la borradura o inexistencia de las señales de ruta y la pérdida del sentido de vida, nos orienta hacia la idea de la muerte, así como la del extravío, presente a lo largo de toda la obra. Solo para ejemplificar esta presencia insistente, mencionaremos un pasaje del libro que resulta muy representativo, al tener como protagonista a un personaje que aparece -y desaparece- tanto en “La desaparición de una familia” como en múltiples instancias de *La nueva novela*: el perro Sogol.

La página titular de la obra, elemento paratextual donde se ofrece la información bibliográfica del libro, nos presenta la imagen de un fox terrier rodeado por un círculo, tal como se reproduce en pequeña escala en el lomo del libro y en el colofón del mismo.

---

<sup>260</sup> Matías Ayala: *Lugar incómodo... op. cit.* p. 190

# LA NUEVA NOVELA

(~~JUAN LUIS MARTINEZ~~)

(~~JUAN DE DIOS MARTINEZ~~)



EDICIONES ARCHIVO  
Santiago de Chile  
1985

## COLOFON

Este libro fue escrito en Viña del Mar entre los años 1968 y 1975. La edición original se publicó en el mes de Enero de 1977. La presente edición de 1000 ejemplares, facsimilar de la primera, se terminó de imprimir en Santiago de Chile, bajo el cuidado del autor, el día 7 de Julio de 1985. Se imprimieron 900 ejemplares sobre papel hilado blanco N° 9 de 141 gramos y 100 ejemplares, fuera de comercio, en papel couché de 170 gramos. Han sido firmados y numerados de 1 a 100 e incluyen una dedicatoria especial y un impreso chino original entre las páginas 95 y 96.



(El Guardián del Libro).

Fig. 34 y 35. Página titular y colofón de *La nueva novela*, ubicados respectivamente al principio y al final del libro. Ambas páginas contienen la imagen del perro Sogol, presentada en su forma de positivo y de negativo.

La imagen del mismo perro aparecerá reproducida dos veces para encabezar, respectivamente, los poemas “Fox terrier desaparece en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky” (80) y “Fox terrier no desaparecido no reaparece en la no-intersección de las no-avenidas (~~Gauss y Lobatchewsky~~.)” (82). En lugar de estar encerradas dentro de un círculo, esta vez las representaciones del animal se encuentran atravesadas por una alegoría del fantasmal cruce de calles en que se extravió. Asimismo, en consecuencia con el diálogo producido entre ambos poemas, que se plantean desde la oposición y la contradicción, las imágenes que encabezan cada uno también son presentadas desde una operación de inversión:

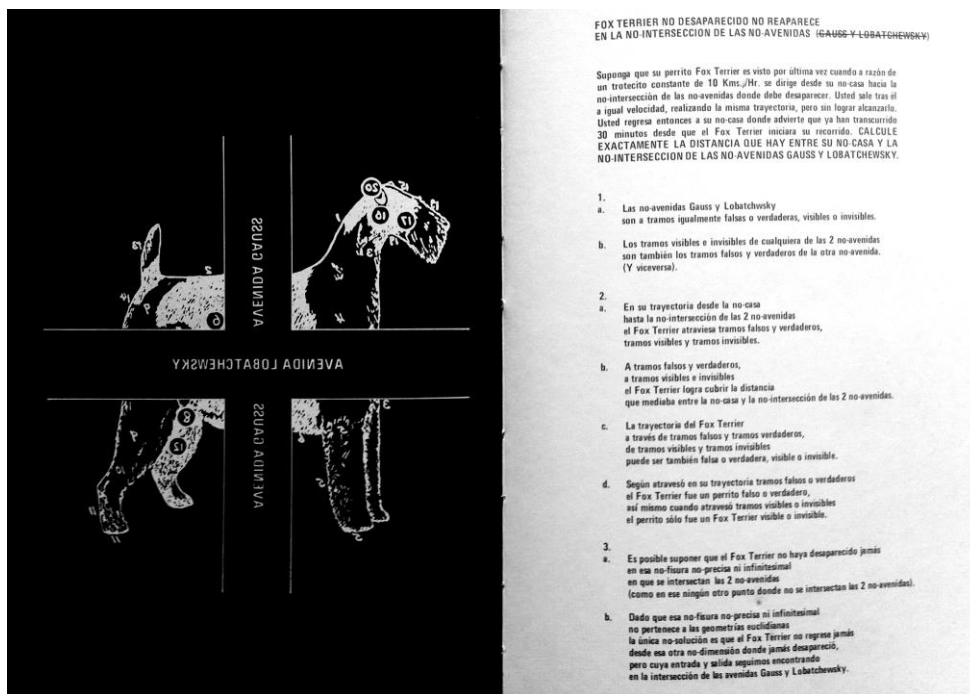
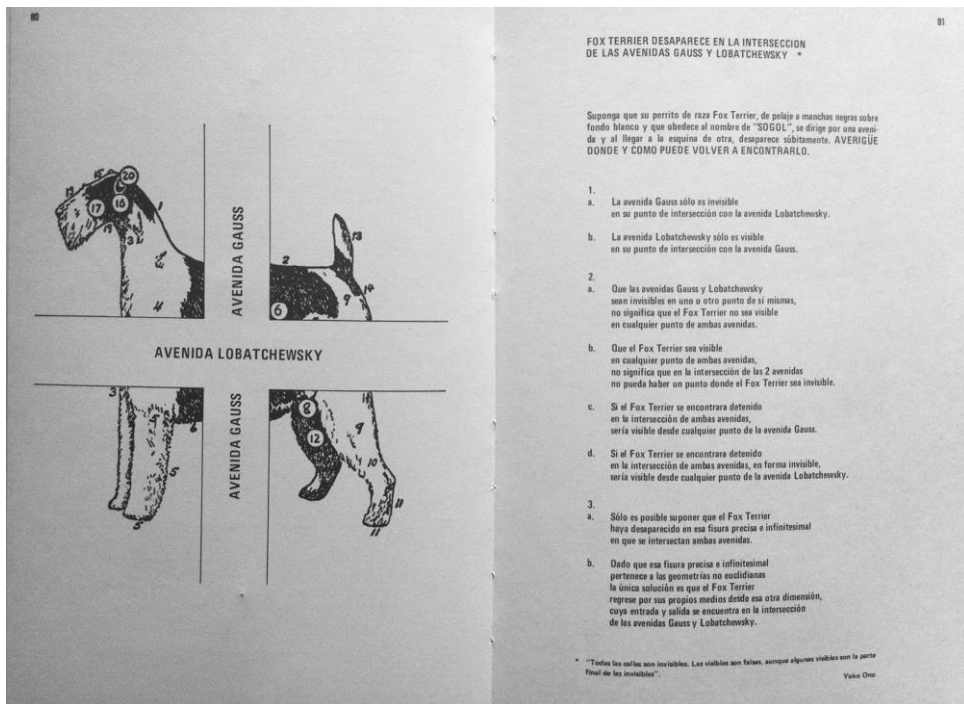


Fig. 36 y 37. Montajes correspondientes a la sección "La zoología" de *La nueva novela*, que se refieren al extravío del perro Sogol. Ambos montajes están en directo diálogo y se despliegan en páginas consecutivas (80, 81, 82 y 83).

Lo anterior presenta correspondencias con un gesto que atraviesa *La nueva novela* en su totalidad, y que queda claramente demarcado en aquello que hemos definido como las puertas de entrada al libro, a saber, sus solapas. Recordemos que los poemas que se despliegan en las solapas de cubierta y contracubierta del libro, se plantean como binomio que propone versiones opuestas sobre la realidad misma (“Todo es real” versus “Nada es real”), proponiéndose de este modo un cuestionamiento sobre la idea de realidad que problematizará a su vez a la propia obra que se extiende entre solapa y solapa. En esta oportunidad, las dos imágenes cromáticamente opuestas del canino, que encabezan a su vez dos poemas que se niegan el uno al otro, no hacen sino continuar la lógica que define a *La nueva novela* como una obra altamente cuestionadora y desestabilizadora de todo orden.

En la sección “Notas y referencias”, la “Nota 4” estará justamente dedicada a este par de poemas sobre la desaparición del fox terrier, complementando la información que ya manejamos sobre su extravío, gracias a la inclusión de una serie de elementos verbales y gráficos. La nota en cuestión, titulada “Nota 4. Fox terrier no desaparecido en la no-intersección de las no-avenidas (Gauss y Lobatchewsky)” (125), presenta un nutrido repertorio de objetos asociados a la mascota, presentados de forma aislada. Así, los dibujos del collar o el silbato nos recuerdan al perro desaparecido, aunque no veamos esta vez su representación o, en otras palabras, aunque solo veamos la representación de su ausencia. Algunos de los objetos caninos representados a lo ancho del papel van acompañados por números o enunciados, entre los que destacamos “(Juan

Luis Martínez Holger), 1977” y ““Mi obra es un callejón sin salida’. S. Mallarmé”.

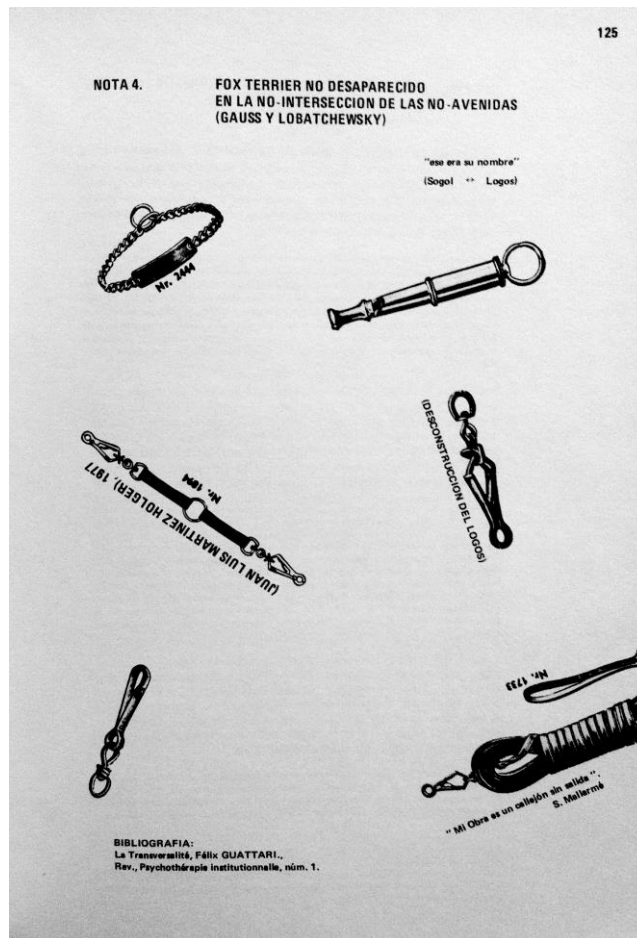


Fig. 38. Montaje correspondiente a la sección “Notas y referencias” de *La nueva novela*, que dialoga con los montajes sobre la desaparición del perro Sogol, al tiempo que despliega la imagen de diversos artículos asociados al perro extraviado (125).

Lo anterior nos permite establecer una relación entre la desaparición del perro; la desaparición del autor, cuyo nombre se presenta entre paréntesis, en consecuencia con un gesto que atraviesa todo el libro y que se manifiesta también



en la insistente tachadura del nombre con la que nos encontramos desde la portada en adelante; y la asunción mallarmeana de la propia obra como laberinto, como “callejón sin salida”, como una casa sin “señales de ruta”. Es posible, entonces, identificar por un lado la idea de desaparición del autor como un continuo a lo largo del poemario, cuya compleja estructura intertextual estaría justamente apuntando a las ideas sobre la muerte del autor, a la cual se han referido numerosos críticos respecto de la obra martiniana. Por otro lado, resulta ciertamente atinente para este estudio identificar cómo los objetos desplegados en la “Nota 4” nos permiten establecer una relación entre la desaparición del perro dentro de la casa en “La desaparición de una familia”, su extravío en la ciudad, en la intersección de las dos calles fantasmales referidas en los poemas “Fox terrier desaparecido...” y “Fox terrier no desaparecido...”, así como en la desaparición del can dentro del propio libro como laberinto, gracias a la pista que Martínez nos arroja mediante la cita mallarmeana. Para Juan Luis Martínez, entonces, ciudad, casa y libro aparecen signados por el horror de la desaparición, tal como el Chile de la dictadura.

Existe un elemento proporcionado por esta nota que resulta fundamental, y que nos permitirá asir una hebra adicional en esta lectura sobre las desapariciones en *La nueva novela*. Inmediatamente bajo el título se despliegan dos breves líneas a modo de epígrafe, que nos indican que el perro extraviado tiene un nombre cuyo significado se altera según la dirección en que se lea:

**“ese era su nombre”**  
**(Sogol ↔ Logos)**

Fig. 39. Detalle de la “Nota 4”, correspondiente al epígrafe de este montaje ubicado en la sección “Notas y referencias” de *La nueva novela* (125).

Si continuamos con la operación de la inversión, presente en los poemas de las solapas, así como en las dos imágenes del perro (la blanca y la negra) asociadas a estos dos poemas presentados uno como la negación del otro, no resulta extraño que el propio nombre de la mascota pueda ser leído al revés, transformándose así en un semi palíndromo que, leído de forma inversa, representa un concepto central para una lectura de *La nueva novela*: “logos”. Sogol sería así la contraparte del logos o su deconstrucción, tal como declara uno de los enunciados que acompañan las imágenes de objetos caninos en la “Nota 4”: “(Deconstrucción del logos)”. Cabe mencionar aquí una lectura compartida por buena parte de la crítica acerca la primera obra de Juan Luis Martínez, donde se llevaría a cabo un profundo proceso de deconstrucción del logos, como gesto subversivo al orden impuesto.

Tal es el caso de Patricia Monarca, quien se refiere precisamente a la nota aquí comentada por ser especialmente iluminadora sobre el abordaje de este tema en el poemario como conjunto: “La misma nota es un claro ejemplo de deconstrucción del logos, entendido como palabra, discurso, sentido. Este

quiebre del orden, este ‘desorden de los sentidos’ de la nota es extensible a todo el texto de *La Nueva Novela*.<sup>261</sup> En la misma línea, Marcelo Rioseco desarrolla una lectura de la obra desde la perspectiva de la deconstrucción del logos, enfatizando en esta práctica el mismo gesto subversivo que observa Monarca (Rioseco se referirá a un gesto “contra la autoridad”):

[...] el logos filosófico se instauró como fundamento del orden de la realidad una triple autoridad basada en la idea de ley, esencia y unidad. Como hemos dicho anteriormente, es ese -y no otro- el logos que han diseñado e impuesto los discursos de representación de la realidad que impugnan la máquina deconstruktiva de *La nueva novela*. [...] el logos filosófico no puede sino ser una expresión de esta dualidad que termina por revelarse como descentrada e inestable. Martínez demuestra que para entender esta naturaleza de la realidad hay que abandonar el pensar anterior, el pensar de la filosofía convencional que es finalmente el discurso del orden, la autoridad y el sistema donde ningún juego es totalmente posible.<sup>262</sup>

Como se observa, ambos autores coinciden en una aproximación al concepto de logos en tanto orden impuesto, asociado a formas tradicionales de pensamiento ejercidas desde la autoridad. La estrategia de la deconstrucción del logos obedecería, entonces, a un rechazo de esas jerarquías, en un discurso que presenta evidentes correspondencias con las corrientes de pensamiento posestructuralistas. En este punto, vale mencionar que a lo largo de toda *La nueva novela* nos encontraremos con referencias a este tipo de discurso, sobre

---

<sup>261</sup> Patricia Monarca: “La Deconstrucción del Logos: (una nota de *La nueva novela* del poeta Juan Luis Martínez)” en *AEREA* (1997), 1, p. 150.

<sup>262</sup> Marcelo Rioseco: *Maquinarias deconstructivas... op. cit.* p. 245.

todo en lo relativo a las nociones de desaparición. No solo desaparece el perro Sogol al interior de una casa y en la intersección de dos calles, sino también desaparecen las señales de ruta al interior de la casa y al interior del libro, el tiempo y el espacio desaparecen también, así como el propio autor de la obra, tachado, puesto entre paréntesis o simplemente borrado entre tantas otras voces que constituyen este coro que es *La nueva novela*.

La propia idea de individualidad desaparece en esta obra plural, instalando así el concepto, tan posestructuralista, de la anulación del sujeto. Así lo hacen patente Lihn y Lastra al proponer que la actitud de Juan Luis Martínez es “la de un ‘sujeto cero’ que se hace presente en su desaparición, y que declara e inventa sus fuentes, borgeanamente.”<sup>263</sup> Ante este cúmulo de desapariciones podemos optar por quedarnos en el plano filosófico y abstracto del pensamiento posestructuralista, o reflexionar hasta qué punto la obra completa no estará intentando *hacer presente en su desaparición* su propio contexto de producción. En consecuencia con esta línea de pensamiento, Laura García Moreno propone muy acertadamente una aseveración que compartimos a cabalidad:

Todas estas preocupaciones tienen resonancia con consideraciones postestructuralistas o postmodernistas a las que se alude frecuentemente en *La nueva novela*. Sin embargo, existe una diferencia importante. La supuesta desaparición del sujeto en un plano filosófico o discursivo asociado al postestructuralismo o el

---

<sup>263</sup> Enrique Lihn y Pedro Lastra: “Señales de ruta...” *loc. cit.* p. 197.

postmodernismo adquiere un matiz alarmante en una situación en la que la desaparición de sujetos es literal.<sup>264</sup>

En efecto, en un país donde la desaparición de personas es una constante, todos estos conceptos procedentes de las escuelas de pensamiento francesas de fines del siglo XX adquieren una dimensión escalofriante. La disolución del logos, por tanto, es mucho más que un discurso abstracto. Es el gesto mediante el cual se intenta reivindicar un orden distinto a aquel impuesto por el poder dictatorial ejercido desde el terror. Es una ruta de escape a esta casa-laberinto llena de fantasmas. Desde un discurso en apariencia caótico, disperso y fragmentario producto de esta estrategia de *deconstrucción del logos*, entonces, se está intentando trazar señales de ruta en oposición a aquellas que han vaciado todo de contenido y que han llevado a la completa desesperanza:

Dada la incómoda precariedad y ambigüedad que resultan de dicha disipación, el escritor se ve enfrentado a la necesidad de trabajar con restos de convenciones vacías con el fin de dejar “migas de logos” (126) o “rutas de escape” (líneas de fuga, diría Deleuze) para no perderse en el laberinto del presente, pues perderse para siempre ya sea en la nostalgia, el caos, el olvido o en alguna intersección peligrosa de coordenadas tambaleantes, es uno de los riesgos que asedian continuamente tanto al escritor, al lector, como a las víctimas de la historia.<sup>265</sup>

---

<sup>264</sup> Laura García Moreno: “El texto en ruinas...” *loc. cit.* p. 13.

<sup>265</sup> *Ibíd.* p. 12.

Esta *necesidad* de trazar señales de ruta al interior de una casa, de una obra, de una realidad laberíntica y sinsentido, esta necesidad de salvar a las víctimas del olvido, se puede ver reflejada en varias operaciones estéticas dentro de *La nueva novela*. En este punto, no podemos dejar de mencionar una correspondencia esencial que se establece entre esta obra de Martínez y su última publicación póstuma. La desaparición de Sogol en *La nueva novela* resuena con fuerzas en *El poeta anónimo*, que dedica varias páginas a la reproducción de innumerables recortes de prensa, consistentes en avisos de particulares sobre perros perdidos o encontrados en diferentes sectores acomodados de la capital chilena, tal como reproducimos a continuación:



Fig. 40. Montaje perteneciente a *El poeta anónimo*, que despliega una serie de recortes de prensa con anuncios sobre perros perdidos o encontrados (s/f).

Ya se han señalado en este estudio las diversas alusiones presentes en *El poeta anónimo* a la idea de tumba, lo que queda de manifiesto desde la caja negra de cartón que envuelve el libro hasta las numerosas fotografías de nichos que se reproducen en su interior. En este caso, las once páginas negras tapizadas de recortes en blanco con avisos de periódico que versan sobre perros perdidos o encontrados, nos remite directamente a la imagen serial de lápidas mortuorias. Los recortes se proponen así, tal como el silbato y el collar de un desaparecido Sogol, como huellas que hacen visible la ausencia. Los avisos de perros perdidos, así como gran parte de las operaciones de *La nueva novela*, están encaminadas hacia la representación de las ausencias, son intentos de proveer de alguna señal de ruta en medio de esta calle sin salida.

En palabras de Felipe Cussen, “la yuxtaposición de avisos de perros perdidos en el barrio alto junto con agradecimientos al Espíritu Santo por favor concedido resuenan como un eco ridículo de esas ausencias”<sup>266</sup>, refiriéndose específicamente a los detenidos desaparecidos de la dictadura de Pinochet. Es así como Juan Luis Martínez intenta no perderse dentro de este caos de terror y sinsentido, gesto que queda gráficamente reflejado, por mencionar un ejemplo, mediante la inserción de un particular plano reticulado, que aparece dos veces a lo largo de la obra con algunas variantes, al que nos referiremos en el siguiente apartado.

---

<sup>266</sup> Felipe Cussen: “Primeros apuntes...” *loc. cit.* párrafo 8.



## **V.6 Extravío de las “señales de ruta”**

Tanto en la página 136 como en la contratapa de *La nueva novela* nos encontramos con dos composiciones muy similares, que nos ayudarán a abrir las puertas y ventanas necesarias para hacer circular el aire, para buscar alguna salida posible al interior de esta asfixiante casa-cárcel, casa-laberinto, casa-tumba o como se prefiera. Estos dos poemas se constituyen en sí mismos como gestos contra la amenaza de extravío entre el caos, el olvido y el horror, a los que se refería García Moreno, y sugieren un conmovedor gesto de búsqueda de “señales de ruta” al interior de una arquitectura impredecible, peligrosa y mutable. Reproducimos a continuación la composición de la contracubierta:

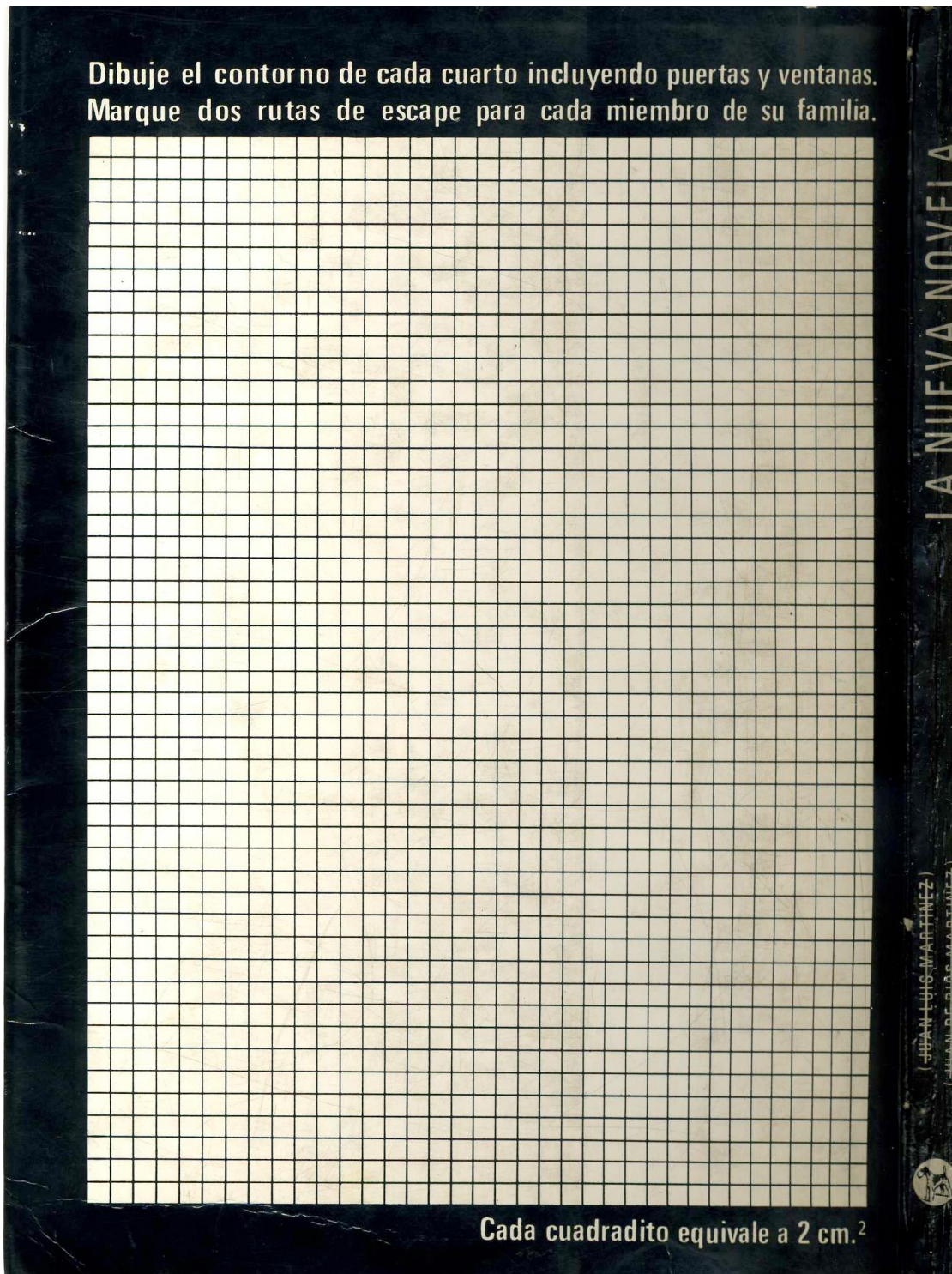


Fig. 41. Contraportada de *La nueva novela*. El montaje dialoga directamente con aquel desplegado en la página 136 del libro.

Como se observa, se ha decidido concluir el libro haciendo, una vez más, uso de elementos paratextuales como soporte poético. En este caso, la cara posterior de *La nueva novela* -su contratapa- contiene este plano reticulado solo acompañado por dos enunciados, el primero de los cuales presenta la composición como si se tratase de un juego de ingenio, mediante la utilización de códigos pertenecientes a los ejercicios pedagógicos infantiles, en un registro que será característico a lo largo de la obra (véase por ejemplo, la sección “Tareas de poesía”). Este enunciado, como vemos, apela directamente al lector, a quien se le pide dibujar una casa, tomando como base las cuadrículas, detallando las diferentes habitaciones, sus accesos y, lo más importante, marcando claramente “dos rutas de escape para cada miembro de su familia”.

Por medio de este juego, el lector, que se ha transformado en un habitante más de esta casa que es *La nueva novela*, tendrá que ingeniárselas para diseñar no una, sino dos salidas para cada habitante, que permitan escapar de esta casa-laberinto-cárcel. Esta acción que nos conduce, por cierto, a la idea de lector como agente activo del proceso creativo de una obra, ya presente en la estética de la recepción<sup>267</sup>, por ejemplo, así como muy propio del arte de vanguardia. Esto daría cuenta de una forma más de autoanulación del autor, quien le propone al lector tomar las riendas en la construcción de este libro, de

---

<sup>267</sup> Como principal referente de la teoría de la recepción, véase Hans Robert Jauss: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.

esta casa, restando así parte de su tradicional valor como pieza fundamental de la obra creada. Al mismo tiempo en que se evidencia este gesto de incorporación del lector al proceso creativo de la obra (el que, dicho sea de paso, está muy presente a lo largo de todo el libro, con innumerables apelaciones directas al lector en las que se pide su participación a través de diferentes “tareas”), se evidencia aquello que ya se ha venido sugiriendo a lo largo de este estudio, en torno a la estructura del libro como una casa que no está completa, sino en un permanente proceso dinámico de construcción o deconstrucción. El libro correspondería, entonces, a una casa cuyos planos no están trazados, lo cual nos remite a las ya mencionadas geografías inciertas, que pueden mutar según los requerimientos tanto de sus moradores como de los visitantes indeseados o las inclemencias del clima.

Se evidencia una vez más, entonces, la arquitectura precaria de esta casa, su situación de estructura siempre dinámica, siempre creándose o destruyéndose. Pero el llamado a establecer las eventuales salidas de escape nos ofrece el elemento faltante para la paradoja. De antemano ya se sabe que, sea cual sea su estructura, la casa se constituirá como cárcel, como el círculo de piedra (ya comentado anteriormente en relación con las referencias a Morgenstern), como territorio amenazado del que se hará inminente arrancar:

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. [...] Cuando indica que hay que marcar dos

rutas de escape, uno podría preguntarse si no estará situándose en una encrucijada o poniendo sobre el papel de matemáticas un dilema, y cuál, porque éste no es un puro juego de entretenimiento.”<sup>268</sup>

En efecto, no se trata solo de un juego de entretenimiento, sino de salvar la vida de los habitantes de una casa. Con tono lúdico, y en este punto nos referimos a *La nueva novela* en su generalidad, aquí se aborda una acción tan seria como la sobrevivencia ante un escenario de terror. Ahí está el acertijo, en el modo en que abordamos la terrorífica fusión de la casa y la calle, y pareciera que la fórmula de la infancia (sumada a algo de juguetona ironía) más agudeza mental sería una puerta de escape posible ante el violento escenario de esta casa que, concluimos, aún no está dibujada. En torno al discurso lúdico como estrategia subversiva en la obra de Juan Luis Martínez, escribe Rioseco:

Cansado de todas las formas de autoritarismo, Juan Luis Martínez desarrolla una serie de estrategias lúdicas para desestabilizar muchos de los conceptos que afirman el discurso literario tradicional. [...] Con lo anterior quiero decir que su aparente inocencia está cifrada, depende de lo lúdico y del humor. Ambos, elementos subversivos que poseen, desde el comienzo, otro significado y responden a otra estrategia.<sup>269</sup>

El procedimiento a través del cual se utiliza el juego como gesto subversivo y cuestionador del orden imperante, que se constituye como una

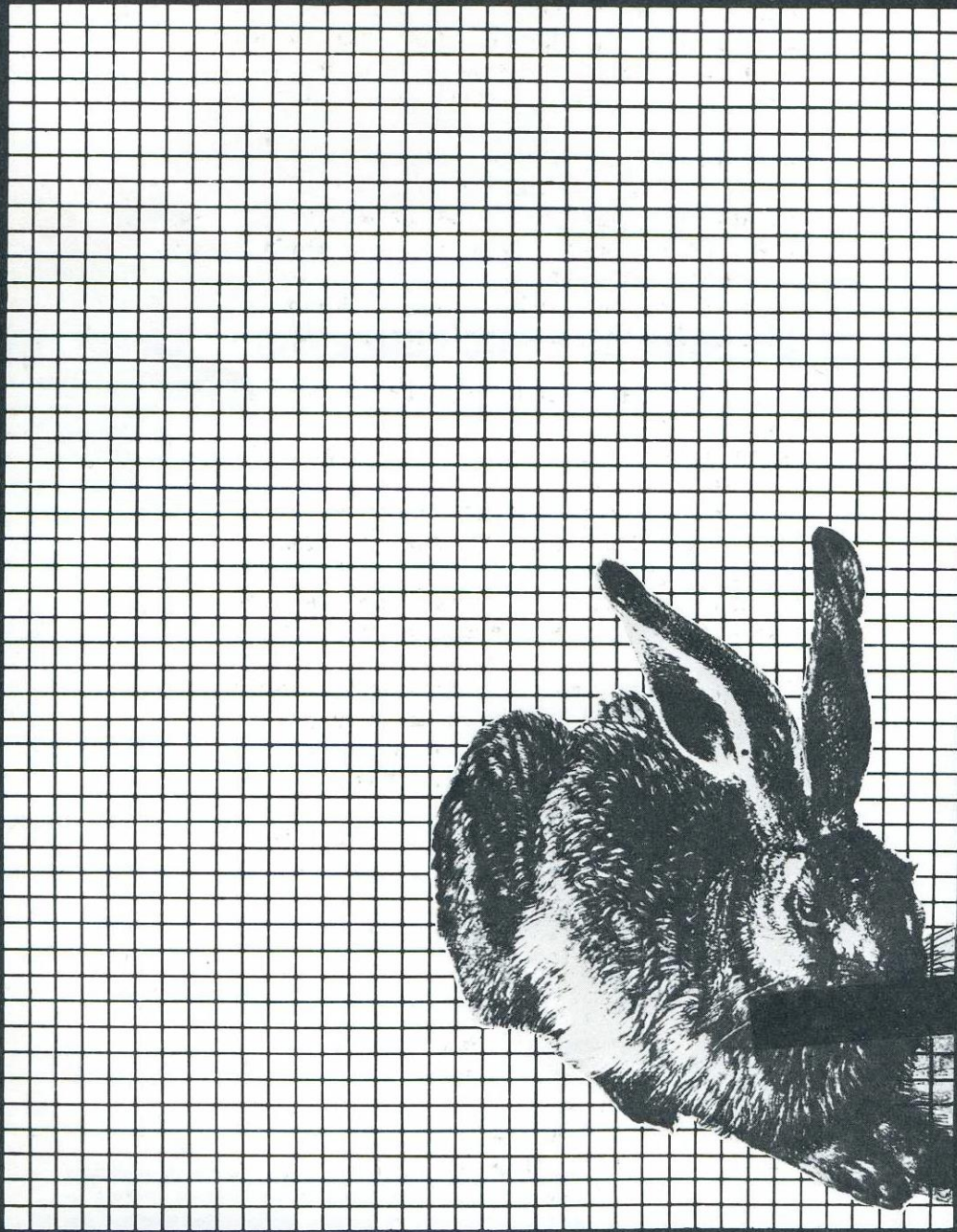
---

<sup>268</sup> Elvira Hernández: “Acopio de materiales...” *loc. cit.* p. 37.

<sup>269</sup> Marcelo Rioseco: *Maquinarias deconstructivas...* *op. cit.* p. 181.

constante a lo largo de todo el libro, queda así claramente ejemplificado en este plano por trazar con que se cierra la obra. Lo mismo ocurre con el otro plano cuadrículado que aparece en el libro. En la página inmediatamente posterior al ya tan mencionado poema “Epígrafe para un libro condenado”, y justamente enfrente al poema “La desaparición de una familia”, la misma imagen reticulada se despliega sobre la página, aunque con dos diferencias: sobre las cuadrículas se ve representada (en la página 136) una liebre de gran tamaño, que parece estar amordazada por una cinta negra sobre el hocico. La segunda diferencia dice relación con el enunciado que se reproduce bajo el cuadro reticulado, que en ambos casos se presenta como una tabla de equivalencias que indica la escala del plano a trazarse. En el caso de la hoja cuadrículada de la contratapa, se indica que “Cada cuadrado equivale a 2 cm.<sup>2</sup>”, mientras en la página 136 la escala cambia radicalmente, en tanto “Cada cuadrado equivale a 2 km.<sup>2</sup>”.

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



Cada cuadradito equivale a 2 km.<sup>2</sup>

Fig. 42. Montaje perteneciente a la sección “Epígrafe para un libro condenado” de *La nueva novela*, que dialoga directamente con aquel desplegado en la contracubierta del libro (136).

Respecto de la presencia de la liebre en la página 136, Marcela Labraña desarrolla en detalle la simbología asociada a este animal, así como sus correspondencias al interior de *La nueva novela*, aventurando posibles lecturas. Aunque no nos detendremos en este tema, sí resulta necesario al menos mencionar ciertas hebras de análisis que nos permitan comprender esta presencia (o ausencia) al interior de la obra. Si nos remitimos a la página 142 - la única coloreada del libro, confeccionada con papel secante rosa-, veremos la misma liebre igualmente amordazada. A partir de determinadas señales provistas en esta página, como el título y el texto reproducido justo debajo de la imagen, es posible vincular esta con la liebre de marzo de *Alicia en el país de las maravillas*, cuyo atributo principal, según nos indica el texto, la propia fuente carrolliana así como algunos diccionarios de símbolos, sería la locura. Si asumimos esta noción de locura como alternativa diferente al logos, al orden imperante, veremos que no resulta nada extraña en el contexto de *La nueva novela*. Solo por mencionar una de las diversas alusiones a este concepto, reproducimos las dos últimas estrofas del poema “La locura del (autor)”:



B. EL JARDIN DE SU LOCURA:

En el Jardín Azul de su Locura

crece el pequeño aster

de la razón.

C. LA AUSENCIA DE SU OBRA:

El silencio escucha silencio

y repite en silencio

lo que escucha que no escucha.

Fig. 43. Detalle del poema “La locura del autor”, ubicada en la sección “La literatura” de *La nueva novela* (92).

Los anteriores pasajes permiten hacer visible el modo en que Martínez asocia locura, ausencia y silencio. Así, que la liebre escogida en la página 136 sea una liebre de marzo, resulta completamente coherente con el discurso que hemos ido rastreando acerca de la ausencia tanto del autor como de la noción de sujeto, encarnada en la desaparición, que deja de ser metáfora cuando la leemos inserta en un contexto dictatorial. A este respecto, se hace necesario detenernos un instante a constatar que el uso de la mordaza no es aleatorio. Símbolo por excelencia de la censura, que la liebre de esta casa potencial y amenazante (puesto que requiere de rutas de escape ante la inminencia del peligro) esté

amordazada, nos permite identificar una vez más la situación en que se hallaba toda la sociedad chilena bajo el régimen de Pinochet. Si reparamos además en la forma de esta mordaza, que no es sino un tosco rectángulo negro sobre el hocico de esta liebre, es difícil no visualizar las burdas borraduras de color negro que solían aparecer en la prensa escrita chilena durante la dictadura, en un hecho grotesco de censura a los textos publicados. El silencio que conlleva la imagen de la mordaza será otra de las dimensiones fundamentales de la poesía martiniana que abordaremos más adelante en este estudio.

Continuando con las múltiples lecturas que nos ofrece la liebre incluida sobre la página cuadriculada de la página 136, que se replica a su vez sobre el papel rosa de la página 142, Labraña<sup>270</sup> identifica en esta última página, a partir de un pequeño monograma localizado justo debajo de la imagen, que esta liebre no corresponde sino a la reconocida acuarela *La joven liebre*, de Alberto Durero, como se muestra a continuación:

---

<sup>270</sup> Marcela Labraña: *Gestos, mapas y colores del silencio: estudio comparativo en literatura, arte y pensamiento, siglos XII-XX* (Tesis doctoral), Universitat Pompeu Fabra, 2014, p. 185.



A partir de estos dos referentes asociados a la liebre martiniana, a saber, la liebre de marzo y la liebre del artista alemán, sugiere Labraña una lectura que “propone como posibles ambas identidades: la Liebre de Marzo de Carroll y la joven liebre de Durero son la cara y el sello de una misma moneda.<sup>271</sup>”. Así, la locura asociada a la liebre marceña, coexiste con los atributos que esta autora identifica en la imagen del pintor renacentista. Tomando como base el análisis de Erwin Panofsky sobre el autorretrato pintado por Durero en 1500, en el cual el artista se presenta a sí mismo a imagen y semejanza de Cristo, la lectura de Labraña deriva hacia la noción moderna del artista como genio, latente bajo este gesto: “Así, para Durero, el genio del artista, su potencia creadora proviene o emana de la potencia creadora de Dios,”<sup>272</sup> propone la autora, quien se aboca a continuación a aventurar una posible explicación al hecho de que Juan Luis Martínez haya utilizado esta imagen de Durero en *La nueva novela*: “Llegamos por fin a una posible solución al enigma: quizá Juan Luis Martínez percibió la pintura de la liebre de Durero como signo de la humildad del artista ante el genio divino, como encomio de la necesidad de anulación del yo en pos de la penetración de la potencia creadora divina.”

Tal lectura adquiere completo sentido si prestamos atención a las múltiples alusiones de Martínez hacia el tema de la anulación del sujeto,

---

<sup>271</sup> *Ibíd.* p. 191.

<sup>272</sup> *Ibíd.* p. 190.

asociado a la tachadura y a la puesta entre paréntesis de su propio nombre, así como la composición coral de la obra misma, entre otras estrategias tendientes a esta dirección. Ya advertían Lihn y Lastra la conducta martiniana como la de un “‘sujeto cero’ que se hace presente en su desaparición”<sup>273</sup>, desaparición que, ya lo veíamos, adquiere un sentido especialmente literal cuando leemos la obra en su contexto de producción.

Retomando la idea de la liebre amordazada en el contexto de la página 136, esto es, sobre la hoja cuadriculada sobre la cual se nos exhorta a dibujar una casa, resulta interesante constatar por diversas vías la imposibilidad tanto de la propia casa como de la posibilidad de escapar de ella. Recurriendo a la simbología cristiana, Labraña observa que la liebre representaría la esperanza que ponen los hombres en la salvación por medio de Cristo, así como la Pascua de resurrección y la primavera, así como “la virtud de señalar el peligro y ser portadora de la alegría y la felicidad”<sup>274</sup>. Tal cometido, pleno de buenas noticias, quedaría truncado si al portador de la salvación, la vida nueva y la alegría, se le tapa la boca con una mordaza. La liebre, de este modo, “no puede ejercer como guía en esa ‘casa miserable’, en ese laberinto disfrazado de casa,

---

<sup>273</sup> Enrique Lihn y Pedro Lastra: “Señales de ruta...” *loc. cit.* p. 197.

<sup>274</sup> José Antonio Pérez-Rioja: *Diccionario de símbolos y mitos*. Citado en Marcela Labraña: *Gestos, mapas y colores... op. cit.* p. 207.

en el que ‘nunca hubo ruta ni señal alguna’”<sup>275</sup>. Toda esperanza de salvación, toda ruta de escape resulta, por tanto, infructuosa.

Ahora bien. Continuando con la imagen y los textos de la página 136 y de la contratapa, en que se nos invita a dibujar una casa sobre la superficie de una hoja cuadriculada, veremos que otra de las diferencias entre ambas páginas (aparte de la liebre) es la leve modificación del texto que se encuentra bajo la hoja, que señala la tabla de equivalencias desde la cual se debe abordar el dibujo. Así, en la página 136 se nos indica que “Cada cuadrito equivale a 2 km<sup>2</sup>.”, mientras que en la contratapa la indicación es que “Cada cuadrito equivale a 2 cm<sup>2</sup>.” Recordemos que las instrucciones en ambas páginas no sufren modificación alguna, por tanto, en ambos casos, se nos indica: “Dibuje el contorno de cada cuarto incluyendo puertas y ventanas. Marque dos rutas de escape para cada miembro de su familia”.

Si atendemos a la escala propuesta por Martínez, en el caso de la página 136 el resultado del dibujo sobrepasaría con creces las dimensiones de una casa, en tanto el mismo dibujo en la contratapa daría como resultado una casa que escasamente superaría el metro cuadrado. Ambas escalas son, en consecuencia, irrealizables, y las rutas de escape para la familia, por tanto, también lo son: “La imagen y los textos de la contratapa y la página 136 lo confirman: el plano y las rutas de escape son irrealizables debido a lo inadecuado de las escalas que

---

<sup>275</sup> Marcela Labraña: *Gestos, mapas y colores... op cit.* p. 207.

ambos instructivos proponen”<sup>276</sup>. Confrontada la página 136 al poema “La desaparición de una familia”, localizado precisamente en la página 137, se hace aun más clara la desesperanza: “Curiosamente, salir es lo que no puede hacer la familia desaparecida”<sup>277</sup>, constata Ayala, a lo que agregaríamos, coincidiendo con Labraña, que el diálogo entre la imposibilidad del dibujo de la casa sobre la hoja cuadriculada, las tablas de equivalencia fallidas, la liebre como “guía inútil” y el propio poema “La desaparición de una familia”, que aparece precisamente enfrentado a la página 136, son elementos que “se confabulan para garantizar la dispersión de las señales de ruta, la imposibilidad de vías de escape efectivas y dejar en claro que la única manera de salir es desaparecer.”<sup>278</sup>

A lo anterior agregaremos solo una última precisión: la escala propuesta en la página 136 (“Cada cuadrito equivale a 2 km<sup>2</sup>.”) nos permite proyectar que, de seguir las instrucciones de Martínez, la casa que construiríamos tendría más similitudes con una ciudad o un país que con una casa propiamente tal. Una vez más la analogía casa-nación: laberintos, tumbas, construcciones bajo amenaza de muerte y desaparición, de las cuales será imposible huir.

---

<sup>276</sup> *Ibíd.* p. 205.

<sup>277</sup> Matías Ayala: *Lugar incómodo... op. cit.* p. 193.

<sup>278</sup> Marcela Labraña: *Gestos, mapas y colores... op cit.*, p. 208.

## V.7 Rutas de escape

Ante esta situación de extravío y desesperanza, materializada al interior de una casa, pero ciertamente extrapolable al libro entero y más allá de sus paredes, es decir, al devenir extraviado y aterrado del Chile de los años 80, podríamos aventurar ciertas rutas de escape que asume el propio Martínez en *La nueva novela*, aun a sabiendas de que en la mayoría de los casos serán fallidas. El autor pareciera entrar, así, al juego de las hojas cuadriculadas: tras diseñar una casa (un libro que es una casa) y delimitar cada una de sus habitaciones, Martínez parece a su vez definir ciertas rutas de escape, por imposible y absurdo -como ya hemos visto- que resulte la empresa. Eugenia Brito identifica una de estas salidas de emergencia, que se plantea a nivel de la poética martiniana:

[...] los habitantes de la casa, como señala el libro, y como él [Juan Luis Martínez] lo articula en su disposición, se pierden por las habitaciones y desaparecen definitivamente. Hay No Avenidas y No Calles, que fundan una comunidad en la locura y la muerte, una comunidad absurda y exiliada dentro de las rejas del Orden y que busca desesperadamente su nueva habitación, desde una nueva poesis y desde el mito, como universo que presta nuevas formas bajo nuevos diseños formales.<sup>279</sup>

Esta “búsqueda desesperada” martiniana, gatillada ante la constatación de lo irracional de esta casa de geografía incierta, de esta sociedad, de esta nación “absurda y exiliada dentro de las rejas del Orden”, desembocaría, desde

---

<sup>279</sup> Eugenia Brito: *La casa: Frontera y límite...*, op. cit.



la mirada de Brito, en una propuesta orientada hacia la renovación del lenguaje poético (“una nueva poiesis”). Proponemos aquí que esta nueva poiesis está estrechamente relacionada con esta nueva arquitectura que hemos intentado esbozar, signada por la desaparición que, en última instancia, vemos reflejada en la desaparición del propio autor de *La nueva novela*, de nombre tachado y escondido tras innumerables fragmentos escritos por otros. En su totalidad, este resulta un libro plenamente innovador, en el que observamos “la búsqueda de nuevas posibilidades de configurar el significante a partir de la ruptura de las normas del poema convencional y de la lengua, la incorporación de elementos no verbales, en particular gráficos”, así como “la investigación de nuevas dimensiones del sujeto y de la escritura misma”<sup>280</sup>, tal como señala Iván Carrasco en relación a las características centrales de la neovanguardia literaria chilena, de la cual Martínez sería figura fundacional.

Otra de las rutas de escape que podemos identificar en *La nueva novela*, muy ligada a la anterior, tiene relación con una aguda reflexión en torno al rol del artista respecto de la tradición en que se inserta. El poema “Algunas breves y quizás muy estúpidas observaciones de alguien que nunca aprendió a respetar los nidos (y todavía no se arrepiente de ello)\*” (72) podría darnos interesantes luces respecto de la postura rupturista del poeta respecto de su tradición, pudiendo actuar como texto integrador del discurso martiniano desarrollado en

---

<sup>280</sup> Iván Carrasco: “Poesía chilena...” *loc. cit.* p.35.

las páginas precedentes. Utilizando la estrategia de la negación y la contradicción, que como ya hemos visto es un uso recurrente en la poesía de Juan Luis Martínez, el poema referido nos conduce a través de un pantanoso lenguaje, hacia un escenario en que un *pájaro* niega a su *madre* de forma repetitiva e insistente, hacia un procedimiento de operaciones lógicas que, a través de la suma de los negativos, conducen a la aceptación final. Veamos el cuerpo del poema:

1.
  - a. El huevo no se sueña ser un pájaro  
que alguna vez no sueñe ser un huevo.
  - b. El pájaro no se sueña ser un pájaro  
que alguna vez no sueñe ser un huevo.
  
2.
  - a. El hijo-huevo no se sueña llegar a ser un pájaro  
que alguna vez no sueñe soñar el nido de su madre-huevo.
  - b. El hijo-pájaro ya salió del huevo / ya voló del nido  
y no se sueña volver a ser el mismo pájaro  
que alguna vez no sueñe soñar el mismo vuelo de su madre-  
pájaro.

El no-sueño del hijo-huevo y el no-sueño del hijo-pájaro,  
aun cuando ellos sean de yeso pintado, madera o porcelana,  
coinciden exactamente en el no-sueño de la madre. (72)

Como se observa, aun negando el hablante a la madre, al nido, a la casa, a la familia y a la tradición, la insistencia en ese gesto destructivo termina por una aceptación de todo lo negado. Paradoja, una vez más, que podríamos

relacionar con la ya referida renovación del lenguaje poético que hace Martínez, que lo sitúa como precursor de la poesía neovanguardista, cuya influencia sobre la poesía chilena contemporánea ya ha sido enunciada. Esta postura rupturista entra en decidido contraste con la utilización de una cantidad inconmensurable de citas y referencias a una vasta tradición literaria de la que no escapan los referentes nacionales. Si hay un autor en Chile que acuse de forma explícita y casi majadera la presencia de la tradición de la literatura universal – y chilena– en su obra, ése es Juan Luis Martínez, en un gesto que podría resultar paradójal con el hecho de que se constituya como autor de la renovación del lenguaje poético nacional, de la ruptura con el mismo. Andrés Morales deja establecida esta paradoja entre el rechazo de la tradición pero, al mismo tiempo, su asimilación. Juan Luis Martínez se caracterizaría, dice Morales, por la “búsqueda de nuevos formatos, una actitud inconformista con la tradición literaria (aunque muchas veces se base en ella misma para construir su imaginario poético)”<sup>281</sup>.

Aun cuando el texto del poema termina por aceptar que el *no-sueño* del pájaro es el mismo *no-sueño* de la madre, hay un elemento paratextual que impone de forma explícita la paradoja. El asterisco anunciado en el título del poema remite a una cita al pie de página, como vemos a continuación:

---

<sup>281</sup> Andrés Morales: “Presencia de Vicente Huidobro...”, *loc. cit.* p.28.

ALGUNAS BREVES Y QUIZÁS MUY ESTÚPIDAS  
OBSERVACIONES DE ALGUIEN QUE NUNCA APRENDIÓ A  
RESPETAR LOS NIDOS Y TODAVÍA NO SE ARREPIENTE DE  
ELLO) \*

[...]

\* “Es posible que un poco de pureza en rebelión contra el orden de la casa y la familia quede tal vez en el instinto que impulsa a los niños más viriles a robar los huevos y destruir los nidos que descubren”.

Georges Blin (72)

La nota al pie termina por exponer la paradoja de forma explícita. Tras múltiples negaciones y la posterior afirmación, en el poema precedente, el texto a pie de página vuelve a revertir el argumento. Ahora se establece la ruptura de los nidos como un gesto de pureza, liberando al acto de la destrucción de sus connotaciones violentas y negativas. La “pureza en rebelión contra el orden de la casa” nos resulta un verso enormemente elocuente para comprender la postura del sujeto poético no solo ante la tradición literaria, sino ante la propia casa en su significado más amplio.

Podríamos ver a Juan Luis Martínez en ese niño que destruye nidos desde un simple gesto puro, que se opone por definición al orden de la casa, a este “círculo de piedra” que “encierra a los niños”. No se trata aquí de rebeldía consciente y premeditada en contra de una tradición. La ruptura no se propone aquí como un gesto intelectualizado, sino que se manifestaría como un impulso originario y cándido (recordemos que la neovanguardia toma como referente

clave a las vanguardias), asimilable al de un niño que reacciona ante el encierro de una casa que no guarece, tras lo cual derriba sus paredes para salir, o busca laboriosamente vías de escape a este espacio privado-espacio público que oprime.

En este punto, mencionaremos otra de las rutas de escape que hemos podido identificar en *La nueva novela*, esta vez asociada al código arquitectónico desde el cual hemos leído la obra. Como hemos visto a lo largo de este trabajo, resulta imposible escapar al horror que se encierra en cada una de las habitaciones de la casa martiniana. Sin embargo, existe un espacio de la casa pocas veces referido en el libro, y que podría darnos luces sobre una ruta de escape posible (dentro de la ya asumida imposibilidad). Nos referimos al jardín como ucronía, como lugar en que la historia se reconstruye de forma alternativa a través de los retazos de la memoria. Esta particular concepción de memoria como tiempo fuera del tiempo, que se comunica con el presente y el futuro dentro del espacio simbólico de una casa de la que tampoco se tiene certezas, está fielmente representada en el poema “La identidad”:

## LA IDENTIDAD

El niño que yo era  
se extravió en el bosque  
y ahora el bosque tiene mi edad.



Jean Tardieu à quatre ans

Tardieu, el niño que se observa en la fotografía no es Usted, sino su pequeño hijo que ha desaparecido. A fin de averiguar en qué casa, calle o ciudad volverá a encontrarlo, continúe con el pensamiento o la memoria, el jardín que ciertamente debe prolongarse más allá de los bordes recortados de esta fotografía.

Fig. 46. Montaje correspondiente a la sección “Cinco problemas para Jean Tardieu” de *La nueva novela*. El montaje presenta la fotografía de Tardieu en su infancia, en diálogo con el montaje de la página 65 que muestra al padre del francés (Fig. 47), (36).

Perteneciente al capítulo “Cinco problemas para Jean Tardieu”, el poema titulado “La identidad” está compuesto por el título, un epígrafe, una gran fotografía en la que aparece un niño sentado leyendo el periódico, y una lectura de la fotografía en que se lee “*Jean Tardieu à quatre ans*”<sup>282</sup>. Debajo de la página se despliega el texto que, apelando directamente a Jean Tardieu, pone en entredicho la identidad del niño que aparece en la fotografía y lo presenta como el propio hijo del francés que, como tantos otros personajes del libro, también “ha desaparecido”. El niño que aparece en la fotografía, que es Tardieu (según la lectura de foto) y no es Tardieu (según el texto), nos enfrenta a la paradoja del ser y no ser, manifestada no solo en cuanto a los sujetos referidos a lo largo de la obra, sino también en la misma metáfora de casas que se construyen y se destruyen (deconstruyen), así como en lo relativo al propio autor, que se afirma y luego se niega, apareciendo y desapareciendo mediante la tachadura de su nombre.

Esta paradoja se suma al “juego de las contradicciones”, como ha llamado Patricia Monarca a este procedimiento tan presente a lo largo de *La nueva novela*<sup>283</sup>. El texto desplegado al final de la página habla de un niño que ha desaparecido, un niño que es un pequeño hijo, tal como ese de diez años que se extravía “entre la sala de baño y el cuarto de los juguetes” (137) en “La

---

<sup>282</sup> “Jean Tardieu a los cuatro años”. La traducción es mía.

<sup>283</sup> Ver Patricia Monarca: *El juego de las contradicciones... op. cit.*

desaparición de una familia”. Ya borrado dentro de la arquitectura de su casa, de su “círculo de piedra” (116), el hablante exhorta al lector a buscarlo para averiguar su paradero (tal vez otra “casa, calle o ciudad”).

La página 36 se presenta directamente emparentada con la página 65, en la que se despliega el poema “El teorema del jardín”, perteneciente al capítulo “El espacio y el tiempo”:



## EL TEOREMA DEL JARDIN

a M. Blanchot

Le peintre Victor Tardieu, père du poète



Le peintre Victor Tardieu, père du poète

(La fotografía del niño que aparece en la página 36 y la fotografía de su padre, que observamos aquí, logran sólo revelar parte de esa extraña relación que pudiera existir a veces entre el espacio de la ficción y los personajes de la vida).

Supongamos que más allá de los bordes recortados de la primera fotografía, el afuera del jardín se prolonga aquí: en el adentro de este libro.

Imaginemos que en la línea precisa del óvalo (perfecto) de la segunda fotografía, este adentro se cierra sobre sí mismo, dando un límite a ese afuera del jardín, o bien, haciéndolo visible en el espacio que media entre los bordes de una fotografía y los de la otra: un jardín que no existe como no sea en las páginas de un libro, el que al abrirse, cerró posiblemente ese mismo jardín y que cerrándose pudiera tal vez volver a abrirlo, borrando así la distancia que existe entre un personaje y el otro.

Fig. 47. Montaje correspondiente a la sección “Cinco problemas para Jean Tardieu” de *La nueva novela*. El montaje presenta la fotografía del padre de Tardieu, en diálogo con el montaje de la página 36 que muestra al poeta francés en su infancia (Fig. 46), (65).

La estructura de la página es exacta a la de la página 36. Tenemos un título, un epígrafe, una fotografía que en este caso contiene la imagen de un hombre adulto, un pie de fotografía y un texto al final de la página. En este caso, el epígrafe (en el que se dedica el libro a Maurice Blanchot) está escrito de forma invertida –como en un espejo–, tal como otros varios pasajes de *La nueva novela*, y coincide con el texto de pie de fotografía, que en esta oportunidad sí está escrito en un orden convencional y nos permite enterarnos de que el hombre de la fotografía es el padre de Jean Tardieu. El texto final nos entrega más información sobre la relación entre el jardín y aquello que ocurre tras los bordes de la página, que se relacionan a su vez con los bordes de la fotografía y marcan asimismo los límites entre la realidad y la ficción (ucronía, diremos):

(La fotografía del niño que aparece en la página 36 y la fotografía de su padre, que observamos aquí, logran solo revelar parte de esa extraña relación que pudiera existir a veces entre el espacio de la ficción y los personajes de vida.)

Supongamos que más allá de los bordes recortados de la primera fotografía, el afuera del jardín se prolonga aquí: en el adentro de este libro.

Imaginemos que en la línea precisa del óvalo (perfecto) de la segunda fotografía, este adentro se cierra sobre sí mismo, dando un límite a ese afuera del jardín, o bien, haciéndolo visible en el espacio que media entre los bordes de una fotografía y los de la otra: un jardín que no existe como no sea en las páginas de un libro, el que al abrirse, cerró posiblemente ese mismo jardín y que cerrándose pudiera tal vez volver a abrirlo, borrando así la distancia que existe entre un personaje y el otro. (65)

El jardín, en este texto, queda claramente dibujado como el afuera en oposición a un adentro que es el libro (el libro como casa) y que, paradójicamente, solo existe dentro de las páginas de un libro. Esa dialéctica del adentro y el afuera ya comentada en este estudio, cobra aquí nuevos sentidos. Este texto nos permite profundizar en la mirada martiniana en torno al libro como materialidad, como universo total, al tiempo que nos dibuja con claridad meridiana aquella habitación de la casa martiniana que no habíamos tratado hasta ahora, por encontrarse en un afuera ucrónico, atemporal y lleno de esperanza, a saber, el jardín.

Volviendo a la página 36, como recomendación para lograr ir al encuentro del chico desaparecido, se sugiere la memoria como procedimiento, concepto que resulta central, pues se plantea al interior de un escenario pleno de incertezas, aunque se entregan ciertas pistas que parecieran evocar el afuera de la fotografía, lo que queda más allá de sus bordes o de sus cuatro paredes, que son asimismo las cuatro paredes de la página o incluso las de una casa, tal como nos aclara la página 65. “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”<sup>284</sup>, reflexiona Elvira Hernández para aproximarse a la casa de Juan Luis Martínez desde el símbolo

---

<sup>284</sup> Elvira Hernández: “Acopio de materiales...” *loc. cit.* p. 37.

que conlleva el número cuatro, y que Martínez nos está sugiriendo al proponernos avanzar más allá de las cuatro paredes de esta fotografía, página, libro o casa, para encontrar al niño desaparecido.

Hay que desplazarse, entonces, fuera de los bordes de la fotografía, del libro, fuera de las cuatro paredes que delimitan el espacio privado, y salir en busca de la memoria hacia un afuera que no está en el texto, ni en la foto, ni en la casa, ni en el libro: está en el jardín y más allá de él: “El patio [...] es el centro de la casa en todos los sentidos. [...] Es un mirador del cielo, un lugar de contemplación y en este sentido un templo. “Templum” era allá en Babilonia el lugar desde donde se contemplaba el firmamento.”<sup>285</sup> Así se referirá María Zambrano a lo que, a su juicio, es el sitio más importante de la casa, al que confiere una cualidad que se echa muchísimo de menos en *La nueva novela*: la de constituirse como un centro. Profundamente arraigada una mirada de mundo en que el descentramiento, la incertidumbre y la fragmentación impiden siquiera la certeza de una memoria, la alusión en este poema a un jardín como el lugar a través del cual se podría acceder a la memoria que en definitiva lograría dar con el paradero del hijo desaparecido, resulta al menos novedosa, sobre todo si tomamos como referencia la citada lectura de Zambrano sobre este espacio de la casa.

---

<sup>285</sup> María Zambrano (1964): “La casa: el patio” en *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”* (2001), 3, p. 142.

El referido poema de la página 36, en diálogo con el de la página 65, abre literalmente una puerta, propone una ruta de escape hacia otros espacios donde podría recobrase al menos la memoria, en este caso asociada a la memoria de la infancia y, en definitiva, alguna sensación de arraigo o pertenencia ante la definitiva pérdida de la esperanza en la vida, que tanto se nos ha repetido en “La desaparición de una familia”. Si contrastamos esta lectura con el epígrafe de la página 36, no podemos sino visualizar al hablante de este poema en la propia fotografía: “El niño que yo era / se extravió en el bosque / y ahora el bosque tiene mi edad” (36). De este modo, el niño perdido puede no ser Tardieu ni su hijo: el hablante de *La nueva novela* autoproclama su propio extravío por medio del uso de una primera persona que conmueve. Fuera de la casa, entonces, podría haber algo similar al desaparecido centro del “círculo de la familia”, aunque esta vez liberado de las piedras y más liviano, etéreo y oxigenado. Se trata de un afuera *ideal*, tanto así que sale de los márgenes de la fotografía, de la página, del libro. No está dicho ni mostrado, por lo que tiene más bien relación con el silencio que con el lenguaje. El silencio, en efecto, cumple un rol fundamental en *La nueva novela*, por lo que será el tema central de los próximos capítulos de esta investigación. Por lo pronto, dejaremos establecido que otra de las rutas de escape propuestas por Martínez tiene relación precisamente con la utilización del silencio como estrategia para huir de esta casa-cárcel, de este laberinto de horror.

Aquello que queda fuera de sus paredes podría ser entendido desde la idea del silencio, como lo no dicho. Y es ahí donde Juan Luis Martínez, el autor, el hablante, la conciencia estructuradora de todas las voces que conforman su libro, revela fugaces pero importantes atisbos de un afuera donde sí cabría hablar de memoria, de arraigo, esperanza y sentido. Donde la presencia gana espacio a la ausencia y la desaparición. El silencio, entonces, operará en la obra como una de las rutas de escape que hemos identificado en este estudio, junto con la nueva poiesis a la que se refiere Eugenia Brito, emparentada a su vez con la conciencia sobre el autor neovanguardista en paradójica oposición a la tradición, así como aquella de tipo simbólico asociada a la arquitectura de esta casa, marcada mediante la inclusión del jardín. El silencio es ruta de escape, aunque también desempeñará otras funciones fundamentales a lo largo de la obra, entre las que se cuenta su asunción como significante de la desaparición. Concepto este último que se constituye como uno de los ejes estructurantes de este libro laberinto sin señales de ruta, tal como lo identifica certeramente Patricia Monarca:

Sería fácil perderse por completo en este conglomerado de astillas inconexas que no respeta barreras discursivas entre diversos sistemas del saber si no fuera por un elemento que se repite en distintas formas: la ausencia y la anonimidad, la condición de estar perdido o desaparecido. Ya sea el caso de la niña judía Tania Savich, cuya familia desapareció en un campo de concentración, del dramaturgo del absurdo, Jean Tardieu, del gato Cheshire de *Alicia en el país de las maravillas* o de Sogol, anagrama del logos materializado en la forma de un perrito fox terrier misteriosamente extraviado en la intersección de la vía Gauss y la avenida Lobatchevsky, lo que tienen en común estos ejemplos dispersos en

*La nueva novela* es la desaparición o bien la pérdida de orientación en espacios físicos o metafísicos, literales o literarios.<sup>286</sup>

Definido ya el lugar de la desaparición en esta casa que es un país acechado por la barbarie de la dictadura, entendidas estas ausencias como centros estructurantes de este universo caótico que es *La nueva novela*, un libro-casa-tumba, pasemos a continuación a revisar cuál es el rol del silencio en la obra.

---

<sup>286</sup> Laura García Moreno: “El texto en ruinas...” *loc. cit.* p. 3.

## **VI. EL SILENCIO**



## VI. El silencio

El presente apartado de este trabajo pretende aventurar una lectura posible de *La nueva novela* desde la idea del silencio, que atraviesa transversalmente el poemario con distintas vestiduras y abordado desde ángulos diversos. En diálogo con quienes, a poco tiempo de publicada la obra, la calificaron como escapista o excesivamente intelectualizada y alejada de la contingencia chilena de los años 70 y 80, aquí propondremos que el lúcido trabajo que realiza Martínez en torno al silencio se constituye como uno de los grandes aportes a la escritura de la memoria, en tanto propone un nuevo lenguaje para la representación del horror dictatorial.

Así, una primera aproximación al silencio se abordará desde su relación con el lenguaje, específicamente con la disciplina de la semiótica, con la que Martínez está estrechamente relacionado desde una postura ambivalente, aunque predominantemente crítica. Tal posicionamiento se relaciona con aquel anteriormente comentado sobre la deconstrucción del logos occidental y, en general, con una mirada crítica a los preceptos estructuralistas como manifestación del orden imperante que en todo momento se intentará subvertir. La crítica al signo (que derivará en una crítica al propio lenguaje) será, por tanto, un tema central de *La nueva novela*, escenario desde el cual surgiría una idea de silencio como alternativa.

Desde esta perspectiva, intentaremos identificar los procesos semióticos a través de los cuales el autor trataría de llegar al silencio, entendido no como una estrategia dada o espontánea, sino como fruto de un meticuloso trabajo teórico y poético. En este caso, tomaremos como punto de referencia las teorías estructuralistas de la semiótica tradicional, que serán asumidas por el autor como objetivos a abolir, en tanto evocación de una metáfora mayor que trasciende el lenguaje y que se relaciona con un engaño que podría remitir al desencanto producido por la crisis de la modernidad, manifestada en la dictadura chilena propiamente tal si atendemos al contexto de producción de la obra. Esta primera aproximación al silencio se referirá a algunos textos específicos de *La nueva novela* en la que se hace evidente el gesto de ruptura contra los postulados de la semiótica tradicional, encarnado en la figura de Saussure.

El espíritu rupturista martiniano tomará como referente el lenguaje mismo para manifestarse. Así, dando cuenta de una lúcida reflexión en torno a este problema, Juan Luis Martínez se apropiará de las teorías posestructuralistas, interesado básicamente en la crítica que éstas hacen del estructuralismo, y las encarnará en poesía. Para abordar con claridad el apartado referido a la deconstrucción del signo que emprende Martínez a través de su poesía, este primer apartado dedicará algunas líneas a definir los conceptos claves tanto del estructuralismo como del posestructuralismo, centrándose exclusivamente en aquellos que serán referidos en *La nueva novela*, para luego

proponer el análisis de uno de los textos más elocuentes al respecto: “Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros”.

El mencionado poema funcionaría como una especie de poética del autor para referirse al procedimiento mediante el cual rompe con el lenguaje tradicional, buscando una ruta de escape a lo que éste representa. Juan Luis Martínez transforma en poesía, entonces, las teorías posestructuralistas, especialmente las de Derrida, para ir destejiendo paso a paso la construcción de la semiótica tradicional, con la intención de llegar a un estado de silencio, de anulación del lenguaje. Prestaremos exhaustiva atención a cada uno de los pasos que se dan en esta dirección, de modo que se pueda dar cuenta del lúcido y casi obsesivo trabajo intelectual que conlleva la construcción de este nuevo lenguaje poético, y también como forma de constatar que la posterior propuesta del silencio no es azarosa ni producto de una espontánea reacción de tipo romántico ante determinadas crisis culturales. Desde la mirada que proponemos, este cuidadoso tejido estaría poniendo en evidencia la situación del propio sujeto en su desencanto, dolor y desterritorialización. En otras palabras, la situación del sujeto que habita esta casa-cárcel signada por la desaparición y el horror.

Tras un proceso de (des) semiotización, el autor por fin desembocaría en el silencio, que se revelaría como un estadio tan comunicativo como el propio lenguaje entendido de forma tradicional, lo que acarrearía más desencanto ante la constatación de la imposibilidad de escapar del lenguaje y todas sus

metáforas. Conmoverá el siguiente intento, de deconstruir el propio silencio para dar con alguna “señal de ruta”. Para eso, se procederá a repetir las fórmulas de destejido, las cuales se analizarán al interior del mismo poema. Pero ante la constatación final de que este silencio termina finalmente fagocitando al poeta, como en un agujero negro (blanco), y que la empresa no solo terminaría con el lenguaje sino con el propio sujeto, daremos paso al segundo ángulo de aproximación al silencio: el horror.

Tomando como referencia algunos autores imprescindibles que han trabajado el tema, refiriéndose específicamente a Auschwitz como metáfora del horror y al silencio como consecuencia y, paradójicamente, como posible salida para la reconstrucción de una memoria, esbozaremos un somero mapa conceptual para comprender el silencio como medio para la representación del horror. Para este efecto se referirán algunos textos de *La nueva novela* que abordarían el silencio desde múltiples perspectivas, para finalmente desarrollar con más énfasis uno de los poemas fundamentales de la obra (uno de los dos ejes del libro junto con “La desaparición de una familia”, como se ha comentado anteriormente en este estudio): “Epígrafe para un libro condenado: la política” será leído desde la perspectiva del silencio y el horror, lectura tras la cual se intentará una comprensión de Juan Luis Martínez no solo como un poeta altamente conceptual, sino también como manifestación de un sujeto que, tras haber perdido “las señales de ruta” realiza un conmovedor gesto de sobrevivencia.

Tal gesto consiste en emprender un viaje hacia el encuentro de un lugar, de un discurso y, a fin de cuentas, de la “poesía después de Auschwitz”, desde su condición de poeta que se niega a aceptar el silencio vacío como consecuencia del horror. Por medio de una extrema desconfianza en el lenguaje, del que, aun así, no puede escapar, Juan Luis Martínez marcará profundamente el desarrollo de la poesía chilena e inaugurará esta “nueva poiesis” a la que se refiere Eugenia Brito.

## VI.1 Silencio y lenguaje

En *La nueva novela* existe una fuerte presencia del lenguaje como tema literario. De ahí la fuerte conexión de Juan Luis Martínez con la línea metapoética anunciada por Carrasco y Morales como propias de la generación de escritores que publicaron entre los años 1977 y 1987. Hay que destacar que la férrea conciencia sobre el cruce de diferentes lenguajes, algo muy propio de la obra de Martínez, es una característica que lo vincularía a su vez con el experimentalismo de las neovanguardias de las que, como hemos referido anteriormente, el poeta se presentaría como precursor en Chile. El tema de los lenguajes (no solo en su dimensión verbal, sino también visual y fónica), de las diferentes lenguas, así como de la tradición literaria universal, se constituiría como un eje fundamental en la arquitectura de *La nueva novela*.

Por esta razón, tomando en cuenta que la obra fue publicada en 1977, si nos regimos por el criterio “generacional” de Carrasco al tiempo que asumimos la categoría de “poesía metapoética” añadida por Morales para comprender la generación de los 80, creemos que Juan Luis Martínez debe ser considerado como un exponente clave dentro de la tendencia metapoética de la poesía chilena de la época. Una línea que, como menciona Andrés Morales, resulta referente fundamental para las generaciones posteriores, de las que Juan Luis Martínez resulta ciertamente precursor.

En cuanto a los atributos neovanguardistas de la propuesta martiniana, resulta especialmente atinente en este punto recalcar aquello planteado por Carrasco, quien enfatizará la especial conciencia acerca del lenguaje que las neovanguardias imprimirán en sus creaciones poéticas, buscando “la expansión del significante y del espacio de escritura, la ruptura de las normas de construcción del poema convencional, la incorporación de elementos no verbales de índole gráfica y objetal, la presencia de un sujeto despersonalizado, múltiple o escindido y la autorreflexividad”<sup>287</sup>. La definición que hace Carrasco de la neovanguardia chilena parece ajustarse con una exhaustiva precisión a las características de *La nueva novela*. En efecto, esta obra genera una ruptura decisiva con los modos tradicionales de hacer poesía que existían hasta el momento en el país, al entrar al terreno del experimentalismo como resultado de una nueva forma de comprender la poesía, cada vez más liberada de su dimensión semántica, así como cada vez más consciente de su dimensión significante, altamente reflexiva sobre el lenguaje y dueña de una transtextualidad<sup>288</sup> dirigida en múltiples direcciones, que congregará las más diversas voces y discursos, en un gesto que, en efecto, tenderá a la anulación (a la “despersonalización”) y a la fragmentación de la idea de autor.

---

<sup>287</sup> Iván Carrasco: “Poesía chilena...” *loc. cit.* p. 35.

<sup>288</sup> Para Genette la transtextualidad será “la trascendencia textual del texto”, amplia categoría dentro de la cual introducirá la intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad como diferentes modos transtextuales. En Gerard Genette: *Palimpsestos... op. cit.* p. 9.

De este modo, la obra de Martínez no solo está plena de citas y referencias intertextuales, sino que también incluye como parte del discurso otros lenguajes, tales como fotografías, dibujos, anzuelos, papeles de colores, organizados en una particular disposición espacial en que los poemas se constituyen como piezas gráficas sobre las páginas. En esta construcción en la que se acumulan citas y referencias de las fuentes más diversas, el autor cobra un rol diferente del tradicional. Ahora se borra (se *auto borra*, tachando su nombre tanto en la portada como en reiteradas ocasiones a lo largo del libro). Ahora se confunde entre un centenar de autores que hablan desde diferentes latitudes, en una obra coral que sustituye a la voz individual absoluta del autor poético en su acepción tradicional. En ocasiones, como ya se ha mencionado, se pone literalmente entre paréntesis la palabra autor, al referirla en algunos poemas, manifestando así un gesto claro y directo a favor de la teoría bartheana, por ejemplo, sobre *la muerte del autor*<sup>289</sup>.

El lenguaje se aborda desde diferentes ángulos en el interior de la obra martiniana, uno de los cuales es la noción del mismo lenguaje como objeto de estudio. Ciñéndonos a las categorías presentadas por Genette, el poemario daría cuenta de una clara presencia transtextual, que se manifestaría a través de las innumerables referencias expresas a críticos o filósofos que han trabajado sobre el lenguaje, los cuales son abordados, en la gran mayoría de los casos, desde

---

<sup>289</sup> Roland Barthes: “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-71.



una mirada irónica: figuras como Saussure, Foucault, Blanchot, Roger Caillois, Deleuze, Jaspers, Freud o Guattari, entre otros, aparecen mencionados en los textos del autor.

A la fortísima presencia intertextual que presenta la obra de Juan Luis Martínez (a través de citas, alusiones directas e indirectas a autores y textos de las más diversas procedencias), hay que añadir la presencia de elementos architextuales, en la inclusión de textos configurados desde el discurso de la ciencia, la filosofía y la lógica. De estos, en la gran mayoría de los casos, nos encontramos con textos correspondientes al registro de la filosofía del lenguaje o la semiótica. Diversos sistemas semióticos se dan cita dentro del libro, entre los que destacamos el lenguaje de señas, la fotografía, la ilustración, “El lenguaje de los pájaros” (89), el lenguaje de las matemáticas y de la lógica y los ideogramas chinos, por mencionar algunos.

### **VI.1.1 La ruta hacia el silencio: deconstrucción del signo**

En lo que respecta a las alusiones a la semiótica propiamente tal, es importante considerar que los elementos de la ciencia semiológica abordados en la poesía de Martínez se relacionan principalmente con la corriente más tradicional de dicha disciplina, conocida como la semiótica generativa encarnada en la figura de Ferdinand de Saussure. Un fragmento de *La nueva*

*novela* es elocuente al respecto, pues menciona explícitamente al lingüista ginebrino, valiéndose de un poema-montaje que pone en entredicho su propuesta teórica fundamental: la definición de signo lingüístico.

EL REVES DE LA PAGINA COMO POEMA

(De un recorte de la prensa alemana).

**Der Vergeß**  
 Von Christian Morgenstern  
 Er war voll Bildungshung, indes,  
 soviel er las  
 und Wissen aß,  
 er blieb zugleich ein Unvergeß,  
 ein Unver, sag ich, als Vergeß;  
 ein Stieb aus Glas,  
 ein Netz aus Gras,  
 ein Vielfreß —  
 doch kein Haltefraß.  
 Aus den „Galgenliedern“

Frankfurt	82 1/4	80 1/2	7.93	8.50-8.60
Sperrmark	60 1/2	60	102.23	1.10-1.20
Zürich	—	1.12-1.24	69	0.67-0.70
New York	4.36 1/2	5.00-5.40	46.00	0.22-0.30
London	10.32 1/2	11.5-12.5	0.63 1/2	0.22-0.25
Paris	1.00 1/2	1.21-1.29	12.95	0.18-0.21

Sperrmark in London: 8. 11. 17,00-17,75; Sperrmark in New York: 8. 11. 13,15-13,25. Wechselstuben-Umrechnungskurs: 1 DM (West) = 3,70-3,90 (Ost).

AN AMERICAN BIETET IHNEN MEHR  
 FÜR IHR GELD!

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

F. de Saussure

EL REVES DE LA PAGINA COMO POEMA

**Der Vergeß**  
 Von Christian Morgenstern  
 Er war voll Bildungshung, indes,  
 soviel er las  
 und Wissen aß,  
 er blieb zugleich ein Unvergeß,  
 ein Unver, sag ich, als Vergeß;  
 ein Stieb aus Glas,  
 ein Netz aus Gras,  
 ein Vielfreß —  
 doch kein Haltefraß.  
 Aus den „Galgenliedern“

Frankfurt	82 1/4	80 1/2	7.93	8.50-8.60
Sperrmark	60 1/2	60	102.23	1.10-1.20
Zürich	—	1.12-1.24	69	0.67-0.70
New York	4.36 1/2	5.00-5.40	46.00	0.55-0.60
London	10.32 1/2	11.5-12.5	0.63 1/2	0.65-0.75
Paris	1.00 1/2	1.21-1.29	12.95	0.16-0.17

Sperrmark in London: 8. 11. 17,00-17,75; Sperrmark in New York: 8. 11. 13,15-13,25. Wechselstuben-Umrechnungskurs: 1 DM (West) = 3,70-3,90 (Ost).

AN AMERICAN BIETET IHNEN MEHR  
 FÜR IHR GELD!

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

F. de Saussure

Fig. 48 y 49. Montajes correspondientes a la sección “La literatura” de *La nueva novela*, localizados respectivamente al anverso y reverso de una hoja del libro. Los montajes trabajan la concepción de signo de Saussure (100 y 101).

Como se puede observar, dentro del espacio de la primera página que ocupa el poema titulado “El revés de la página como poema” (100-101), se reproduce un recorte que lleva impreso un poema del alemán Christian Morgenstern (1871-1914), titulado “Der Vergeß”<sup>290</sup>. A este elemento paratextual lo sigue otro, consistente en un recorte de la prensa alemana que publicita diferentes precios de billetes de avión. Debajo del mismo, se lee en letras negras sobre el blanco de la página, aunque intervenida en la mitad por una especie de rasgadura que luego da paso a un fondo negro en el que las letras pasan a ser blancas, la famosa cita saussureana “«... la lengua... es comparable a una hoja de papel, de manera que el pensamiento es la cara y el sonido el reverso: no se puede rasgar la cara sin rasgar el reverso». F. de Saussure” (100). Lo descrito solo conforma una primera parte del poema, que tiene su continuación en la página siguiente (su reverso), donde se presenta el mismo montaje recién descrito, pero esta vez invertido, como en un espejo. Así, se lee el poema de Morgenstern, pero de derecha a izquierda, tal como el recorte de la prensa alemana, la cita de Saussure e incluso el título del poema:

**"El revés de la página como poema"**

Este montaje presenta, al menos, dos lenguajes articulados: el visual y el verbal. Además, localiza y combina dentro del espacio de la página diferentes objetos (recortes, ilustraciones), formas intertextuales (citas textuales y sus respectivas referencias expresas tanto a Saussure como a Morgenstern) y registros

---

<sup>290</sup> El poema, traducible como “Los olvidados”, pertenece a los *Galgenlieder* [*Canciones de la horca*] que el poeta alemán publicara en 1905. La traducción es mía.

(poesía, teoría lingüística, publicidad). En un gesto puramente transtextual, entonces, el autor remite frontalmente a los postulados centrales de Saussure, relativos a su definición de signo. De este modo vamos identificando la postura crítica que marcará la gran mayoría de las alusiones de Martínez a la semiótica, coherentes con la misma mirada crítica ante el logos, ya mencionada en apartados anteriores, y ante el propio lenguaje, como iremos viendo. Considerando que Saussure inaugura los estudios semiológicos definiendo el signo tal como se expresa en el poema, a saber, como una entidad de caras, homologables al anverso y el reverso de una hoja de papel, y que cada cara sería equiparable al significado y el significante representados en las nociones de pensamiento y de sonido, respectivamente, la parodia martiniana en este poema consiste en otorgar una forma material a esta definición, para luego intervenirla poética, críticamente.

El poema está conformado, en efecto, por “una hoja de papel” impresa con la misma información por ambas caras. En vista de que una de las caras presenta la información horizontalmente invertida, la hoja estaría operando como una unidad dotada de anverso y reverso, de significando y significante, diría Saussure. Así, el propio poema ya estaría constituyéndose como un signo en sí mismo. Logrado ya el objetivo de configurar de manera literal la definición académica, la operación que sigue consiste en el gesto artístico de tomar distancia, de intervenir críticamente aquello que tan cuidadosamente se ha representado. Escogiendo el lenguaje visual, se interviene directamente sobre la cita de Saussure, esbozando la imagen de una rasgadura sobre el papel que funciona como soporte de la cita. Recordemos que la

referida definición de Saussure señala que “no se puede rasgar la cara sin rasgar el reverso” de esta hoja.

En un gesto simple y frontal, por medio de esta intervención visual sobre la cita, el poema rasga la hoja, la lengua, el signo, rasgando en consecuencia cara y reverso, significado y significante, pensamiento y sonido.

Desde una poética lúdica<sup>291</sup> y lúcida al mismo tiempo, algo que caracteriza en general la poesía de Martínez, este poema nos revela una de las estrategias utilizadas por el autor en la construcción de este poemario altamente crítico y autoconsciente sobre el lenguaje, su herramienta de trabajo, así como de los referentes de la realidad que se manifiestan en la dinámica realidad del lenguaje. Si bien “El revés de la página como poema” se constituye quizás como el gesto más representativo del rechazo que impone Martínez a los postulados de la semiótica y, con ella, al estructuralismo, a lo largo del poemario son permanentes múltiples las referencias en esta misma dirección.

En este sentido, podemos identificar que parte de las características del nuevo lenguaje que construiría Juan Luis Martínez como reacción a su tiempo, a las particularidades de su contexto histórico, estarían enfocadas a la problematización de la noción de lenguaje, encarnada en la mirada tradicional del signo que hace la semiótica generativa de Saussure, con quien toma distancia crítica dada su relación con una mirada estructuralista. Esta autorreflexividad en

---

<sup>291</sup> Marcelo Rioseco propone y desarrolla el concepto de “vanguardia lúdica” aplicada a Juan Luis Martínez, en *Maquinarias deconstructivas... op. cit.*

torno al lenguaje revelaría una tendencia bastante más comprometida políticamente de lo que plantean quienes se han referido al poeta como escapista. Gwen Kirkpatrick se ha referido precisamente a la “teatralización del problema de la arbitrariedad del signo”<sup>292</sup> como uno de los elementos distintivos de la búsqueda poética de Martínez, gesto en el cual García Moreno identifica precisamente la dimensión política del mismo:

Es en esta insistencia en la pérdida de referentes estables donde se manifiesta principalmente el carácter político de un texto cuya disponibilidad al juego y a la “teatralización del problema de la arbitrariedad del signo” resaltada por Gwen Kirkpatrick podrían hacer parecer como indiferente a lo que ocurre fuera de él: la situación en Chile entre los años 1968 y 1975 en que fue escrito [...]<sup>293</sup>

Si bien Juan Luis Martínez se vale de un discurso altamente conceptual y sus referencias apuntan a la cultura universal, disociándose de todo localismo, *La nueva novela* responde, en última instancia, a la respuesta de un poeta que debe realizar su cometido ubicado dentro de los márgenes de un país en dictadura. Si seguimos paso a paso la trayectoria que construye Martínez en su crítica al signo veremos cómo, a fin de cuentas, lo que se propone es la necesidad de un nuevo lenguaje. Este tránsito, que llevará al extremo las posibilidades del lenguaje mediante afirmaciones y negaciones, finalmente desembocará en el silencio. Ese es el silencio que nos interesará a la hora de aventurar esta lectura de *La nueva novela*, especialmente atendiendo a los rasgos del mismo que esbozara Adorno a

---

<sup>292</sup> Gwen Kirkpatrick: “Desapariciones y ausencias...” *loc. cit.* p. 230.

<sup>293</sup> Laura García Moreno: “El texto en ruinas...” *loc. cit.* p. 3.

raíz de la Segunda Guerra Mundial: “Escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie”<sup>294</sup>. Para el alemán, ante sucesos tan traumáticos como los campos de exterminio nazis, el lenguaje se transformaría en una herramienta insuficiente para la representación del horror.

Pocas palabras podrían referir de forma eficaz la situación de una sociedad, o de un individuo, inmerso en tales escenarios. De ahí el planteamiento del silencio en el arte como el único lenguaje posible de representar el terror, y que veremos manifestado, especialmente en la segunda mitad del siglo XX, en un gesto que trascenderá lo literario para extenderse a las diferentes manifestaciones artísticas.

En consonancia con estos postulados, y en un gesto que lo aproxima decisivamente a Mallarmé, quien está referido en múltiples ocasiones y de las formas más disímiles en el interior del libro, Martínez construirá su propia poética del silencio. Desde una postura en extremo intelectualizada, por medio de múltiples referencias a teóricos del lenguaje, así como utilizando registros propios de la ciencia, la filosofía y la lógica, emprenderá un viaje, a ratos delirante, de negaciones y afirmaciones que, a la larga, terminarán por proponer el silencio como el lenguaje, tal vez, más apropiado, para hacer poesía dentro del contexto en que él mismo escribió, cuando los modos tradicionales parecían no bastar para referir la realidad de todo un país bajo estado de sitio. Este punto cobra gran importancia a la hora de responder a quienes han considerado la poesía martiniana en extremo conceptual y alejada de los referentes “de la realidad”. Es cierto que la

---

<sup>294</sup> Theodor Adorno: *La crítica de la cultura y la sociedad* (1951), Barcelona, Ariel, 1962, p. 29.



poesía de contingencia, de gran desarrollo en la época en que escribió Martínez, resultaba una herramienta directa y eficaz para denunciar los abusos de la dictadura<sup>295</sup>. Sin la intención de desestimar esta corriente, entonces, proponemos que la apuesta de Martínez no está en absoluto dissociada de su entorno sociopolítico. Su obra da cuenta de un trabajo en extremo lúcido para la configuración de un lenguaje poético que, sin dejar de tener como referente la realidad de su tiempo, se cuestiona a sí mismo para erigir desde ese lugar, el del lenguaje como herramienta poética, la crítica, el grito necesario. En efecto, Martínez trabaja con la poesía y habla desde la poesía, ejerce el rol de poeta a la hora de enfrentarse al mundo. Y como poeta inmerso en una realidad difícil como la de la dictadura, diseña estrategias también poéticas para referirlo.

La configuración del silencio como significante del horror sería una de ellas. El largo viaje hacia el silencio que emprende Martínez, de este modo, toma como base la figura del signo. Desde la teoría semiótica realiza un intenso trabajo poético dirigido a desacreditarla o a deconstruirla, mediante un procedimiento teórico y poético que terminará por afirmar el lenguaje del silencio, como pasamos a revisar a continuación.

---

<sup>295</sup> Sobre la poesía de contingencia en Chile, véase el capítulo II.2 de este estudio.

### **VI.1.2 Aproximación al silencio: algunos procedimientos teóricos**

Desde el punto de vista teórico, para elaborar su crítica a la semiótica tradicional, Juan Luis Martínez se vale de aquellas teorías que, por los años 60 y 70, ya estaban disparando frontalmente contra el estructuralismo encarnado por la figura de Saussure. Específicamente nos referimos a las corrientes posestructuralistas. Y es que desde fines de los años 60 la filosofía y la sociología toman el lenguaje y la escritura para problematizarlo, poniendo en cuestión los fundamentos del pensamiento racional occidental y desentrañando, a través de un recorrido histórico, los conceptos fundantes de dicha visión de mundo. En este ejercicio, el signo va ser el blanco principal de cuestionamiento, y Martínez se ubicará dentro de este discurso, tomando como referente clave los postulados de Derrida.

Recordemos brevemente que la crítica derrideana dispara esencialmente contra las teorías logocéntricas, las que se relacionarán con la teoría tradicional sobre el signo de Saussure. La base de esta crítica estará fundada en la asunción de una “realidad de significados” que existiría de manera totalmente independiente de los significantes, siendo estos últimos solo formas de acceder a este centro (“significado trascendental”), que no remite sino a la idea de metafísica, de verdad, que el posestructuralismo se encargará de desenmascarar, proveyendo al significante -al lenguaje, diríamos- de un rol mucho más relevante en la construcción de sentido.

En términos generales, entonces, la crítica derrideana tiene relación con el rechazo a la idea de centro, al constatar que este último no corresponde un lugar fijo, sino que más bien lleva a cabo una función: esta ausencia de centro, que tanto vemos replicarse en la poesía de Juan Luis Martínez, revela la idea derrideana de que tal centro no es más que la sustitución de en cadena de signos, lo cual nos lleva a concluir que, ya en presencia de la ausencia de significados trascendentales, todo se convierte finalmente en discurso.<sup>296</sup>

Si bien gran parte de la obra martiniana refiere directamente a nociones que podemos encontrar en Derrida, en este apartado nos interesa centrarnos exclusivamente en las referencias al signo, en la arremetida contra esta construcción estructuralista que condensaría la tradición metafísica y las ideas de centro propias del pensamiento Occidental. En un escenario de fuerte desencanto, como el de la segunda mitad del siglo XX occidental y como la propia la dictadura militar chilena, no es de sorprender que surjan visiones contrarias al modo de pensamiento que ha reinado hasta constituir el caldo de cultivo para la proliferación de masacres, guerras, holocaustos y horror del hombre contra sí mismo. Proponemos que es desde este lugar de enunciación que Martínez se hace parte de esta visión, desde la cual elaborará un lenguaje poético que encarna en sí mismo tales propuestas teóricas. Más allá de hacer referencia a estas últimas, la particularidad del trabajo martiniano consistirá en encarnarlas, en darles forma de poesía.

---

<sup>296</sup> Ver Jacques Derrida: *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

En el poema que analizaremos más adelante, en que el hablante absorbe las formas discursivas de las teorías posestructuralistas, se hace referencia a los conceptos derrideanos de logocentrismo, fonocentrismo y deconstrucción. En cuanto a Saussure, se refiere a su definición de signo y de cadenas significantes (semióticas). Antes, entonces, de intentar esta lectura del poema anunciado, haremos referencia a los conceptos centrales que forman parte del discurso poético construido por Martínez, refiriéndonos también a la relación de ellos con una mirada más amplia sobre la realidad literaria, social y política de la época. El estructuralismo y la semiótica, encarnados en los postulados de Saussure, así como en algunos aspectos de la teoría semiológica de Peirce, referirían a una visión de mundo moderna, en tanto que el posestructuralismo, desde la teoría derrideana, nos aproximarían a la cosmovisión del sujeto posmoderno. En este punto, también se hará referencia a los planteamientos de Jameson, Barthes y otros autores que serán presentados en conjunto con el correspondiente análisis, todos los cuales ayudarán a comprender la problematización que Martínez hace de la escritura poética, cuestionando la noción de autor, de lenguaje, de lector, de representación y de texto, así como el consecuente cuestionamiento a una visión de mundo que ya no se adaptaría a la nueva realidad. Desde ahí la necesidad de replantear la escritura desde el mismo ejercicio poético.

La noción de signo como una “entidad psíquica de dos caras, la imagen acústica y el concepto, dos elementos íntimamente ligados que se requieren

mutuamente”<sup>297</sup>, que apunta a las nociones de significante y significado como dos dimensiones indisociables e interdependientes, unidas por medio de una relación arbitraria, serían las bases sobre las cuales Martínez construiría su discurso en torno al signo. Del mismo modo, es importante tener presente la definición que Saussure establece en torno al concepto Lengua, entendida como

[...] una serie de *diferencias* y de sonidos combinados con una serie de diferencias de ideas; pero este enfrentamiento de un cierto número de signos acústicos con otros tantos cortes hechos en la masa del pensamiento engendra un sistema de valores; y este sistema es lo que constituye el lazo efectivo entre los elementos fónicos y psíquicos en el interior de cada signo.<sup>298</sup>

Nos interesará apuntar aquí la preponderancia que adquiere la dimensión fónica como base estructurante de la lengua, dejando así de lado sus aspectos gráficos, su materialidad, su espacialidad, su puntuación, etc. Ante este *fonocentrismo*<sup>299</sup>, como llamara Derrida a este predominio de los aspectos auditivos de la lengua, también reaccionará Juan Luis Martínez en su poesía, proponiendo la materialidad de la lengua como ente ricamente significativo, que tiene existencia dentro del espacio de la página, trascendiendo de esta manera su dimensión fonética. Así, a partir de una propuesta que bien podría sintetizar parte de la propuesta poética de Martínez, dirá Derrida:

---

<sup>297</sup> Ferdinand de Saussure: *Curso de lingüística general* (1916), Amado Alonso (Trad.), Buenos Aires, Editorial Losada, 1986, p. 92.

<sup>298</sup> Ferdinand de Saussure: *Curso de... op. cit.* p. 144.

<sup>299</sup> Jacques Derrida: *De la gramatología* (1967), México, Siglo XXI Editores, 2005, p. 18.

Si dejamos de limitarnos al modelo de la escritura fonética, que solo privilegiamos por etnocentrismo, y extraemos también las consecuencias del hecho que no hay escritura puramente fonética (en razón del espaciamiento necesario de los signos, de la puntuación, de los intervalos, de las diferencias indispensables al funcionamiento de los grafemas, etc.), toda la lógica fonologista o logocentrista parece problemática.<sup>300</sup>

Si entendemos la lengua como “un sistema que no conoce más que su orden propio y peculiar<sup>301</sup>”, también podríamos leer la estrecha relación que Saussure establece entre lengua y lógica. La relación entre fonocentrismo y logocentrismo que critica Derrida se haría cargo de esta dimensión de la propuesta saussureana, al tiempo que Martínez hará lo propio desde su poesía, desautomatizando y paradojizando ese binomio. Es importante, para efectos del análisis, introducir un concepto que será clave en el planteamiento de Saussure sobre el lenguaje, que es su doble articulación<sup>302</sup>. El signo lingüístico se compone, desde esta mirada, en categorías de idea y de sonido, ambas interdependientes y definibles desde las nociones de monemas (primera articulación de los signos lingüísticos, correspondientes a las unidades mínimas de significación) y fonemas (segunda articulación de los signos lingüísticos, correspondientes a las unidades mínimas de sonido, carentes de significación). Esta doble articulación de conceptos y sonidos determinaría la especificidad y riqueza del lenguaje humano.

---

<sup>300</sup> Julia Kristeva: “Semiología y Gramatología: entrevista a Jacques Derrida” en *Information sur les sciences sociales* (1968) VII. Edición digital en castellano en [www.jacquesderrida.com.ar/textos/kristeva.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/kristeva.htm) [25 de mayo de 2013].

<sup>301</sup> Ferdinand de Saussure: *Curso de... op. cit.*, p. 50.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 92.

Ya en la corriente de la semiótica interpretativa, que presentaría importantes avances respecto de la anteriormente referida, veremos una noción de semiosis que nos será relevante a la hora de comprender la propuesta de Martínez, quien seguirá planteándose de manera crítica a estos postulados. Para Peirce, la semiosis sería “una acción o influencia que es o que implica la cooperación de tres sujetos, tales como un signo, su objeto y su interpretante”<sup>303</sup>. Aquí ya se revela una visión triádica, lo que da cuenta de avances respecto del binomio saussureano. Desde esta definición, la semiosis sería una acción que incluye la interacción entre tres participantes, la cual daría origen a la significación.

El procedimiento semiótico mirado desde esta perspectiva, se produce como una cadena de significaciones en la que un pensamiento es pronunciado, para luego ser interpretado por un sujeto en la mente del cual este pensamiento se anidará como signo, el que se mantendrá en ese lugar de forma latente para volver a ser pronunciado, poniendo así en marcha un nuevo ciclo igual que el anterior. “Después de que un signo haya sido interpretado, permanecerá virtualmente en la consciencia de su intérprete, donde será un signo —quizás una resolución para aplicar el peso del signo comunicado— y como signo debería a su vez tener un intérprete, y así sucesivamente”<sup>304</sup>, dirá Pierce.

Ante esta noción de cadena semiótica reacciona Derrida acusando la repetición incesante de la misma metáfora de occidente, cuyo destino sería el

---

<sup>303</sup> Charles Sanders Peirce: *Écrits sur le signe*, París, Seuil, 1987, p.133.

<sup>304</sup> Charles Sanders Peirce: *El pragmatismo* (1907), Sara Barrena (Trad.), Madrid, Ediciones Encuentro, 2008, p.61.

mismo centro una y otra vez. Desde el lenguaje poético, Martínez también se pronunciará en esta dirección y, proponiendo una crítica directa a las corrientes semiológicas, elaborará su discurso poético no solo acuñando los conceptos del posestructuralismo, sino también construyendo un lenguaje que los encarna en sí mismo. La crítica fundamental a los principios estructuralistas tendrá su foco en la noción de signo como elemento absoluto desde su definición como binomio. De este modo, para Derrida,

la diferencia entre significado y significante pertenece de manera profunda e implícita a la totalidad de la extensa época que abarca la historia de la metafísica [...] Y esta distinción es aceptada en general como algo sobreentendido por los lingüistas y semiólogos más atentos, por los mismos que piensan que la científicidad de su trabajo comienza donde termina la metafísica [...] En tanto cara de la inteligibilidad pura [el signo] remite a un logos absoluto al cual está inmediatamente unido<sup>305</sup>.

En esta misma línea, apuntará Kristeva: “A partir del momento en que se cuestiona la posibilidad de un tal significado trascendental y en que se reconoce que todo significado está también en posición de significante la distinción entre significado y significante -el signo- parece problemática desde su raíz”<sup>306</sup>. Dentro de esta concepción de significado y significante, la escritura queda circunscrita a un segundo plano, en el que solo juega el rol de imagen o *exterioridad del sentido*, en tanto la *phoné* jugaría el papel principal, como significante, pues estaría estrechamente ligada al alma. En este entendido, alma y habla van de la mano, y

---

<sup>305</sup> Jacques Derrida: *De la gramatología... op. cit.* pp. 19-20.

<sup>306</sup> Julia Kristeva: “Semiología y...” *loc. cit.*



ambas son constituyentes del logos absoluto y presencial, ideas con las cuales Derrida se confronta al fonocentrismo y logocentrismo de la disciplina semiótica.

La concepción de escritura como representación secundaria de un sentido trascendental será el objeto de la crítica posestructuralista, a la que se sumará Juan Luis Martínez yendo aun más lejos, a saber, cuestionando también la concepción clásica del autor, aquella que lo concibe como *creador*, reconocido culturalmente como el ego o el individuo autónomo burgués. Inicialmente caracterizado por “una subjetividad fuertemente centrada, en el período del capitalismo clásico y la familia nuclear”<sup>307</sup>, al fracasar el proyecto moderno este ego se disuelve en una multiplicidad de funciones complejas y variables, arrastrando consigo la ya mencionada disolución de la mónada a la que se refiriera Jameson<sup>308</sup>.

Trasladado al nivel escritural, la desaparición del sujeto individual, del que *La nueva novela* es manifestación explícita, traería como consecuencia formal el desvanecimiento progresivo del *estilo* personal. Dentro de este pensamiento, entonces, el autor *desaparecería*. Al respecto, tomando como referencia las palabras de Kristeva al referirse por primera vez al concepto de intertextualidad (en una relectura de Bajtin, quien lo habría referido como *dialogismo*), veremos que “la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto) [...] todo texto se constituye como mosaico de citas, todo texto es

---

<sup>307</sup> Fredric Jameson: *El postmodernismo... op. cit.*, pp. 37-38.

<sup>308</sup> *Ibíd.*, p. 37.

absorción y transformación de otro texto”<sup>309</sup>, argumento que será compartido también por Barthes, quien propondrá que el texto “está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo”<sup>310</sup>. Para Barthes, entonces, el eje de la escritura ya no sería el autor, sino el lector, entendido como aquel lugar donde se recoge toda la multiplicidad del texto: “el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal”<sup>311</sup>, afirmará.

Así, en Juan Luis Martínez autor desaparecerá – tachando su nombre en la portada, primero - entre un complejo y múltiple universo de citas y referencias, su voz se diluirá entre la polifonía de una obra a la que, como lectores, entramos experimentando, a veces con fascinación, la dificultad de abarcar tal cantidad de presencias y de múltiples posibilidades nuevas en constante proliferación.

### **VI.1.3 La construcción / deconstrucción del silencio**

Basándonos la reacción que el posestructuralismo ha realizado en contra de los postulados saussureanos, tomamos ahora como referencia un poema del

---

<sup>309</sup> Julia Kristeva: *Semiótica I... op. cit.* p. 190.

<sup>310</sup> Roland Barthes: “La muerte del...” *loc. cit.* p. 71.

<sup>311</sup> *Ibíd.*, p. 71.

conjunto *La nueva novela*, escogido entre tantos otros que cumplen una función similar, para ver de qué forma el autor se vale de la noción clave y tradicional de la semiótica, a saber, el signo, para elaborar su propuesta poética. El poema escogido alude expresamente al signo y a la semiosis, nociones desde las cuales se articula el discurso poético y, aunque no es en ningún caso el único poema del conjunto que aborda expresamente este tema, sí sería uno de los más enfáticos y explícitos del camino escogido por Martínez para llegar a su silencio poético. Específicamente, nos referiremos a un texto que forma parte de la serie “Notas y referencias”, y que se titula “Nota 5. Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros. Véase La Literatura” (126). Dicho texto dialoga con las páginas 88 y 89 del libro, de las cuales se constituiría como una nota, manteniendo el juego intratextual y paratextual que cruza la obra completa. Estas dos páginas consisten en una imagen que ocupa toda la página y que contiene la representación de pentagramas musicales y de pájaros (88), enfrentando al poema “Observaciones relacionadas con la exuberante actividad de la ‘confabulación fonética’ o ‘el lenguaje de los pájaros’ en las obras de J.P. Brisset, R. Roussel, M. Duchamp y otros” (89).

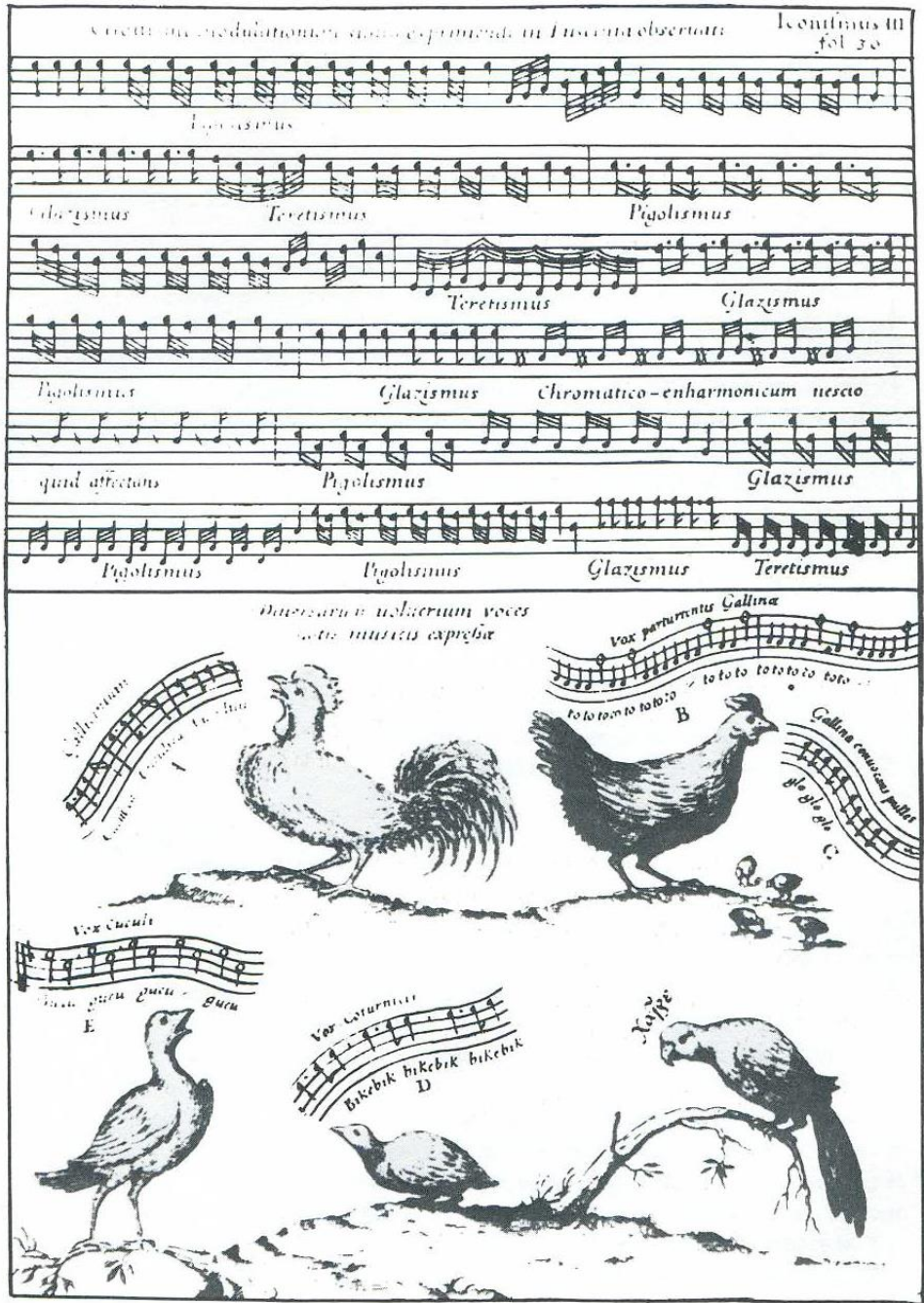


Fig. 50. Ilustración desplegada sobre la página que confronta el poema “Observaciones relacionadas con la exuberante actividad de la ‘confabulación fonética’...” (88).

Al mismo tiempo, el título de esta nota revela su vínculo con el capítulo IV de la obra, titulado “La literatura”, que contiene uno de los textos más relevantes de *La nueva novela* en torno al silencio, a saber, la página no foliada e impresa en papel transparente, que lleva impreso el título “La página en blanco\*”, cuyo asterisco nos comunicaría con la única otra intervención sobre el vasto espacio en blanco del papel, presentado en forma de nota al pie con el siguiente texto: “(El Cisne de Ana Pavlova sigue siendo la mejor página en blanco).” La transparencia de ese papel nos permite observar la completa blancura de la página siguiente, también sin foliar, tras la cual nos encontramos con el poema “El cisne troquelado” (87) y su alusión a la blancura de la página en diálogo con la de cisne, que está a su vez emparentada con el signo.

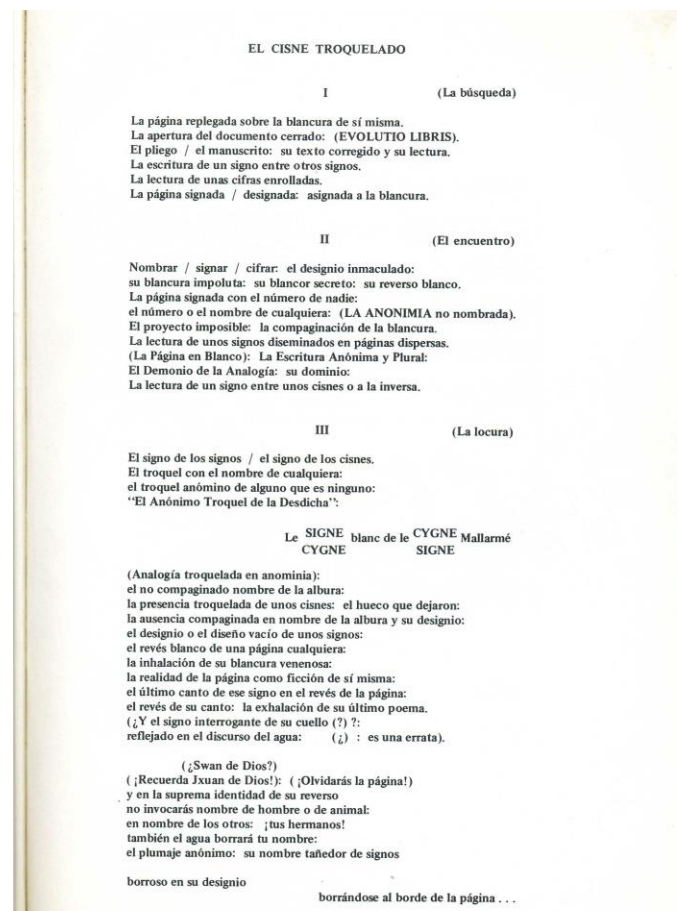
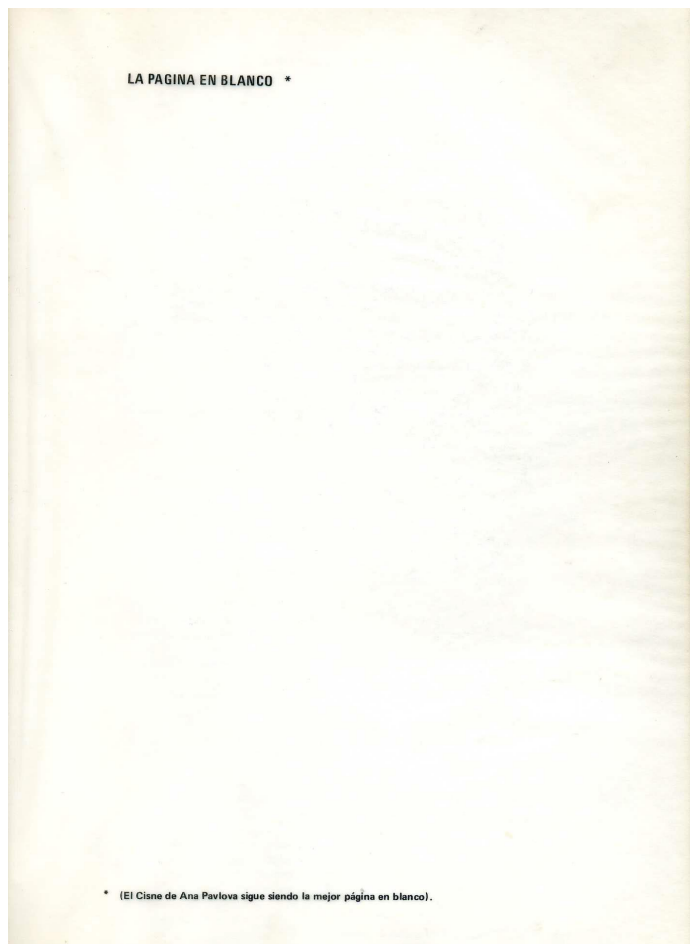


Fig. 51. y Fig. 52. Montajes “La página en blanco” y “El cisne troquelado”, ambos pertenecientes a la sección “La literatura” de *La nueva novela*. La “Nota 5”, relativa al “lenguaje de los pájaros” hace referencia a esta sección del libro, dentro de la que destacamos estos dos montajes que son los que hacen referencia de forma más explícita al tema del silencio que se desarrollará tanto en la “Nota 5” como en el poema “Observaciones...” (s/f y 87).

En adelante nos referiremos más en detalle a cada uno de los textos con que dialoga la “Nota 4”, todos ellos vinculados al tema silencio y lenguaje, que es precisamente lo que nos ocupa en el presente apartado. Por lo pronto, revisaremos la mencionada “Nota 4” que, consideramos, puede dar buena cuenta de la poética del autor, al tiempo que funciona como eje articulador de todos los fragmentos que componen el poemario. El poema está presentado en forma de prosa, lo que nos enfrenta a una primera tensión, esta vez relativa a la concepción de los géneros literarios, que serán frecuentemente problematizados en libro, desde su propio título en adelante. *La nueva novela*, en efecto, no es una novela, sino un poemario, y este poema, aun cuando pareciera presentarse desde el registro de la prosa ensayística, está marcado por un tono poético que nos haría abordarlo más bien como un poema en prosa (dejamos planteada la duda sobre si tal vez podría constituirse como prosa poética). Queremos aquí dar cuenta, cuanto menos, del juego que se establece en cuanto a los géneros, cuestionándolos, flexibilizándolos, proponiendo un discurso emplazado en el lugar de los llamados géneros limítrofes. Pasemos a revisar el poema:

NOTA 5. OBSERVACIONES SOBRE EL LENGUAJE DE  
LOS PÁJAROS

Véase: LA LITERATURA

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

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

y lenguaje. Se desentienden del silencio y de sí mismos. Ignoran que se desentienden y no entienden nada como no sea lo indecible. Se desescuchan del silencio. Se desescuchan de sí mismos. Quieren desescucharse del oído que alguna vez los escuchara: (los pájaros no cantan: los pájaros son cantados por el canto: despajareándose de sus pájaros el canto se des-en-canta de sí mismo: los pájaros reingresan al silencio: la memoria reconstruye en sentido inverso “El Canto de los Pájaros”: los pájaros cantan al revés).

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

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

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

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



Desconstruyen en silencio, retroceden de unos árboles a otros: (han perdido el círculo y su centro: quieren cantar en todas partes y no cantan en ninguna): no pueden callar porque no tienen nada que decir y no teniendo nada picotean como último recurso las migajas del nombre del (autor): picotean en su nombre inaudible las sílabas anónimas del indecible Nombre de sí mismos. (126)

Como podemos observar, ya en la primera estrofa (¿párrafo?) del texto, se introduce la mirada crítica a las nociones de lenguaje entendidas desde la tradición semiótica: el verso “El Lenguaje de los Pájaros o Confabulación Fonética es un lenguaje inarticulado” instala desde un inicio la noción de *confabulación fonética*, en un ejercicio que leemos en consonancia con la crítica derrideana al fonocentrismo, generada como rechazo a la predominancia de la dimensión fónica del lenguaje propuesta por Saussure. Una confabulación fonética sería, en efecto, un giro conspiratorio en contra del aspecto fónico del lenguaje, ante lo cual se reacciona con la búsqueda de nuevos modos, encarnados, en el caso de este poema así como en otros textos de *La nueva novela*, en la metáfora del “lenguaje de los pájaros”. En el verso citado se asesta un nuevo golpe frontal contra la noción tradicional de lenguaje al afirmar que el lenguaje de los pájaros “es inarticulado”.

La paradigmática doble articulación del lenguaje, referida anteriormente a partir de los postulados saussureanos, se echa por tierra en esta nueva concepción de lengua que, al asumirse como explícitamente inarticulada, carecería de, al menos, uno de sus dos componentes (monemas o fonemas). Considerando la declaración que se realiza al bautizar este lenguaje como “confabulación fonética”, ya sabremos cuál es la articulación negada en el texto: su dimensión fónica. Tal nominación da luces sobre una visión del lenguaje tradicional como engaño justamente favorecido por la predominancia

del sonido (Derrida, de hecho, hablará del engaño provocado por el fonocentrismo).

Cuando proponemos que el poema referido se constituiría como un texto programático de la poética de Juan Luis Martínez, uno de los versos que nos da luces para aventurarnos en esa dirección es el que aparece en la primera estrofa: por medio de este lenguaje “casi todos los pájaros y algunos escritores se expresan de la manera más irracional posible”. No es difícil visualizar al propio Juan Luis Martínez instalado en este grupo de los “algunos” que buscan nuevas formas de expresión, valiéndose de nuevas estrategias poéticas encarnadas en la metáfora señalada. Es en este punto donde vislumbramos las primeras luces sobre la anunciada tendencia de autor en esta nueva ruta hacia el silencio.

Se establece así una ya tradicional analogía del poeta pájaro que experimenta con el lenguaje en la tradición vanguardista latinoamericana y específicamente chilena a través de *Altazor* de Vicente Huidobro<sup>312</sup> (“El pájaro traladí canta en las ramas de mi cerebro / Porque encontró la clave del eterfinifrete / Rotundo como el unipacio y el espaverso / Uiu uiui / Tralalí tralalá / Aia ai ai aaia i i”<sup>313</sup>), así como en las raíces de la vanguardia universal con Baudelaire en “El albatros” (El Poeta es igual a este señor del nublo, / Que habita la tormenta y ríe del balletero. / Exiliado en la tierra, sufriendo el griterío, / Sus alas de gigante le impiden caminar.”<sup>314</sup> Felipe Cussen desarrolla

---

<sup>312</sup> Para mayor información sobre esta y otras lecturas de la obra, consultar Saúl Yurkievich: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*, Barcelona, Barral, 1971.

<sup>313</sup> Vicente Huidobro: *Altazor*, Madrid, Compañía Iberoamericana de publicaciones, 1931, p. 74.

<sup>314</sup> Charles Baudelaire: *Las flores del mal*, Buenos Aires, EFECE, 1977, p. 9.

en detalle una nutrida tradición de autores cuyas obras permiten trazar una línea de experimentación en la poesía asociada al canto de los pájaros<sup>315</sup>, aunque para efectos de este trabajo, y siguiendo con el verso en cuestión, apuntaremos a continuación un dato primordial que ahí se revela: en el poema de Juan Luis Martínez, los pájaros y los escritores que optan por este lenguaje “se expresan de la manera más irracional posible, es decir a través del silencio”. El verso nos pone enfrente de una noción que también es clave dentro del poema, como eje argumental de la crítica que se realizará: la irracionalidad, concepto que, como hemos ido viendo a lo largo de este estudio, tiene una presencia decisiva dentro de *La nueva novela*. Al respecto, Jaime Valdivieso se ha referido a la obra de Martínez como perteneciente a la corriente de la contra-lógica, en tanto propone “el cuestionamiento mismo de la realidad [...] 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”<sup>316</sup>. Nociones como la patafísica y el absurdo, ya mencionados a lo largo de este estudio como corrientes fundamentales presentes en *La nueva novela*, irían de la mano con lo propuesto por Valdivieso.

La enorme relevancia del verso citado se debe, además, a que representa el primer momento en que se alude directamente al silencio, concepto que se irá desarrollando y definiendo más claramente a medida que el poema avanza, y que constituye la parte fundante de la poética de Martínez que nos ocupa en estos apartados. En esta primera aproximación, se nos informa que el silencio es

---

<sup>315</sup> Felipe Cussen: “Del pajarístico al lenguaje de los pájaros” en *Acta Literaria* (2009) 39, pp. 91-103.

<sup>316</sup> Jaime Valdivieso: “Adiós a la cordura” en Soledad Fariña y Elvira Hernández (Comp.): *Merodeos... op. cit.*, p.56.

el medio expresivo del lenguaje de los pájaros, el que a su vez es inarticulado e irracional. Como metáfora fundamental de la propuesta de Juan Luis Martínez, el silencio será un concepto que atravesará su obra de principio a fin: allí radicaré la manifestación más evidente de la crítica contra la predominancia excesiva de la dimensión fónica del lenguaje. Y si el silencio es la negación de este aspecto, y por tanto un arma contra el fonocentrismo del lenguaje, la irracionalidad será la negación de la dimensión lógica, y por tanto arma contra el logocentrismo (los hablantes del lenguaje de los pájaros “se expresan de la forma más irracional posible”). Así, el mismo texto poético establecerá la negación de lo que sería el blanco de la crítica derrideana: el binomio logocentrismo-fonocentrismo. Se propone, entonces, una ruptura de estas nociones hermanadas, al tiempo que se anuncia una empresa que intentará abolir la *phoné*, pues “la Confabulación Fonética no es sino la otra cara del silencio”, se lee en el poema.

A continuación del citado verso se añade una idea entre paréntesis, y ya sabemos que la presencia de los paréntesis en *La nueva novela* cumple una función similar a la de la tachadura, a saber, una función poética y no solo sintáctica: “(los pájaros más jóvenes como también así algunos escritores y músicos sufren hoy por exceso de libertad y están a la búsqueda del padre perdido)”. Ya habiendo comprendido al poeta dentro de aquellos “algunos” escritores que escogen este lenguaje, aquí se introducen otros tipos que participarían de este proceso: algunos músicos y algunos pájaros (poetas) más jóvenes se valdrían de este lenguaje. Y en este punto se hace una afirmación radical, que apunta a las causas por las cuales se estaría buscando esta

alternativa al lenguaje tradicional, que no es sino la “búsqueda del padre perdido”. Difícil no pensar en Freud si hablamos de padre perdido, o no pensar en las vanguardias y su gesto parricida, casi siempre en manos de jóvenes (de “pájaros más jóvenes”). Difícil, en suma, dejando un poco de lado los motivos que darían muerte al padre, no fijarse en la situación subjetiva de quien lo pierde: la pérdida de un padre, patria, origen, tronco, certeza, tradición, arraigo o cualquiera de los alcances de la metáfora, nos remite a algunas claves de las teorías sobre modernidad tardía, encarnadas, cómo no, en el extravío, la pérdida de las señales de ruta, la pérdida de las directrices existenciales, en la desaparición de una familia, en fin, en todas aquellas metáforas que hemos ido delineando en este estudio y que conforman el clamor martiniano ante el horror dictatorial.

El momento político del Chile en que se escribe *La nueva novela* estaría exigiendo nuevos lenguajes, ante la incompetencia del lenguaje entendido de forma tradicional para referir el estado del sujeto bajo una dictadura. La puesta en marcha de una reflexión conducente a la búsqueda de una nueva definición de lenguaje acorde con este nuevo escenario de horror, es una apuesta fundamental de la escritura martiniana. Ante el ya mencionado fin de la Modernidad, del Padre freudiano, de la Historia con mayúscula de Jameson o de los metarrelatos de Lyotard, se propone aquí la búsqueda de nuevas alternativas que reconsideran y problematizan la noción de lenguaje y de poeta, ejercicio a través del cual se apunta más allá: “Martínez ve no solo esa muerte [la de la Modernidad], también la muerte de un concepto: Patria y, con él, todos sus

asociados: hogar, familia, filiación, etc.”<sup>317</sup>, dirá Eugenia Brito, relacionando así la muerte de la cosmovisión moderna con la muerte de las antiguas formas poéticas, escenario del cual Martínez será plenamente consciente. Lo anterior lo vemos plenamente representado en el poema “La desaparición de una familia”, ya comentado en este trabajo, así como en varios otros textos que dialogan con la misma idea de la desaparición.

Aunque luego lo desarrollaremos en detalle, por ahora solo haremos mención al único poema de toda *La nueva novela* que hace patente la idea de patria, tan enormemente presente como silenciada en la obra, aunque referida y sugerida en innumerables ocasiones, casi transformándose en el eje que conecta los múltiples fragmentos que componen el poemario. En una página no foliada del libro, se presenta una nota al pie de página que, muy martinianamente, reproduce una cita atribuida a Francis Picabia. En la cita se lee “«El padre y la madre no tienen el derecho de la muerte sobre sus hijos, pero la Patria, nuestra segunda madre, puede inmolarlos para la inmensa gloria de los hombres políticos». F. Picabia”.

Más adelante añadiremos detalles acerca de la proyección de este texto así como de los demás elementos que lo rodean, pero en este punto nos interesa referir a la presencia de la palabra Patria, con mayúscula, cuya muerte (la de su rol, la simbólica, la de su legitimidad), dialogando con los conceptos de padre o madre, se constataría en el poema “Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros”. De este modo, ya en la primera estrofa del poema que hemos escogido como manifestación de una poética del autor, podemos ir vislumbrando los

---

<sup>317</sup> Eugenia Brito: “La redefinición del contrato...” *loc. cit.* p. 43.

elementos que funcionarían como el mapa conceptual de la propuesta poética de Juan Luis Martínez. La búsqueda de sentido del individuo inserto en este escenario de pérdida de certezas, estaría expresada también en la necesidad de encontrar nuevos lenguajes acordes con los nuevos escenarios, gesto del cual Martínez es claro exponente. En esta búsqueda, el silencio o la *confabulación fonética*, el abandono del fonocentrismo y logocentrismo del lenguaje tradicional, podrían ser una alternativa bastante cierta en medio de la ausencia de certezas, presentada como una sucesión de muertes simbólicas en diferentes escalas. Desde ahí es que bien podemos entender la propuesta de Martínez como una “escritura *afonologocentrada*”<sup>318</sup>, como se referirá Andrés Ajens a la poesía de Juan Luis Martínez.

En su posterior desarrollo, el poema “Observaciones...” pone en marcha un proceso deconstructivo, que entenderemos como su mapa de ruta hacia el silencio, el cual irá ofreciendo nuevas imágenes. “Los pájaros ambicionan escapar del círculo del árbol del lenguaje”, propone este particular hablante martiniano, introduciendo así la metáfora del árbol, como nueva y explícita referencia a Saussure. El árbol del lenguaje, como concepto típicamente saussureano para ejemplificar el signo, es aquí puesto en entredicho de forma expresa, entendiéndolo como tradición de la cual el poeta (los pájaros) desea desmarcarse o, en otras palabras, como aquella infinita cadena de significaciones (por cierto, circulares) siempre conducentes al mismo centro o “significado trascendental” derrideano, de la cual ahora es menester escapar. En este caso, el árbol apuntaría también a la ya referida noción de padre y madre,

---

<sup>318</sup>Andrés Ajens: “La interrupción – del relato en la poesía chilena” en Soledad Fariña y Elvira Hernández (Comp.): *Merodeos... op. cit.* p. 9.

de familia o de Patria: sería un *árbol genealógico*. En esta misma dirección, Brito vislumbrará en Martínez “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”<sup>319</sup>.

La idea de centro propuesta por Derrida se hace aquí explícita, al referir el lenguaje como círculo, figura que conlleva necesariamente la idea de un centro que es necesario abandonar. Tal intento será diagnosticado por Jameson con la idea de descentramiento<sup>320</sup> propia de la modernidad tardía. En la misma senda que Derrida y Jameson, aunque encarnando en poesía las heladas teorías, Martínez estaría justamente proponiendo la intención del individuo de escapar a esta idea de centro o “círculo del lenguaje”. Y el modo para llevar adelante tal empresa se evidenciará en los versos siguientes, en que la reiteración casi obsesiva del prefijo “des” nos dará luces sobre una especie de semiosis inversa presentada como una eventual puerta de escape a este círculo.

Recordemos brevemente en este punto cómo la contratapa de *La nueva novela* nos exhortaba a buscar rutas de escape a una casa imposible. Al respecto, solo consignar la idea de círculo del lenguaje en su condición de casa (metáfora que cruza la obra completa) cuya función ya no es la de guarecer, sino la de vigilar y encarcelar a sus moradores, y destacar, asimismo, la concepción martiniana sobre la necesidad de buscar vías de escape a este círculo. Hemos propuesto que el silencio es una ruta de escape posible, como se manifiesta en “Observaciones...”, pero valga mencionar que esta lectura

---

<sup>319</sup> Eugenia Brito: “La redefinición del contrato...” *loc. cit.* p. 41.

<sup>320</sup> Fredric Jameson: *El posmodernismo...* *op. cit.* p. 37.



constituye solo una opción dentro de una enorme multiplicidad de salidas posibles que, en rigor, serán tantas como el lector (un lector activo y competente como el que requiere Martínez de forma expresa), defina o decida dibujar en los cuadritos. Diremos entonces que silencio sería una alternativa, a sabiendas de que ni aun muchos otros agotarían las posibilidades.

Decíamos que en este proceso de búsqueda del silencio vía semiosis invertida, se opta por una sucesión de conceptos introducidos por el prefijo “des”, lo que nos da luces sobre una especie de estética deconstructiva llevada desde la teoría hacia la praxis poética. Así, se lee en el poema que los pájaros “se desentienden del silencio y de sí mismos”, que “ignoran que se desentienden”, que “se desescuchan de sí mismos” y que “quieren desescucharse del oído que alguna vez los escuchara”. También leeremos que “despajareándose de sus pájaros el canto se des-en-canta de sí mismo”, proceso a través del cual “los pájaros reingresan al silencio”, donde “la memoria reconstruye en sentido inverso”, es decir, donde se realiza el proceso de semiosis inversa ya referida, que será resumida en la idea central de que “los pájaros cantan al revés”.

De forma explícita, entonces, los versos citados dan cuenta de una estrategia poética que desanda los procesos de significación tradicionales criticados por Derrida, proponiendo una deconstrucción de las cadenas de significación, despojando a los significantes de sus significados. En otras palabras, la propuesta de Pierce que indica el proceso comunicativo como una cadena que creará significados una, y otra, y otra vez, se plantea de forma inversa en el poema de Juan Luis Martínez en el cual, de forma sistemática y

sucesiva, los signos van perdiendo, una, y otra, y otra vez, su relación con el significante, con la imagen acústica. El trayecto sugerido para esta búsqueda de un lenguaje otro será, en suma, la construcción de una cadena (des) significativa que deconstruye los signos, con el fin de llegar a un estadio final y a la vez originario que sería el silencio, la negación absoluta de la *phoné*. Llegados a este punto del poema, en que el texto pareciera presentarse francamente programático del posestructuralismo, nos encontramos con un obstáculo que restablecerá la paradoja, inaugurando toda una cadena de obstáculos y de más negaciones.

Avanzando en el texto, veremos que esta empresa (des) significativa presente en el poema “Observaciones...” tendría como objetivo, aunque en la orilla opuesta a la idea de *todo* significativo, otro absoluto, un significado trascendental dado por la idea de *nada*. A través del silencio los pájaros están comunicando, de igual modo, lo que plantea la duda sobre si será efectivamente el silencio ese “lenguaje otro” que nos liberaría del lenguaje tradicionalmente comprendido. Consciente de esta complejidad, el poema se encargará de demostrar, en lo sucesivo, que esta confabulación fonética, aun cuando rompe con el signo y toda su tradición, de todos modos se encargará de seguir repitiendo una y otra vez otros signos, signos deconstruidos, organizados en cadenas igualmente semióticas, aunque operan de forma inversa: “el canto que emiten [los pájaros] es el lenguaje transparente de su propio ser, quedando luego atrapados por él y haciendo que cada canto traces entonces un círculo mágico en torno a la especie a la que ellos pertenecen, un círculo del que no se puede huir, salvo para entrar en otro y así sucesivamente [...]” (126)

Al parecer estaríamos dirigiéndonos igualmente a la idea de un todo, aunque a partir de un proceso de sucesivas negaciones. Y aquí se hacen presentes referentes como la teología negativa, encarnada sustancialmente en la figura del maestro Eckhart -que, por cierto, aparece citado en *La nueva novela* (122)-, así como de ciertas corrientes orientalistas, como el budismo<sup>321</sup>. La idea de acceder al todo a través de un proceso encaminado hacia la nada tiene justamente estos antecedentes, que desviarían en otra dirección la tendencia inicial de Martínez hacia ciertos conceptos que tenderían a negar el imaginario occidental.

El silencio, desde la mirada de este hablante, sería un estadio plenamente significativo desde su vacío. Es importante, sin embargo, considerar cómo este nuevo lenguaje propone un trayecto conducente a una alternativa diferente a la semiosis tradicional. Más allá de la respuesta que da Martínez, nos interesa destacar el planteamiento acerca de la necesidad de una búsqueda, marcada por la significación inversa, que reconstruye lúcida y conscientemente los procesos de construcción del significado.

Al estadio del silencio se llegaría (des) significando, aboliendo la carga fonética del discurso, la noción significante del signo, es decir, “cantando al revés”. Resulta interesante cómo la noción de (des) significar, de (des) decir, se comprende como homóloga a la idea de *despajarse*. En este punto, entendemos la estrecha relación que se produce entre la palabra y el sujeto. Despojarse de la subjetividad, *despajarse*, experimentar la disolución del

---

<sup>321</sup> Sobre la presencia del imaginario oriental en *La nueva novela*, véase Marcela Labraña: “*La nueva novela* de Juan Luis Martínez...” *loc. cit.*

sujeto tan propia de las teorías posestructuralistas ya referidas, favorecería el (des) (en) canto, juego de palabras que nos remite al desencanto producto de la crisis de la modernidad, al tiempo que al proceso (des) semiótico, el (des) lenguaje, idea que homologaría entonces subjetividad y lenguaje. Diluir el sujeto, deconstruir los procesos semióticos, (des) nombrar, serían, en suma, los procedimientos esbozados en la poesía de Martínez para apuntar a la homologación de las nociones de palabra y sujeto. Y si (des) nombrar conlleva diluir el sujeto, la reflexión del hablante nos remite a la toma de conciencia del opuesto. Nombrar como gesto ontológico: el lenguaje entendido como constructo del sujeto.

Decíamos que la idea de silencio, aun cuando se propone como alternativa al lenguaje en su definición tradicional, de todos modos parecería acabar transformado en aquello que se critica, a través de innumerables negaciones que, finalmente, parecen resolverse en afirmaciones. Algo similar ocurre con la noción derrideana del significado trascendental y su eterna repetición como círculo del que no se puede escapar. Aun cuando el poema de Martínez intentaría escapar a este círculo del lenguaje, pareciera que, a fin de cuentas, la huida es imposible, tal como lo es trazar una casa improbable definiendo sus rutas de escape. “Desde que surge un signo, comienza repitiéndose. Sin eso, no sería signo, no sería lo que es, es decir, esa no-identidad consigo que remite regularmente a lo mismo. Es decir a otro signo que, a su vez, nacerá al dividirse”<sup>322</sup>, dirá Derrida, constatación de la cual Martínez intenta escapar proponiendo “el lenguaje de los pájaros” aunque,

---

<sup>322</sup> Jacques Derrida: *La escritura... op. cit.* p. 405.

avanzando en el poema, nos encontraremos con la siguiente estrofa: “un círculo del que no se puede huir, salvo para entrar en otro y así sucesivamente hasta la desaparición de cada pájaro en particular y en general hasta la desaparición y/o dispersión de toda la especie.” (126)

Los versos anteriores no serían sino la versión poética de la citada definición derrideana, que considera al lenguaje como una repetición incesante de cadenas de las cuales no es posible escapar. En este caso, dice el poema de Martínez que el lenguaje de los pájaros es un “círculo del que no se puede huir, salvo para entrar en otro y así sucesivamente”, a través de lo cual vamos aproximándonos a un modo desencantado y desconfiado de concebir el lenguaje, cualesquiera sean los códigos que este utilice.

Así, propone Juan Luis Martínez que, aun cuando intentemos proponer un lenguaje nuevo para desatar las ataduras, aun cuando deconstruyamos -derrideanamente- el lenguaje en su versión tradicional, desandando todos los caminos semióticos, y aun cuando el destino de este camino sea el silencio, siempre redundaremos en lenguaje. Así, tanto para Derrida como para Martínez, el lenguaje se constituiría como el tránsito infinito y *perverso* de un círculo a otro, o de un centro a otro:

La pura repetición, aunque no cambie ni una cosa ni un signo, contiene una potencia ilimitada de perversión y de subversión. Esta repetición es escritura porque lo que desaparece en ella es la identidad consigo misma del origen, la presencia a sí de la palabra sedicente viva. Eso es el centro. El engaño del que ha vivido el primer libro [...]<sup>323</sup>.

---

<sup>323</sup> *Ibíd.*, p. 404.

La confabulación fonética de Juan Luis Martínez hace evidente este engaño del que habla Derrida, en la voz de muchas voces desengañadas. Hay en *La nueva novela* desconfianza del lenguaje: “también es el lenguaje que desconfía de sí mismo, hallando dentro de su espacio los principios inquebrantables de una crítica”<sup>324</sup>, dirá Blanchot sin saber que su planteamiento está definiendo parte importante de la poesía de Martínez. Esta desconfianza se presenta, al menos, en la dimensión verbal del lenguaje, el que se aborda en la mirada desengañada de quien ha perdido la inocencia pero que, en lugar de gritar su dolor, toma distancia irónica e intelectual, para pensar y poetizar puertas de escape. En el poema referido en las páginas precedentes, se propone que esta cadena de engaños que define a la literatura desde sus orígenes (“la literatura solo sirve para engañar a pobres gentes respecto a una profundidad que no es tal”, propone el poema más adelante), terminaría con la “desaparición y/o dispersión” de la especie pájaro, como punto de llegada de todo un proceso en que se ha ido diluyendo una a una la subjetividad de cada pájaro, en una reacción plenamente homologable a la que padece el sujeto de las sociedades posindustriales ante el des-en-canto posmoderno, ante la conciencia de que todo ha sido un engaño, y de que el lenguaje solo ha construido artificios que ocultarían un fondo tristemente vacío.

Siguiendo la ruta de las desapariciones, que signan el poemario en su totalidad, tal como hemos visto en apartados anteriores de este estudio, en “Observaciones...” veremos que se anuncia otra desaparición, esta vez la de “de toda la especie pájaro”, y ya sabemos que esta especie evoca también la de

---

<sup>324</sup> Maurice Blanchot: *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila, 1990, p.39.

*algunos* poetas y músicos, entre los cuales ya hemos ubicado al autor de *La nueva novela*.

La amenaza de la desaparición de toda esta especie es, entonces, la amenaza de la desaparición de todos aquellos que buscan un nuevo lenguaje como alternativa al tradicional o, lo que es lo mismo, aquellos que buscan romper con los esquemas tradicionales del logos, para ir al encuentro de otros modos expresivos. Junto a la palabra *desaparición*, aparece en el poema, como sinónimo, la palabra *dispersión* que, dentro del poema, tendría un alcance igualmente trágico que el de la propia desaparición de una especie. Recordemos aquí que Andrés Morales se refiere a los poetas chilenos de los años 80 como un grupo atomizado y disperso como fruto de las “trágicas circunstancias por las que atravesaba el país desde 1973”, razón por la cual gran parte de los autores desarrollaron su carrera escritural fuera de Chile o bien de manera aislada a los “‘centros’ tradicionales de producción literaria”, acuñando para estos últimos el concepto de intraexilio que hemos identificado certeramente en el caso de Juan Luis Martínez. Lo anterior deja en evidencia las dificultades de la crítica para referirse a los poetas chilenos de los 80 como *generación*, tras los fenómenos tanto de exilio como de intraexilio ocurridos durante la dictadura, que favorecieron el desarrollo de poéticas muy dispares, en dinámicas atomizadas y en diferentes geografías. En este contexto, se comprende de forma más expresa el alto voltaje de la palabra *dispersión* como riesgo homólogo al de la *desaparición*.

La *dispersión* no es sino la antesala de la *desaparición*, en este caso, de la posibilidad de construir una generación literaria, un sujeto colectivo, dando así

paso a una situación de intraexilio (como el vivido por Juan Luis Martínez al interior de su casa en Villa alemana durante toda su vida), de soledad y de individualidades como fragmentos. Valga mencionar en este punto, que la dispersión se constituye como una de las formas de violencia ejercida por el gobierno pinochetista como parte de su política terrorista de Estado. En específico nos referimos al número aún no precisado de personas que fueron obligadas o se vieron forzadas a abandonar el país, provocando de este modo el primer gran exilio masivo de la historia de Chile.

Si bien no existen datos cerrados al respecto, el total de exiliados a causa de la dictadura de Pinochet entre los años más duros del régimen (1973-1976) ascienden a los 20 mil<sup>325</sup>. Sin embargo, si se consideran las familias enteras que huyeron al extranjero en la misma época, como respuesta a las amenazas de muerte y desaparición -muchas de las cuales fueron impedidas de regresar a Chile en decretos posteriores-, el número de aumenta exponencialmente, alcanzando las 200 mil personas expatriadas.<sup>326</sup> Como se observa, la pena de extrañamiento funcionó como uno de los ejes claves de las políticas terroristas del pinochetismo.

Como hemos venido comentando en este estudio, pese a que hasta hace pocos años la crítica apenas haya reparado en esto, es posible vislumbrar en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez innumerables referencias al contexto de terror en que se fue escrita. La desaparición será uno de los ejes centrales del

---

<sup>325</sup> Loreto Rebolledo: *Memorias del desarraigo. Testimonios de exilio y retorno de hombres y mujeres de Chile*, Santiago, Catalonia, 2006, pp. 29-30.

<sup>326</sup> Carmen Norambuena: "Exilio y retorno. Chile 1973-1994" en Mario Garcés et al. (Comp.): *Memorias para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*, Santiago, Lom, 2000, pp. 173-189.



libro, lo que nos ha llevado a la metáfora del silencio, sin embargo, al referirse el poema “Observaciones...” a “la desaparición y/o dispersión de la especie pájaro” se está añadiendo otro de los ejes que funcionaron como pilares de la maquinaria represiva dictatorial: la desaparición y la dispersión (exilio) serían dos manifestaciones del mismo horror. Monsálvez Araneda añadirá la detención y procesamiento de ciudadanos a este binomio, para configurar así los tres escenarios que el gobierno dictatorial utilizará para tratar a los opositores al régimen:

En consecuencia, tres serán los escenarios que determinará la Junta Militar para los denominados “enemigos internos”, la detención y procesamiento (bajo justicia militar), en segundo lugar la expulsión del territorio nacional o en su debido caso, la prohibición de ingresar y en tercer lugar, la desaparición y muerte de ciudadanos, por medio de uno de uno de los principales dispositivos del terror, como fue la creación de la DINA.”<sup>327</sup>

De esta manera, a través del poema de Martínez podemos vislumbrar otra hebra mediante la cual el autor hace referencia, una vez más, a los abusos de la dictadura de Pinochet, aunque utilizando la estrategia del desvío al desenvolverse en otros niveles de lenguaje, refiriéndose a conceptos a primera vista abstractos y disociados de su *ahora* escritural. En palabras de García Moreno, esta estrategia, que atraviesa toda la poética martiniana, se constituye como

una nota punzante [que] lleva a reflexionar sobre la cara más oscura de ciertos postulados del pensamiento contemporáneo

---

<sup>327</sup> Danny Monsalvez: “Chile, la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet y el exilio como dispositivo de control social: El caso de la ciudad de Concepción” en *Actas de las I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX* (2012). [http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/i-jornadas/ponencias/MONSALVEZ\\_ARANEDA.pdf/view?searchterm=None](http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/i-jornadas/ponencias/MONSALVEZ_ARANEDA.pdf/view?searchterm=None) [12/08/2015]

postmoderno: la desaparición del sujeto, la muerte del autor y la descentralización de significado adquieren otro significado en una situación de desapariciones y desaparecidos de la que no se puede hablar.<sup>328</sup>

Siguiendo adelante con el poema, constatamos que a veces la mencionada dispersión no es obligada, sino una opción del “pájaro” ante escenarios que así lo exigen, tal como veíamos en las diferentes variantes del exilio caracterizadas por Rebolledo y Monsálvez Araneda. En el caso del poema de Martínez, la dispersión sería homóloga al silencio. Ante la imposibilidad adorniana de articular discurso alguno tras un escenario traumático, que Agamben definirá como “estado de excepción”<sup>329</sup> y que nos remitirá como referente clave al Holocausto o, en el caso de Martínez, a la dictadura de Pinochet en Chile, el autor de *La nueva novela* sí identificaría una ruta de escape, esta vez caracterizada por en la dispersión y el silencio.

En este caso, la dispersión es la opción del intraexilio martiniano ya referido: “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”, se lee en la cuarta estrofa del poema, evidenciando así la escisión, la fractura que deriva en el exilio interior y en el silencio. La opción martiniana de enmudecer se hace explícita si nos remitimos a la página no foliada del poemario, que se encuentra justo a continuación de la página 87 y que, como comentábamos al inicio de este capítulo, se encuentra emparentada con el poema “Observaciones...”. Nos referimos al texto titulado “La página en blanco” (s/f) que consiste,

---

<sup>328</sup> Laura García Moreno: “El texto en ruinas...” *loc. cit.* p. 14.

<sup>329</sup> Giorgio Agamben: *Estado de excepción*, Valencia, Pre-Textos, 1998.

precisamente, en un folio carente de palabras (salvo por su título y una nota al pie de página), impreso sobre un papel transparente que deja translucir la completa blancura de la página siguiente, tal como vemos a continuación:



Fig. 53. Montaje “La página en blanco”, perteneciente a la sección “La literatura” de *La nueva novela*. Esta composición materializa la poética del silencio emprendida por Juan Luis Martínez.” como en el poema “Observaciones...” (s/f).

En la nota al pie se lee: “\*(El cisne de Ana Pavlova sigue siendo la mejor página en blanco)”, lo que nos remite a la bailarina rusa que a principios del siglo XX enamoró al mundo con su interpretación coreográfica de “La muerte del cisne”. Símbolo romántico y modernista en sí mismo, sobre todo encarnado en el cuerpo frágil y fantasmal de Pavlova, será el cisne la metáfora fundamental escogida por Martínez para poetizar el silencio, sobre todo dibujado en caracteres casi imperceptibles dentro de la blancura rotunda de la página en blanco.



Fig. 54. Fotografía que muestra a la bailarina rusa Ana Pavlova ejecutando “La muerte del cisne”, una de sus coreografías más célebres. La nota al pie del montaje “La página en blanco” de *La nueva novela* hace referencia precisamente a la bailarina ejecutando dicha pieza.

Acerca del silencio como una posible vía de escape a la prisión del lenguaje, escribe Eugenia Brito: “La página en blanco es la máxima expresión de su 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”<sup>330</sup>. En el verso citado del poema “Observaciones...” nos encontramos, entonces, con el silencio como opción por la mudez, pero asimismo nos enteramos de las causas que llevarían a este gesto. Aquí el poeta (pájaro) opta por callar al darse cuenta de “que se ha abierto un abismo cada vez más ancho entre el lenguaje y el orden del mundo”, es decir, al hacerse consciente del engaño del lenguaje y de la distancia abismal entre signo y realidad. Lo inefable resuena aquí intensa y románticamente, como en una interpretación de Pavlova, y tal como la romántica aparición de la idea de abismo, donde encontramos una clara conexión con la idea kantiana de lo sublime. Para Kant,

en la representación de lo sublime de la naturaleza, el espíritu se siente conmovido [...] Esta emoción (principalmente al principio), es como un sacudimiento, en el cual nos sentimos alternativa y rápidamente atraídos y repelidos por el mismo objeto. Lo trascendente es para la imaginación aquí [...] como un abismo donde teme perderse.<sup>331</sup>

Así, la romántica noción de abismo como representación de la repulsión y seducción que nos produce lo inabarcable e innombrable, está presente en Juan Luis Martínez cuando se refiere al silencio. En este caso, lo inabarcable, el

---

<sup>330</sup> Eugenia Brito: “La redefinición del contrato...” *loc. cit.* p. 41.

<sup>331</sup> Immanuel Kant: *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime* (1790), Alejo García Moreno y Juan Ruvira (Trad.), Madrid, Librería de Iravedra, 1876, p. 61. Edición digital basada en el original en [www.scribd.com/doc/7007374/Kant-Critica-Del-Juicio](http://www.scribd.com/doc/7007374/Kant-Critica-Del-Juicio) [25/07/2013]

abismo, estaría dado por la toma de conciencia del sujeto ante la distancia *abismal* entre realidad y lenguaje, luego de la creencia, expuesta en otros fragmentos del mismo poema, en que podría haber existido un lenguaje (el de los pájaros) que rompiera esta tradición. La certeza de la disolución del binomio lenguaje-realidad (y aquí se revela una conciencia en el texto acerca del problema de la representación) sería el motivo por el cual el sujeto, poeta o pájaro, llegarían a la fragmentación o al silencio. A lo largo del poemario veremos cómo ambas salidas de emergencia se activan, pues estamos en presencia de un libro en extremo fragmentado, pero que asimismo rinde especial homenaje al silencio, tanto abordado desde su condición de tema literario, como desde su manifestación en la forma poética, llevada a su consumación plena en el poema ya referido “La página en blanco”.

Como punto cúlmine de esta constatación, luego de haber materializado poéticamente la deconstrucción del lenguaje y haber llegado al tan significativo estado del silencio, ante su convicción sobre la imposibilidad de escapar al lenguaje, el poema “Observaciones...” comienza entonces a deconstruir el mismo silencio. Se emprende, una vez más, de este modo, la cadena semiótica de la que no se puede escapar (“A través del canto de los pájaros, el espíritu humano es capaz de darse a sí mismo juegos de significación en número infinito”), y eso queda de manifiesto en los versos que siguen: “(cantando el des-en-canto descantan el silencio: el silencio se los traga)”. Sin embargo, aun cuando se enfatiza aquí la imagen de la cadena semiótica invertida, que deconstruye no el lenguaje sino el silencio y sus signos que adoptan la figura de árboles (“Desconstruyen en silencio, retroceden de unos árboles a otros”), esta

vez el proceso se frustra y el silencio termina fagocitando al sujeto, disolviéndolo como en un agujero negro (¿blanco?) similar al *absoluto*, una vez más expuesto por el poema, en contraposición esta vez a la idea de fragmentación.

De ahí que, aun consciente de la imposibilidad de escapar al círculo del lenguaje, el poema plantee el silencio (aunque siempre como lenguaje cargado de significaciones) como una alternativa que de alguna forma escapa a las fórmulas poéticas tradicionales. En ese sentido es que la mudez se constituye como una alternativa viable para sortear esta confabulación fonética, la que Martínez realiza poéticamente desde el silencio como página en blanco y desde la estrategia del discurso múltiple y fragmentario como mudez del autor, diluido en múltiples voces ajenas: ante el desencanto por el engaño del lenguaje, los pájaros “picotean como último recurso las migajas del nombre del (autor): picotean en su nombre inaudible las sílabas anónimas del indecible”. Así, desde la constatación de lo inefable, nos deja Juan Luis Martínez el camino de migajas que no guiará hacia el silencio como representación del horror, que pasamos a revisar en las páginas siguientes.



## VI.2 Silencio y horror

El silencio constituye un tema troncal en la poesía de Juan Luis Martínez, y el poema “Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros” ha sido escogido justamente por manifestar de forma clara y precisa algo que podríamos entender como la poética del autor en su viaje hacia el silencio que, como se mencionaba en el capítulo anterior, hace presente en *La nueva novela* desde la noción de la página en blanco y desde la anulación de la voz del autor, que siempre aparecerá puesta entre paréntesis y que siempre se diluirá entre las innumerables referencias y voces de otros que se entretajan en el libro.

Para Martínez, el silencio sería una vía de escape al férreo círculo del lenguaje, tal como lo plantea en el poema referido, pero veíamos que, aun así, el lenguaje va a ser el punto de vista desde el cual el poeta comprende el mundo. Así, el engaño del lenguaje, las desapariciones de los pájaros, la distancia abismal producida entre palabra y realidad harán referencia a una dimensión del mundo que Martínez, en tanto que poeta, solo puede significar desde la poesía, y que en este contexto específico no podría no estar marcada por la situación de quienes vivieron la dictadura militar chilena.

La sentencia adorniana nos lleva al mismo silencio al que llega Martínez escribiendo *La nueva novela* desde su intraexilio. Asumiendo que “escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie”<sup>332</sup>, Martínez se embarca en la búsqueda de una nueva forma de nombrar, en tanto las anteriores ya están agotadas y excesivamente teñidas de sangre. Desde esa imposibilidad de referir

---

<sup>332</sup> Theodor Adorno: *La crítica... op. cit.* p. 29.

el horror del mundo con los signos tradicionales, esta búsqueda martiniana consistirá justamente en dar con un nuevo lenguaje, aun cuando éste consista en la propia poetización de la imposibilidad de nombrar: el silencio será, así, un signo blanco que representará, a través de la ausencia, otras presencias, irrepresentables ya con la palabra, con los signos negros, bárbaros en sí mismos. La tachadura del nombre del autor sería una seña explícita para dar cuenta de su ausencia o silenciamiento. En esta dirección, la borradura del sujeto es “la ruptura silenciosa de lo fragmentario”<sup>333</sup>, dirá Blanchot.

Soledad Fariña decide leer *La nueva novela* justamente desde sus silencios, y escribe:

El silencio como análogo del blanco se desplaza por el libro: quien escribe, dice Blanchot, al haberse privado de sí, al haber renunciado a sí, mantiene, sin embargo, en esa desaparición, la autoridad de un poder, la decisión de callarse... del yo desaparecido, conserva la afirmación autoritaria aunque silenciosa<sup>334</sup>.

Así, vemos en la opción por el silencio un gesto poético lleno de significaciones, una postura de resistencia ante la privación de libertad de un lenguaje como círculo del que es imposible escapar. Martínez elige el silencio en su explícita “Página en blanco”, ya comentada en el capítulo anterior, y también en su poema “El cisne troquelado” (87), en el que la albura, la dimensión romántica (aludida también en el pie de la página de “La página en blanco” respecto de Ana Pavlova), modernista (el poeta como cisne) y

---

<sup>333</sup> Maurice Blanchot: *La escritura... op. cit.* p.19.

<sup>334</sup> Soledad Fariña: “*La nueva novela: el autor...*” *loc. cit.* pp. 29-30.

simbolista de esta figura, construirán la cadena significativa poética propia del nuevo lenguaje martiniano.

En el mencionado poema aparece una figura que será central si de configurar nuevos lenguajes poéticos se trata. Mallarmé, poeta cumbre del simbolismo aparece mencionado expresamente en “El cisne troquelado”, pero su presencia no solo radica en la mención, sino también en la referencia clara al “Soneto del cisne”<sup>335</sup> mallarmeano, así como en el gesto renovador del lenguaje que inaugura el poeta francés, especialmente en lo relativo a la toma de conciencia sobre la dimensión material y espacial del lenguaje al disociarse de las ataduras semánticas. El poema de Martínez está compuesto por palabras (signos negros) dispersas, en diferentes posiciones y formas, sobre el espacio de una página (signos blancos). Eso es lo que interesará con mayor énfasis a Martínez de Mallarmé. En otras palabras, la posibilidad de concebir la escritura como realidad en sí misma, quitándole la responsabilidad de representar el mundo. Al respecto dirá, Jaime Valdivieso sobre *La nueva novela*: “Estamos [...] dentro de la utopía de ‘El libro’ de Mallarmé, que pensaba que el Universo existe ‘para realizarse en las páginas de un libro’”<sup>336</sup>.

Así, el poema, que está organizado en tres segmentos -(La búsqueda), (El encuentro) y (La locura)-, será una completa pieza transtextual que propondrá expresamente la anulación del autor, su silencio, frente al protagonismo de otras voces y del poema mismo en tanto que materialidad. “(La Página en Blanco): La Escritura Anónima y Plural” será declarada en el poema hacia el final del

---

<sup>335</sup> “*Le sonet du cygne*”, en Stéphane Mallarmé: *Poesías*, París, Revue Indépendante, 1887.

<sup>336</sup> Jaime Valdivieso: “Adiós a la...” *loc. cit.*, p.55.

segundo fragmento, en un texto pleno de referencias a la materialidad del mismo, tal como se refiere en su primer verso: “La página replegada sobre la blancura de sí misma”. En adelante, se desarrolla un largo poema que, como es propuesto hacia el final del segundo fragmento, no será sino “La escritura de un signo entre otros signos”.

Ya declarados estos principios, el tercer fragmento de “El cisne troquelado” nos lleva a problematizar el silencio del autor frente a este nuevo escenario poético: “(LA ANONIMIA no nombrada)”, escribe Juan Luis Martínez jugando con los caracteres, como lo hiciera Mallarmé en *Un coup de des*<sup>337</sup>, hablando desde la forma que adoptan las palabras. Y entonces, configurando una nueva cadena semiótica, dirá así su silencio:

Le **SIGNE** blanc de le **CYGNE** Mallarmé  
**CYGNE** **SIGNE**

Fig. 55. Detalle del poema “El cisne troquelado”, perteneciente a la sección “La literatura” de *La nueva novela*. (87)

El cisne, en directa alusión a la figura del poeta modernista, así como a los pájaros ya referidos en este trabajo, establecerá una relación sonora y semántica con el signo. Así, palabra y poeta se silenciarán, se harán blancos, como nos los propone el final del poema que, apelando directamente al poeta, antes ya mencionado con el propio nombre del autor, alerta:

---

<sup>337</sup> Se hace referencia aquí a la última y más experimental obra de Mallarmé, traducida por Agustín Óscar Larrauri como *Un golpe de dados* (1897), Córdoba, Babel Editorial, 2008.

también el agua borrará tu nombre:  
el plumaje anónimo: su nombre tañedor de signos

borroso en su designio

borrándose al borde de la página...

Este es el silencio de Juan Luis Martínez, que atraviesa poema y poeta, palabra y mundo, y hace del blanco su metáfora más directa. Pero, aunque este texto merecería un estudio en sí mismo, nos interesa también dar cuenta de otros pasajes de *La nueva novela* que se refieren a este tema, sobre todo aquellos en los que el silencio opera como significante del horror, desde la ya señalada perspectiva adorniana, en una lectura que echa por tierra aquellas lecturas de la poesía de Martínez que la definen como escapista o excesivamente conceptual y alejada de las circunstancias políticas del Chile de los 70 y 80.

El silencio también está presente en el poemario como evocador de presencias a través de lo no dicho. Presencias que se conectan con la antes enunciada idea de lo sublime kantiano, experiencia profundamente intensa, conectada con el terror de la inabarcabilidad y, en consecuencia, con lo irrepresentable a través de las palabras.

Para muchos teóricos que han desarrollado la relación entre lenguaje y horror, Auschwitz se transformará en la metáfora más directa del término, y desde esa concepción es que lo estableceremos como referente primero de un “estado de excepción”<sup>338</sup> que se repetirá en el Chile de dictadura. Sobre el devenir de Auschwitz como referente de horror y de silencio, dirá Lyotard:

---

<sup>338</sup> Giorgio Agamben: *Estado de excepción... op. cit.*

El silencio que rodea la proposición *Auschwitz fue el campo de la aniquilación* no es un estado anímico, es el signo de que falta formular algo que no lo está y que no está determinado. Ese signo afecta a un eslabonamiento de proposiciones. La indeterminación de los sentidos dejados en suspenso, la destrucción de todo aquello que permitiría determinar dichos sentidos, la sombra de la negación que ahueca la realidad hasta disiparla, la sinrazón inferida a las víctimas, que las condena al silencio, es eso, y no un estado anímico, lo que apela a proposiciones desconocidas para coordinarlas con el nombre de Auschwitz.<sup>339</sup>

Así, Auschwitz será la forma de nombrar el horror y el silencio que lo rodea y que lo hace inexpresable, al tiempo que será el punto de inflexión que llamará a encontrar nuevos modos de representación para referirlo. Esa es la tarea que emprende Martínez, que no puede seguir los moldes tradicionales de un lenguaje que ya no serviría para abarcar la inmensidad del horror, que Blanchot refiere como “evento irrepresentable”<sup>340</sup>. La experiencia de un individuo bajo la dictadura militar chilena constituiría entonces un evento irrepresentable, ante lo cual el silencio, desde su condición fértil de lenguaje, podría remitir a la representación por medio de la ausencia. Un ejemplo plenamente representativo de lo que estamos planteando sería la película *Shoá*, de Claude Lanzmann (1986), sobre la cual Jean-Luc Nancy<sup>341</sup> ha desarrollado un fino trabajo, enfocado al cuestionamiento sobre la crisis de la representación y sobre las posibilidades de dar forma a nuevos medios que puedan expresar el horror, y así ara sortear la sentencia adorniana.

---

<sup>339</sup> Jean Francois Lyotard (1984): *La diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 75.

<sup>340</sup> Maurice Blanchot: *La escritura... op. cit.*

<sup>341</sup> Jean-Luc Nancy: *La representación prohibida. Seguido de La Shoá, un soplo*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu Editores, 2006.

En efecto, para Nancy no será posible una representación en términos tradicionales, pues justamente estos han sido las víctimas directas de los campos de exterminio nazis. El resultado del nazismo ha sido el vaciamiento de esos lenguajes. Las imágenes pictóricas de deportados sobre las alambradas, que podríamos relacionar con la poesía de contingencia y denuncia producida durante los años 70 y 80 en Chile, serían para Nancy imágenes evocadas en un lenguaje que refiere directamente a las imágenes del horror. No serían precisamente representaciones, sino conmemoraciones que se limitan a señalar<sup>342</sup>. El nuevo lenguaje que sortearía este primer tipo de evocaciones, sería lo que denomina “representación prohibida”, entendida como “aquello que burla la descripción”<sup>343</sup>, en tanto refiere elementos que no están presentes directamente. Dice Nancy:

La cuestión de la representación en Auschwitz [...] no puede resolverse [...] en una referencia, ya sea negativa o positiva, a un horror extremo o una extrema santidad. La cuestión debe pasar por este interrogante: ¿Qué pasó en Auschwitz con la representación misma? [...] debe tratarse de lo que este acontecimiento *representa* en el (o del) destino occidental<sup>344</sup>

Y es en este punto donde la representación de la ausencia cobra sentido. No se trataría de representar la presencia pura y simple, sino de dar cuenta de la sensación de un individuo instalado en medio del horror, cobrando así el valor de su presencia.

---

<sup>342</sup> *Ibíd.* p.31.

<sup>343</sup> *Ibíd.* p.16.

<sup>344</sup> *Ibíd.* p.33.

### **VI.2.1 “Epígrafe para un libro condenado”: la consumación del silencio**

En *La nueva novela* hay un poema especial, que ya hemos venido adelantando a lo largo de todo este trabajo por constituirse, hemos dicho, como uno de los dos pilares fundamentales que sustentan la obra, junto con “La desaparición de una familia”. Se trata, tal vez, de uno de los poemas más fuertes y elocuentes que haya escrito Juan Luis Martínez acerca del horror de la dictadura, aunque su lenguaje críptico no nos remita con inmediatez al referente. “Epígrafe para un libro condenado: (la política)” (s/f) es el título del último capítulo de la obra y se esconde bajo una bandera chilena de papel, que se encuentra unida al borde izquierdo de la página. Así, al mover la bandera, como quien vuelve una página, queda al descubierto el montaje, como se observa a continuación:



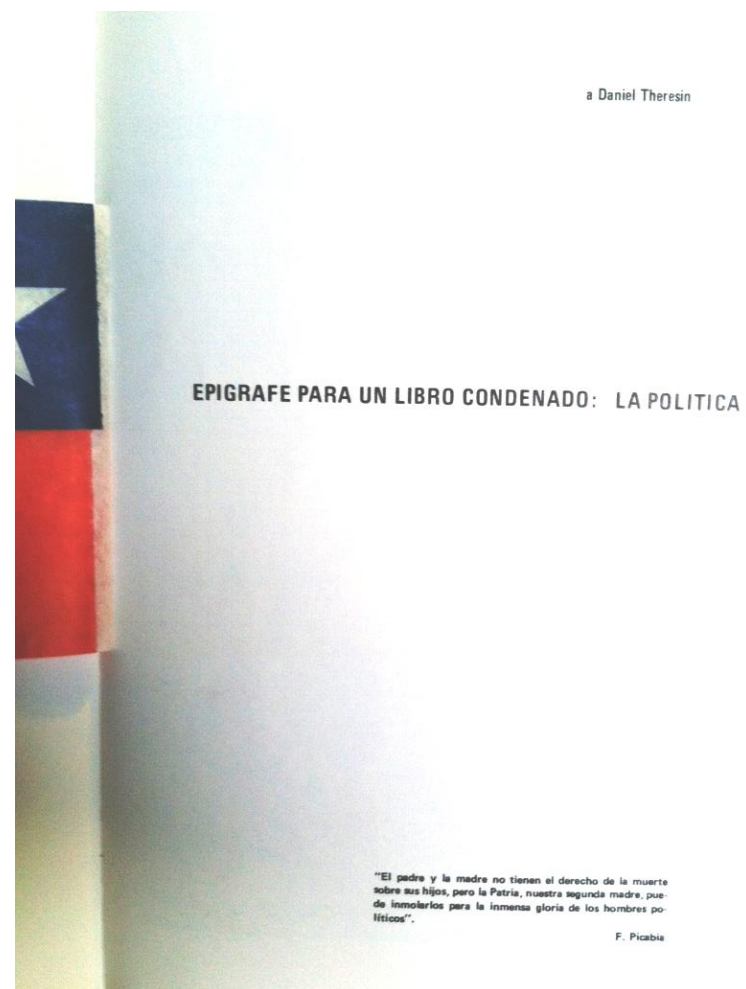
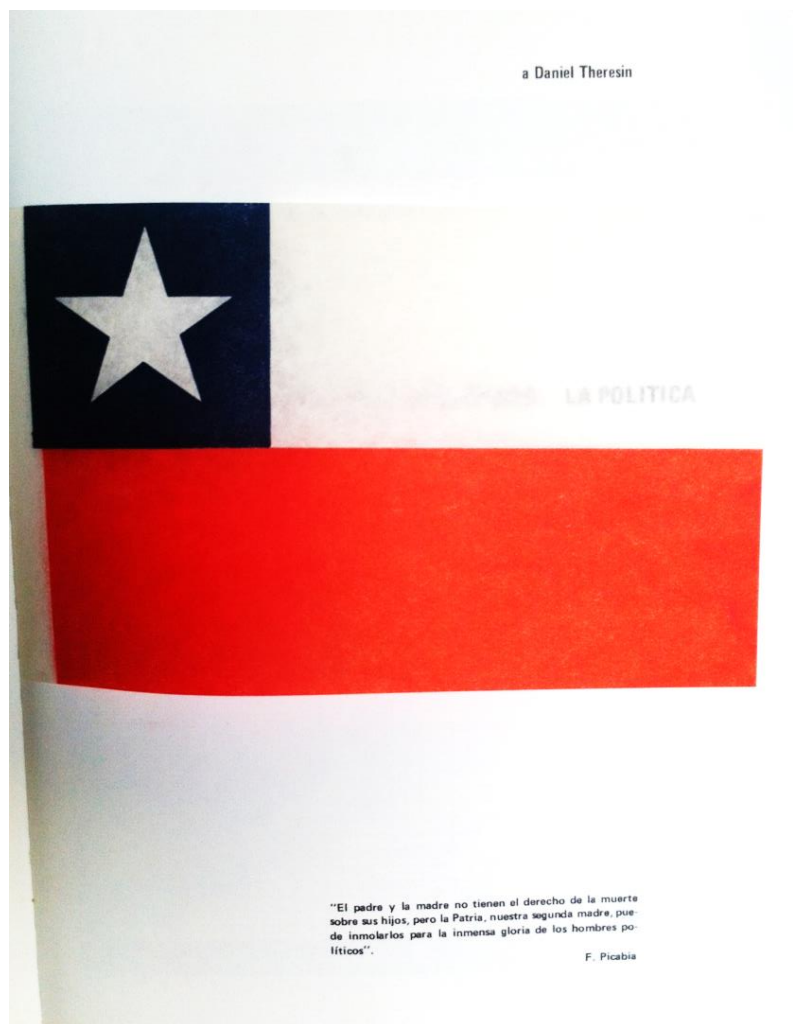


Fig. 56 y 57. Montaje que abre la sección "Epígrafe para un libro condenado: la política" de *La nueva novela*. Una bandera chilena de papel cubre el título de la sección, dando la posibilidad de ser apartada (s/f).

Como podemos ver, al comienzo de la página y a mano derecha, nos encontramos en forma de epígrafe con una brevísima dedicatoria “a Daniel Theresin”, a continuación de la cual se presenta el título y, bajo el mismo, una nota a pie de página atribuida al artista vanguardista francés de origen cubano Francis Picabia: en estos tres elementos, unidos a la bandera de papel, consiste este montaje en extremo transtextual, compuesto por un recorte con una imagen altamente simbólica y tres elementos paratextuales (epígrafe, título y nota al pie). Es necesario recordar en este punto que los recortes de banderas chilenas de papel coloreadas operan como una huella de identidad a lo largo de la obra de Juan Luis Martínez, en tanto podemos identificar su presencia en *La nueva novela*, en *La poesía chilena* y en *El poeta anónimo*. Parece tratarse de un guiño a través del cual el autor, en medio de sus referencias universales y polifónicas, en apariencia disociadas del contexto en que fueron producidas las obras, nos recuerda que sí, que su aquí y ahora escritural no es sino un país ubicado en el sur del mundo, asolado por la catástrofe.

Para Cirlot, la bandera es considerada “signo de victoria y de autoafirmación”<sup>345</sup>. Entendida en este caso como símbolo patrio, el emblema de la bandera configura una representación de exaltación victoriosa de un país, lo que concuerda plenamente con la exaltación pinochetista. Para el golpe militar, de hecho, muchos simpatizantes de Pinochet celebraron la “liberación del país”

---

<sup>345</sup> Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona, Editorial Luis Miracle, 1958, p. 105.

flameando banderas chilenas, elementos que pasaron a constituirse como emblemas de la victoria -tal como apunta Cirlot-, en este caso frente al enemigo *marxista*.

En este contexto, pues, los militares configuran un discurso patriótico de exaltación del régimen por medio de la apropiación de símbolos y emblemas patrios, lo que no solo se manifiesta en el uso y abuso de la bandera chilena como gesto celebratorio del golpe de Estado y de la entrada triunfal de los militares como vencedores de una guerra que nunca existió, sino también a nivel de otro emblema patrio fundamental, como lo es el himno nacional. En efecto, elocuente resulta la creación -en plena dictadura- de una nueva estrofa cantada en la canción nacional chilena, compuesta originalmente en 1919, que dice así:

Vuestros nombres, valientes soldados, / que habéis sido de Chile el  
sostén, / nuestros pechos los llevan grabados; / lo sabrán nuestros  
hijos también. / Sean ellos el grito de muerte / que lancemos  
marchando a lidiar, / y sonando en la boca del fuerte / hagan siempre  
al tirano temblar.<sup>346</sup>

Ante la militarización de los símbolos patrios, como la bandera de Chile y el himno nacional, expone acertadamente Rodrigo Cánovas:

En tiempos de relativa paz en Chile (bajo el “Estado de compromiso”, entre los años 1933 y 1973), los valores así llamados “nacionales” son asimilados al discurso de la democracia representativa: los emblemas son poderosas imágenes de convivencia y de reunión de la comunidad chilena.

En tiempos de guerra (en Chile, bajo el actual régimen militar), estos valores nacionales son asimilados al discurso nacionalista impuesto

---

<sup>346</sup> Estrofa impuesta por los militares al himno nacional durante la dictadura. Era obligatorio cantarla en todos los actos públicos que se realizaran en el país.

por la actual Dictadura y reinterpretados desde la Doctrina de Seguridad Nacional del Estado. La libre convocatoria de la ciudadanía en torno a emblemas, símbolos y discursos es convertida en un requerimiento forzado, en muestras de subordinación del ciudadano común ante las botas militares: el himno patrio se canta semanalmente en las escuelas, las oficinas públicas se llenan de escudos y banderas, y los retratos de los nuevos mandatarios son ineludibles en las salas de reunión de Juntas de Vecinos y de Centros de Madres.<sup>347</sup>

Como se observa, durante la dictadura militar chilena, la representación de todo un país, encarnada en dos de sus símbolos patrios fundamentales, pasa a ser emblema de solo una parte de esa nación, mientras la amplia oposición a la violencia dictatorial queda despojada de bandera, de himno, y alejada en consecuencia de la propia noción de patria, que había sido apropiada por el discurso militar: otra forma, esta vez simbólica, de expatriación. En respuesta a lo anterior, la estrategia seguida por Martínez al incluir banderas chilenas al interior de sus diferentes obras pretende dar un giro a la nueva carga simbólica adquirida por estos emblemas, utilizando el desplazamiento y la resignificación, como es común en su poética.

Tal recurso no es exclusivo del autor, tal como vemos en la obra de otros destacados representantes de la resistencia literaria de los años 80 en Chile, los cuales ciertamente pueden ser considerados dentro de la neovanguardia. Es el caso de Elvira Hernández y de Raúl Zurita quienes, como vemos, hacen un aporte

---

<sup>347</sup> Rodrigo Cánovas: *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*, Santiago, FLACSO, 1986, pp. 70-71.

fundamental en la resignificación de emblemas patrios, cada uno desde sus propuestas particulares.

La apropiación de la bandera a manos de los militares, despojando de un sentido de patria a todos sus opositores y alimentando así la noción de destierro, se palpa en *La bandera de Chile* (1991), de Elvira Hernández, largo poema que gira en torno a este símbolo resignificándolo y utilizándolo para denunciar, con él, el régimen patriarcal y militar dominante y sus abusos, tomando como eje una reelaboración del lenguaje, que se va descomponiendo conforme se avanza la lectura hasta llegar a un estado balbuceante que acaba en el silencio. Las similitudes de esta obra con la poética martiniana son múltiples y requerirían de un estudio particular, pero ciertamente Juan Luis Martínez se constituye como un referente clave para la composición de la mencionada obra. Por ahora nos remitiremos a destacar ciertos fragmentos de *La bandera de Chile* en los que se evidencia la resignificación del emblema desde una mirada contestataria: “La Bandera de Chile es extranjera en su propio país / no tiene carta ciudadana / no es mayoría / ya no se la reconoce / los ayunos prolongados le ponen el pulgar de la muerte / las iglesias le ponen la extremaunción [...]”<sup>348</sup>. En este pasaje, Elvira Hernández evidencia la situación de un sujeto social escindido, mediante el uso de la bandera como “extranjera en su propio país”, materializando de este modo la idea de expatriación que no solo se vivió a nivel fáctico a través de los miles de

---

<sup>348</sup> Elvira Hernández: *La bandera de Chile*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1991, p.20.

exiliados, sino también a nivel simbólico por medio de la marginación de todo un grupo social opuesto al régimen (“ya no es mayoría”), que dejó de ser representado por los emblemas patrios.

La condena y el grito de denuncia de Hernández sigue adelante, asociando esta vez la bandera a una mordaza, lo que nos remite a la liebre martiniana comentada anteriormente en este estudio y, por supuesto, a toda una sociedad bajo censura: “La Bandera de Chile es usada de mordaza / y por eso seguramente por eso / nadie dice nada”.<sup>349</sup> Al asimilar bandera, mordaza y el hecho de que “nadie dice nada”, ya nos aproximamos al desenlace de este texto conmovedor, que no es sino una página prácticamente en blanco intervenida por un texto mínimo, muy al estilo martiniano. El uso de la espacialidad es fundamental a lo largo de todo el poema, por eso en esta oportunidad reproducimos la última página completa:

---

<sup>349</sup> *Ibíd.* p.33.



Fig. 58: Fragmento del poema *La bandera de Chile*, de Elvira Hernández<sup>350</sup>

Sobre *La bandera de Chile*, Fernanda Moraga advierte algunas claves de lectura que nos serán un gran aporte para leer también a Juan Luis Martínez, especialmente su “Epígrafe para un libro condenado”. A partir de una lectura de género, Moraga nos invita a identificar la voz entretejida con cuerpo femenino

---

<sup>350</sup> *Ibíd.* p.34.

como el hilo conductor de este poema, que transgrede los márgenes del lenguaje en busca de una nueva sintaxis que se proponga en oposición a lo patriarcal, asociado en este contexto a lo militar:

Por entre los espacios de este trenzamiento crítico e histórico, Elvira Hernández hace su escritura. Un modo de habla poética, que se construye en la alteración de la sintaxis oficial otorgada por la tradición patriarcal y reafirmada por el pensamiento militar. A través del auto(des)cubrimiento verbal, Elvira Hernández va dibujando su propio vaciamiento hacia un signo-huella histórico, que es lanzado al exilio como espacio de ausencias (donde nace su primer síntoma de inmovilización). [...] Su lengua emerge como una contra-verdad crítica, atravesada por una retina ideológica, retina que se vierte en ese espacio donde navega su lenguaje táctil y visual de conciencia de mundo, con el que hace frente a un sistema que ella siente y piensa como opresión, paralización y, finalmente, como el desgarramiento que la lanza a la marginalidad de la exclusión, sintiéndose extranjera de sí misma tanto en su cuerpo como en su palabra. Desde ahí enuncia para denunciar, desarticulando el terreno deslavado al que es empujada por el avasallador engranaje del padre-militar (cenit de la representación patriarcal).<sup>351</sup>

Si bien Martínez no explora directamente una escritura de lo femenino, de igual modo vemos materializada, por medio de otros recursos, una postura crítica al pensamiento occidental, al logos o, en otras palabras, al pensamiento patriarcal militarizado, ruta en la cual se embarca por medio de la experimentación lingüística, tal como en el caso de Hernández. La formulación de una *nueva sintaxis* la vemos desarrollada, entonces, en ambos poetas, que parecen coincidir en una situación de marginalidad y exclusión o, como hemos enunciado anteriormente en relación con “Epígrafe...”, de expatriación. Otra de las coincidencias entre la

---

<sup>351</sup> Fernanda Moraga: “La bandera de Chile: (Des)pliegue y (des)nudo de un cuerpo lengua(je)” en *Acta literaria* (2001) 26, p. 91.



lectura que Moraga hace de Hernández y aquello que hemos venido trazando en *La nueva novela*, dice relación con la idea de ausencia, con este alzamiento de la voz que denuncia no solo situándose en los márgenes de la exclusión, sino en la articulación de ausencias por sobre presencias, tal vez como respuesta, asimismo, al poder patriarcal-militar. Especial relevancia tendrá la revisión de la noción de patria, precisamente, en “Epígrafe...” lo cual iría asociado con un cuestionamiento del concepto de padre. En este sentido, Hernández y Martínez se hermanan aun más.

Tal como se comentaba anteriormente, el poeta Raúl Zurita también hace uso de la estrategia de resignificación de los símbolos patrios en su obra. Puntualmente en *Anteparaíso* (1982), se trabaja no solo la noción de la bandera chilena, sino también se introducen intertextos del himno nacional, al tiempo que se retoma la imaginería patriótica asociada a los paisajes de Chile, específicamente al mar. El tratamiento de esta simbología propondrá la adjudicación de significados opuestos a lo celebratorio y festivo de las lecturas militares, para vincularlos más bien a la idea de dolor, amor, duelo y muerte. Tal como propone Rodrigo Cánovas,

*Anteparaíso* rescata el discurso “nacional” de su red “nacionalista” (impuesta por la sociedad autoritaria), al promover una escisión al interior de cada símbolo “patriótico”: el Pacífico será oscuro o transparente, las cordilleras serán del Duce o de los Andes, la bandera será un emblema degradado o sublime. Así por ejemplo, en “Las playas de Chile IX”, bajo el signo dictatorial, la bandera es un jirón, un cuerpo harapiento, doliente, entumido.<sup>352</sup>

---

<sup>352</sup> Rodrigo Cánovas: *Lihn, Zurita, Ictus... op. cit.* p. 71.

Reproducimos a continuación la primera parte del poema de *Anteparaíso* al que hace referencia Cánovas. Para respetar el trabajo a nivel de espacialidad que contiene el texto, lo insertamos a continuación como imagen:

### **LAS PLAYAS DE CHILE IX**

- i. Todo Chile flameó como una bandera en las playas de Chile**
- ii. Por eso el cielo nunca fue el cielo sino sólo el azul ondeando en sus banderas**
- iii. Por eso las playas no fueron las rojas playas de Chile sino apenas un jirón sobre el viento como harapos por esos cielos flameando**

**Porque todas las banderas de Chile ondearon como un harapo sobre los colores que miraban hasta que desgarrados no hubo colores en sus banderas sino apenas un jirón cubriéndoles los cuerpos aún vivos entumidos descolorándose en la playa**

Fig. 59. Fragmento del poema “Las playas de Chile IX”, de Raúl Zurita, perteneciente al libro *Anteparaíso*<sup>353</sup>

Como se observa, en el caso de Zurita la bandera es resignificada y, haciendo uso de la estrategia de desvío, todo el arsenal nacionalista dictatorial que conlleva es revertido y utilizado a favor de un discurso crítico a la dictadura, tal como lo plantea acertadamente Cánovas:

---

<sup>353</sup> Raúl Zurita: *Anteparaíso*, Santiago, Editores Asociados, 1982, p. 34.

La cultura autoritaria ha logrado asimilar los valores nacionales a su órbita. *Anteparaíso* rescataría ese repertorio emblemático para la causa anti-dictatorial. Así, en la medida en que Zurita trabaja con los mismos símbolos que la ideología oficial, evita la censura (impuesta de un modo explícito e implícito por el régimen militar) y en la medida que inscribe esos símbolos y su correspondiente retórica en un contexto cultural y discursivo diferente, transgrede el discurso de la dictadura.<sup>354</sup>

Es en este contexto, en el que la utilización de la simbología del régimen es retomada para dotarla de un discurso crítico completamente opuesto y más asociado a la resistencia que a la condescendencia, que la utilización de banderas chilenas por parte de Martínez pasa de ser una simple anécdota. Aun más, la persistencia en su utilización (primero en *La nueva novela*, luego en *La poesía chilena* y posteriormente en *El poeta anónimo*) nos permite establecer que la acción de insertar estos objetos de papel coloreado al interior de las obras va mucho más allá de un gesto tendiente a localizar y fijar el aquí y ahora escritural de los textos, como complemento a la universalidad de las referencias intertextuales.

Durante la dictadura, los emblemas patrios llegaban a causar profundo rechazo en los opositores a la dictadura, debido a su vinculación directa con el discurso militar, por lo que su utilización aquí no es para nada azarosa, sino un claro gesto de resignificación que intenta volver a pensar y a dotar de nuevos significados una noción tan cargada como la de patria, en un contexto en que esta

---

<sup>354</sup> Rodrigo Cánovas: *Lihn, Zurita, Ictus... op. cit.* p. 71.

ya no guarece, que ya no protege a sus habitantes, tal y como ocurre a pequeña escala en la propia casa martiniana. En un estudio sobre la resignificación de los emblemas en la poesía de Martínez, Giovanna Yubini expone el rol de este procedimiento, apuntando que

propone una lectura distinta y hasta opuesta a la tradicional o paradigmática del concepto que no pretende ser oficial, a la luz de nuevos elementos que lo permiten y lo instalan en una nueva situación. Parece ser que esto ocurre cuando surgen nuevas situaciones que producen tal inestabilidad que cuestionan la validez primaria de un concepto para un contexto específico; por lo cual, desde el ámbito del arte, surgen nuevas lecturas y proposiciones para comprenderlo.<sup>355</sup>

En el caso de la bandera presente en *La nueva novela*, es precisamente el contexto dictatorial aquel que provoca la inestabilidad al cuestionar la validez de la idea de nación como territorio protegido y de pertenencia. Este sería el escenario en el que surgirían nuevas propuestas estéticas -una nueva poiesis, hemos dicho- tendientes a comprender y a nombrar este nuevo contexto con todas sus nuevas significaciones.

Puntualmente, la resignificación del símbolo patrio de la bandera dentro del libro, estaría dada por el contexto en que esta se inserta: cubriendo el título del capítulo más potente del libro (“Epígrafe para un libro condenado: la política”) como la venda sobre los ojos de los prisioneros en campos de detención y tortura,

---

<sup>355</sup> Giovanna Yubini: *La resignificación de los símbolos patrios del discurso nacionalista de la dictadura en dos poetas chilenos: Hernández y Zurita*, trabajo de titulación, Universidad Austral de Chile, 2006, p. 11.

como las mordazas de toda una sociedad bajo censura, como las banderas cubriendo los ataúdes de algún ciudadano célebre. La bandera como tachadura, tal como la línea sobre el nombre del autor. Además, la inserción aparece antecediendo la página que contiene el poema “La desaparición de una familia”, permitiéndonos establecer una contextualización clara de todas esas desapariciones, así como materializando el vínculo casa-nación ya desarrollado en capítulos precedentes de este estudio:

Chilenidad y orgullo representa, oficialmente, la bandera, pero cuando esta se expone a media asta, como en *La Nueva Novela*, el patriotismo se traduce en dolor, simula muerte y, por qué no, vergüenza por la calidad de esa muerte que es además, una muerte colectiva representada por “La desaparición de una familia” que en su propia casa, símbolo de la patria también, no pudieron estar a salvo de la desgracia y “al fin” perdieron toda esperanza. [...] Así, la representación de patriotismo, de dolor por la muerte y de oficialismo, erigen un texto semiótico culto que ve re-significadas sus principales significaciones al constituirse en símbolo de denuncia de la muerte y desaparición de miles y miles de seres durante los periodos dictatoriales.<sup>356</sup>

Siguiendo con el contexto en el que se inserta la bandera, pongamos ahora atención en el epígrafe de la página, que funciona como una dedicatoria a Daniel Theresin. Este nombre alude al pseudónimo que utilizó Jean Tardieu para publicar sus poemas de denuncia al nazismo en la Francia de 1943. Si bien Elvira Hernández ha señalado que Daniel Theresin sería la chapa utilizada por Roger

---

<sup>356</sup> Zenaida Suárez: “Objetualismo en Juan Luis Martínez: el significante palpable” en *Estudios filológicos* (2013) 51, p. 94.

Callois en la resistencia francesa contra los nazis<sup>357</sup>, el rastreo de algunas fuentes nos conduce a otra respuesta. En la edición del libro *L'Honneur des poètes*<sup>358</sup>, compilado por Pierre Seghers, Paul Eluard y Jean Lescure bajo la resistencia francesa, veremos que los poemas adjudicados a Daniel Theresin (entre los que se cuentan “Vacances”, “O pays nommé France” y “Actualités”<sup>359</sup>), responden a la autoría de Jean Tardieu, tan presente, como hemos visto, a lo largo de toda *La nueva novela*. En esa edición del libro, los otros veintiún poetas antologados también publican bajo pseudónimos entre las que mencionamos a Louis Aragon como Jacques Destaing, a Robert Desnos bajo el nombre de Lucien Gallois, a Francis Ponge escribiendo como Roland Mars, así como al mismo Paul Eluard publicando con el pseudónimo de Maurice Hervent.

La dedicatoria de la página, pues, remite directamente Tardieu, un poeta cuyas referencias llenarán de principio a fin *La nueva novela*, así como a un momento histórico que se constituye como uno de los referentes claves a la hora de pensar la escritura dentro de un escenario de horror: un “estado de excepción”, como diría Agamben.

La estrategia de hacer referencia a contextos históricos similares como forma de aludir oblicuamente a la situación del propio país en estado de catástrofe,

---

<sup>357</sup> Elvira Hernández: “Acopio de materiales...” *loc. cit.* p. 36

<sup>358</sup> Publicado ilegalmente por Editions de Minuit en 1943.

<sup>359</sup> “Vacaciones”, “Un país llamado Francia” y “Actualidades” (la traducción es mía).

es identificada por Eugenia Brito como común a la resistencia literaria chilena en general, y se caracterizará por “ocupar textos, figuras, lenguajes diferentes, escenarios y épocas distintas, pero similares a aquella en que está inmerso el libro como contexto comunicativo inserto en un entorno socio-político específico.”<sup>360</sup> El nazismo, en este caso, sería un escenario que tejería vínculos directos con la dictadura chilena, resumida en un símbolo (emblema) tan elocuente como una bandera. Hay que destacar, además, que el apellido adoptado por Tardieu refiere directamente a TheresinStadt, uno de los campos de concentración más representativos del nazismo, ubicado en Praga.

Las referencias al nazismo serán persistentes en la obra, y dos de ellas cobrarán especial relevancia para esta investigación: “Adolf Hitler y la metáfora del cuadrado” (113) y “Tania Savich y la fenomenología de lo redondo” (114), con sus respectivas “Notas” asociadas. Nos referiremos a estos textos más adelante, pues dialogan directamente con “Epígrafe...”, montaje que seguimos comentando a continuación.

Ya habiendo trazado las fuentes con las que nos conecta la dedicatoria de la página, pasamos ahora a revisar el título que, como vemos, nos remite directamente a Baudelaire y a su “Epígrafe para un libro condenado” contenido en *Las flores del mal*. Observamos de este modo que la voz del simbolista francés resuena como eco en numerosas ocasiones dentro del libro, y que esta vez lo hace en uno de sus

---

<sup>360</sup> Elvira Hernández: “Acopio de materiales...” *loc. cit.* p. 26.

poemas más frontales y “malditos”, apelando directamente al lector para repudiar el libro que tiene en sus manos, en un gesto metaliterario y disruptivo propio de este genio renovador de la poesía universal: “Lector apacible y bucólico, / Ingenuo y sobrio hombre de bien, / Tira este libro saturniano, / Melancólico y orgiástico.”<sup>361</sup> Así se da inicio al poema de Baudelaire, figura imprescindible para el surgimiento de las vanguardias históricas, sin las cuales la neovanguardia chilena sencillamente no se explicaría. Para el francés, lo condenado aquí es un libro, *Las flores del mal*, que echará por tierra las concepciones tradicionales de belleza, inaugurando de este modo la poesía moderna. Lo *feo*, lo sucio, lo bajo, así como lo engañoso y artificial, constituirán para Baudelaire lo bello, por cuanto la condena estará dada por el carácter rupturista y *demoniaco* de sus renovadores versos.

A este libro condenado de la Francia de fines del siglo XIX rinde tributo Martínez en *La nueva novela*, añadiendo esta vez un concepto decisivo que resignificará el verso original. En esta oportunidad el libro condenado no es aquel original de 1857 que le valió a su autor ser acusado de ultraje a la moral pública, sino la propia noción de *política*, así, cubierta por una bandera chilena como los ataúdes de ciudadanos célebres. Un signo más de la muerte se nos presenta en este capítulo, aunque bien podríamos asociar el gesto de la bandera cubriendo el título a la misma función que cumple la tachadura o los paréntesis como significantes de la anulación, la prohibición o el silencio (silenciamiento).

---

<sup>361</sup> Charles Baudelaire: *Las flores del mal*, Buenos Aires, EFECE, 1977, p. 179.



Muerte, censura y silencio es lo que nos susurra esta bandera de papel, la misma que aparece reproducida varias veces a lo largo de toda la trayectoria martiniana, acompañando los certificados de defunción de los tres grandes poetas de la historia de Chile en *La poesía chilena*, la misma que aparece suelta al interior de *El poeta anónimo*, entre tumbas de poetas y textos fúnebres.

### **VI.2.2 Dictadura y Holocausto: hacia una poesía después de Auschwitz.**

Bajo el título del montaje “Epígrafe...”, que aparece escrito con letras mayúsculas, nos enfrentamos con un largo espacio en blanco que acaba con el pequeño texto desplegado en forma de nota a pie de página y que será fundamental para comprender tanto el objetivo de la crítica de Martínez como su localización en los márgenes de un discurso de resistencia política escasa y tardíamente reconocido por la crítica. Reproducimos a continuación este pequeño pero relevante texto:

**“El padre y la madre no tienen el derecho de la muerte sobre sus hijos, pero la Patria, nuestra segunda madre, puede inmolarlos para la inmensa gloria de los hombres políticos”.**

**F. Picabia**

Fig. 60: Detalle del montaje de la página “Epígrafe para un libro condenado: la política”, correspondiente a una nota a pie de página (s/f).

La potencia de la cita contrasta con la pequeñez de la tipografía utilizada, así como con la marginalidad del elemento paratextual escogido como soporte. Una nota al pie, como sabemos, suele incluir información que, si bien es importante de ser mencionada, opera como complemento del texto principal y no forma parte del corpus de información contenido dentro del mismo. Este no parece ser el caso de una cita que hace alusión a la potestad de la Patria para inmolar a sus ciudadanos: un dato más que relevante de ser mencionado, sobre todo si actúa en conjunto con una bandera de Chile. Lo primero que salta a la vista en estas palabras atribuidas a Picabia es la comparación que se establece entre los padres y la Patria, conceptos evidentemente vinculados en términos etimológicos.

Como bien identifica Ayala, “padre y patria no solo comparten la raíz latina *pater*, sino que, además, a través de la cita de Picabia, se vuelve a producir una equivalencia y un desplazamiento.”<sup>362</sup> Esta operación tiene que ver precisamente con aquello en lo que hemos venido insistiendo a lo largo de este estudio. La equivalencia la hemos identificado en numerosos momentos a lo largo de *La nueva novela*, pero esta página es quizás la instancia del libro en que se manifiesta con mayor claridad la asociación casa-patria, entendiendo la casa como el territorio asociado a aquel “círculo de la familia” que no es sino la representación de la propia sociedad. En este caso, la patria es representada como una (segunda) madre

---

<sup>362</sup> Matías Ayala: *Lugar incómodo... op. cit.* p. 194.

que tiene el derecho para decidir sobre la muerte de sus hijos. Así, tal como señalan Lihn y Lastra, “existiría una relación de suplemento entre el texto y el epígrafe en el sentido derrideano: el epígrafe es lo que le sobra y le falta al texto. Picabia se refiere a la Patria como la madre inmoladora, imagen que desaparece en el poema y es conmutada por la casa.”<sup>363</sup>

Si además tomamos en consideración que el poema “La desaparición de una familia”, ya referido en este trabajo, forma parte precisamente del capítulo “Epígrafe para un libro condenado”, se hace explícita esta conmutación a la que se refieren Lihn y Lastra, quienes añaden que “‘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.”<sup>364</sup> El derecho a muerte que se otorga a la patria y a los padres, al Estado y a la familia, entonces, es materializado en la asociación de estos dos poemas, lo que confirma nuestra propuesta de comprenderlos como los dos ejes centrales del libro.

Lo anterior se enfatiza en la sección “Notas y referencias” del poemario, donde la primera nota adelanta el poema “La desaparición...” aun cuando éste todavía ni aparece, asociándolo directamente con el montaje “Epígrafe...”, tal como se muestra a continuación:

---

<sup>363</sup> Enrique Lihn y Pedro Lastra: “Señales de ruta...” *loc. cit.* p. 198.

<sup>364</sup> *Ibíd.*

NOTA 1. LA DESAPARICIÓN DE UNA FAMILIA  
Véase: EPÍGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO \*

La vinculación de ambos textos nos permite profundizar en la caracterización -una de tipo negativo, como apunta Ayala - de las figuras de la casa y de la patria: “Si bien la casa y la Patria se suelen considerar un espacio de identificación personal y colectiva, un espacio que acoge, tanto a través del epígrafe como del poema se tornan un espacio de incertidumbres básicas y totales, un lugar en donde se debe mantener el cuidado y la vigilancia.”<sup>365</sup> Como hemos visto en *La nueva novela*, esta inversión de los atributos asignados al hogar se han invertido radicalmente para configurar así un espacio inquietante y bajo permanente amenaza.

Siguiendo adelante con la “Nota 1”, bajo el título nos encontramos con tres citas ya enunciadas anteriormente en este trabajo, todas las cuales aluden a diferentes propuestas acerca de la casa configurada, como ya hemos esbozado en este estudio, como un territorio amenazado y asociado por definición a la idea de la muerte. Bajo estas tres citas que utilizan la mayor parte del espacio de la página, hacia el final de la misma aparece el asterisco que se conectaría con el ya mencionado título de la “Nota 1”. Así, al pie de página se lee:

\* Véase: Adolf Hitler Vs. Tania Savich  
(EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS)

---

<sup>365</sup> Matías Ayala: *Lugar incómodo... op. cit.* p. 194.

Intentando desenredar la enmarañada red de referencias, y limitándonos en este punto solo a las intratextuales, observamos en la “Nota 1” una relación entre “Epígrafe...”, “La desaparición...” y -por medio de la nota al pie recién referida- añadimos a esta asociación el capítulo del libro llamado “El desorden de los sentidos” (s/f). Tal sección contiene, entre otras, la composición “El círculo de la soledad. El estrecho círculo de la soledad” la cual, recordemos, consta de dos páginas dedicadas a desarrollar la figura de la familia por medio de la idea de “el círculo de la familia” como “círculo de piedra”.

Además, el capítulo “El desorden de los sentidos” contiene a su vez aquellos textos que el pie de página de la “Nota 1” nos recomienda visitar: “Adolf Hitler y la metáfora del cuadrado” (113) y “Tania Savich y la fenomenología de lo redondo” (114). Manteniendo la misma estructura formal -tal como ocurre en otros pares de páginas emparentadas del libro como “La identidad” (36) y “El teorema del jardín” (65) o “Fox terrier desaparece en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky” (80) y “Fox terrier no desaparecido no reaparece en la no-intersección de las no-avenidas (Gauss y Lobatchewsky)” (82), por mencionar algunos-, los textos relacionados con Savich y Hitler se despliegan cada uno sobre una página completa encabezada por un título bajo el cual se presenta un epígrafe con una cita atribuida a su respectivo autor. Bajo este epígrafe, en medio de la página se presenta una fotografía rodeada de un considerable espacio en blanco, bajo el cual se despliega un texto.

### ADOLF HITLER Y LA METAFORA DEL CUADRADO

"La muerte es un maestro de Alemania".  
Paul Celan



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

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

II

### TANIA SAVICH Y LA FENOMENOLOGIA DE LO REDONDO

"Das Dasein ist rund".  
K. Jaspers



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

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

Fig. 61 y 62. Montajes dedicados a Adolf Hitler y a Tania Savich, respectivamente. Ambas páginas corresponden al anverso y reverso de la hoja y están en evidente diálogo (113 y 114).

Como podemos observar, los títulos de ambas composiciones se relacionan con la opción gráfica escogida para presentar las fotografías. Así, “Adolf Hitler y la metáfora del cuadrado” irá seguido por una fotografía que representa al líder del nazismo enmarcado en un cuadrado, mientras “Tania Savich y la fenomenología de lo redondo” precederá a la fotografía de una niña dispuesta al interior de un marco circular.

El montaje dedicado a Tania Savich acusa varios elementos de claro sustrato intertextual, partiendo por el propio título, que corresponde al nombre de uno de los capítulos que componen *La poética del espacio*, de Gastón Bachelard. Si atendemos al epígrafe de esta misma página (“‘Das Dasein ist rund’. K. Jaspers”<sup>366</sup>), veremos que está escrito en alemán y atribuido al psiquiatra y filósofo alemán Karl Jaspers (1883-1969). La relación entre el título y el epígrafe se hace patente si nos remitimos al mencionado capítulo de Bachelard, “La fenomenología de lo redondo”, que se inicia haciendo referencia a la cita de Jaspers, a partir de la cual se da comienzo a una enumeración de diferentes intelectuales y artistas que han trabajado la idea de la existencia asociada a lo redondo.<sup>367</sup> Valga recordar en este punto, además, la referencia al círculo presente en *La nueva novela*, asociada al “círculo de la soledad”, “al círculo de piedra”, que no corresponde sino al “círculo de la familia” como “el lugar donde de encierra a los niños” (116).

---

<sup>366</sup> “‘La existencia es redonda’. K. Jaspers” La traducción es mía.

<sup>367</sup> Gastón Bachelard: “La fenomenología de lo redondo” en *La poética del espacio... op. cit. pp. 201-207*.

Siguiendo con el epígrafe, recordemos que, tras la llegada del nazismo a Alemania, Karl Jaspers fue desvinculado de sus cargos como directivo y académico en la Universidad de Heidelberg, debido a la ascendencia judía de su mujer Gertrud Mayer. Ella se encontraba refugiada para evitar ser detenida por los nazis, razón por la cual el régimen le dio a Jaspers permiso para abandonar Alemania a cambio de delatarla, cosa que no hizo. Hacia el fin de la guerra pudo retomar su puesto en la Universidad, desde donde desarrolló una intensa obra crítica a la Alemania nazi, así como desarrollando la corriente filosófica del existencialismo. Su trabajo le valió contar con discípulos de la altura de Paul Ricoeur y Hans-Georg Gadamer.

En lo respectivo al epígrafe del montaje sobre Hitler (“‘La muerte es un maestro de Alemania’. Paul Celan”), la cita desplegada establece un punto de partida estremecedor, que nos remite al texto “Fuga de la Muerte” del poeta judío de origen rumano Paul Celan<sup>368</sup>, uno de los textos más memorables de los que se tiene registro sobre la experiencia del Holocausto, codificada desde un lenguaje que se disocia de las formas tradicionales de nombrar, para así lograr conceptualizar el horror en poesía. El texto se propone entregar una visión sobre el campo de detenidos de Auschwitz utilizando un procedimiento estético que vincula música y poesía, pues el texto intenta reproducir la estructura musical de una fuga.

Recordemos, en este punto, que los padres de Celan fueron deportados y enviados a campos de exterminio nazis, luego de lo cual ambos fallecieron (el padre murió de fiebre tifoidea, en tanto la madre fue asesinada). El propio Paul

---

<sup>368</sup> El poema fue escrito en 1948 y forma parte del poemario *Amapola y memoria* (1952).



Celan estuvo prisionero en un campo de exterminio en Moldavia, experiencia tras la cual sobrevivió para dar testimonio de uno de los capítulos más negros de la historia de la humanidad. “Negra leche”, en efecto, es una figura que se reitera insistentemente en el poema de Celan citado en la página dedicada a Hitler de *La nueva novela*, cuyo fragmento final leemos a continuación:

[...]  
Negra leche del alba te bebemos de noche  
te bebemos al mediodía la muerte es un Maestro Alemán  
te bebemos al atardecer y en la mañana bebemos y bebemos  
la muerte es un Maestro Alemán su ojo es azul  
él te alcanza con bala de plomo su blanco eres tú  
vive un hombre en la casa tu pelo de oro Margarete  
azuza sus mastines a nosotros nos regala una fosa en el aire  
juega con las serpientes y sueña la muerte es un Maestro Alemán  
  
tu pelo de oro Margarete  
tu pelo de ceniza Sulamith.<sup>369</sup>

Se observa en los versos referidos el recurso de la repetición constante de algunas imágenes, una de las cuales es la ya mencionada “negra leche”, a la que sumamos precisamente aquella que escoge Martínez como epígrafe para el montaje sobre Hitler en *La nueva novela*: aunque las versiones varían levemente por temas de traducción, bien leamos “la muerte es un maestro de Alemania” o “la muerte es un Maestro Alemán” el efecto será similar. La condena al nazismo que contienen estos versos es brutal, y este poema uno de los más elocuentes que pudo haber escogido Martínez para dar testimonio de un trabajo poético del más alto nivel, capaz de traducir el horror del Holocausto en un nuevo lenguaje poético ante la imposibilidad de nombrar semejante escenario desde los códigos tradicionales.

---

<sup>369</sup> Paul Celan: *Obras completas*, Madrid, Editorial Trotta, 2002, p. 64.

Lo anterior no puede sino remitirnos a las palabras de Adorno ya mencionadas al inicio de este capítulo. Celan, en efecto, logra hacer poesía después de Auschwitz, pero una que se sustenta en un nuevo lenguaje ante la incapacidad de los códigos tradicionales para significar la experiencia del horror. En palabras de Nancy, esta poética estaría *burlando la descripción*, para lograr un discurso que realmente sea capaz de referir el horror tras la crisis de la representación generada a consecuencia de la barbarie. De este modo, podemos respirar en su poesía la presencia de todos los ausentes.

No resulta forzoso vincular la presencia de Celan, de su biografía, de la estructura y contexto de producción de sus versos, con todo lo que ya hemos venido refiriendo en torno a la obra de Juan Luis Martínez. Como se ha intentado proponer a lo largo de este trabajo, Martínez desarrolla una serie de estrategias para intentar sortear una crisis del lenguaje que no es sino fruto de una catástrofe a nivel social y político de la que él mismo fue parte y testigo:

Aunque al mismo tiempo podemos leer *La nueva novela* en un contexto universal, resulta claro que Martínez concibió su libro como un texto marcado por su tiempo y lugar. Su atención a los problemas del lenguaje, a la imposibilidad de la expresión en sistemas de significación insuficientes, son relevantes para cualquier hablante en cualquier tiempo y lugar, pero más aun para un escritor que vive bajo las leyes de un estado militar represivo.<sup>370</sup>

Las estrategias seguidas por Martínez ante este escenario de catástrofe tenderán a una total renovación de los moldes poéticos, aunque en este punto vale destacar uno de los procedimientos escogidos, que hemos llamado la estrategia del desplazamiento. Las permanentes menciones al Holocausto que se

---

<sup>370</sup> Gwen Kirkpatrick: “Desapariciones y ausencias...” *loc. cit.* p. 228.

sucedan al interior de *La nueva novela*, entre las cuales los montajes referentes a Savich y Hitler son los más notables y explícitos, contrastan con la escasez de referencias concretas a la dictadura militar de Pinochet. Lo anterior no corresponde sino a una opción de codificación textual que permite referir el contexto inmediato aunque de forma tangencial, utilizando para ello referentes similares aunque distantes en el tiempo y el espacio. El holocausto sería el motivo más claro de desplazamiento en la obra de Martínez, aunque también podemos identificar menciones a la Unión soviética comunista, entre otros casos históricos de violencia política.

Valga señalar en este punto que el desplazamiento, desde la mirada anteriormente propuesta por García Moreno, sería una forma de silencio, en tanto permite nombrar sin nombrar, cifrar la ausencia por medio de otras presencias.

Continuando con las páginas dedicadas a Tania Savich y Adolf Hitler, pasemos a continuación a revisar los textos escritos en prosa que se despliegan bajo las fotografías. Así, en “Adolf Hitler y la metáfora del cuadrado” se puede leer:

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

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

caída imaginaria) que nos permite saber que el Tiempo, como el Espacio, tiene también su ley de gravedad. (113)<sup>371</sup>

Por su parte, el texto que aparece en “Tania Savich y la fenomenología de lo redondo” relata de forma indirecta la historia verídica de esta niña que perdió a toda su familia en los campos de exterminio nazis:

**Tania no sabía que El Círculo de la Familia es el lugar donde se encierra a los niños, pero sí sabía que en ese mismo Círculo hay también un centro de orden que protege a la casa contra un desorden sin límites (un orden que no es simplemente geométrico). Tania vio desaparecer un día el círculo de su familia, pero se quedaba aún a sí misma como delicada habitante de otra redondez que ahora invita al lector a acariciar su pequeña fotografía.**<sup>372</sup>

A los 10 años le habían dicho: “Tania, la existencia es hermosa”, pero en Otro Círculo, más allá del de su familia, su oído con candorosa intuición geométrica ya había escuchado otra voz: “No Tania. Das Dasein ist rund: La existencia es redonda”. (114)

Es evidente el diálogo de este último texto con las páginas 116 y 117 en las que se hace referencia al “círculo de la familia”. En el caso de Tania, se nos informa aquí que la pequeña no manejaba aquella información desplegada en el mencionado montaje: “Si el Círculo de la Familia es realmente el lugar donde se encierra a los niños es posible pensar que cuando la familia desaparece los niños quedan libres y ese círculo se reduce entonces a un círculo más pequeño, a la medida del niño que ya se ha convertido en un hombre.” (116) Sin embargo, aquello que esta niña sí sabía acerca de la familia presenta más similitudes con aquellas definiciones que hemos ido esbozando en este trabajo sobre la nación tradicional de casa como espacio que guarece. Ese es precisamente el concepto

---

<sup>371</sup> El destacado es del autor.

<sup>372</sup> El destacado es del autor.

de círculo que Tania vio desvanecerse, tal como ocurre en “La desaparición de una familia” o en las casas a medio derrumbarse en la portada de *La nueva novela*. El círculo, en este caso, representa “un centro de orden que protege a la casa contra un desorden sin límites”, ese mismo que vemos invertirse a lo largo del libro, dejando la casa a merced de las amenazas y la violencia feroz del afuera.

Resulta conmovedor leer este texto en contraste con aquel dedicado a Hitler. Aun sin información contextual adicional podemos suponer que esta pequeña que “vio desaparecer un día el círculo de su familia” es una víctima más del Holocausto, tras lo cual su existencia ha quedado limitada a una fotografía circular que reemplaza al perdido círculo desaparecido. Ahora, como información adicional sobre esta pequeña tenemos el estudio de Scott Jackson que nos confirma que “*Tania Savich was a real person. Like Anne Frank, Tania Savich left a diary. However, in Tania’s diary she describes how the members of her family die, one by one, in the Siege of Leningrad until at last only Tania is alive.*”<sup>373</sup>

Para complementar esta caracterización de la conmovedora biografía de Tania, el propio libro nos provee datos adicionales a través de su estructura intratextual. Es así como en la sección “Notas y referencias” nos encontramos con lo que sigue:

---

<sup>373</sup> “Tania Savich fue una persona real. Tal como Ana Frank, Tania Savich dejó un diario. Sin embargo, en su diario ella describe cómo van muriendo uno a uno los miembros de su familia en el Sitio de Leningrado hasta que al final sólo Tania sobrevive”. La traducción es mía. En Scott Jackson: “Juan Luis Martínez. The novelist of Non-Existence”, *Revista Hispánica de Cultura* (1996) 12, p. 135.

NOTA 11. ADOLF HITLER V/S TANIA SAVICH I  
Véase: EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS

Recordemos que los montajes de Savich y Hitler forman parte precisamente de la sección del libro titulada “El desorden de los sentidos”, lo que nos permite vincular con certeza ambos textos. Así, la “Nota 11” resulta conmovedora, al presentarnos datos biográficos adicionales de la pequeña Tania, como vemos a continuación:

Hitler prolongó el sitio de Leningrado más que a ninguna otra ciudad del mundo. Cercada la ciudad en un despiadado asedio, careció muy pronto de alimentos, electricidad, de medicinas y así sus habitantes se vieron desprovistos de toda salvación.

Una pequeñita escribió en su diario:

**“Tía Leche murió el 10 de mayo.  
El 13 de Mayo, a las 7,30 murió Mamá.  
Los Savich han muerto, todos están muertos.  
Solo me quedo a mí misma”.**<sup>374</sup>

Cuando todo hubo pasado, más de medio millón había muerto. Como sea, la ciudad donde vivió Tania Savich, se manejó para sobrevivir el más largo asedio de la historia moderna. (132)

De este modo, *La nueva novela* nos aproxima a un personaje a cuya pequeña historia nos vamos aproximando emocionalmente hasta llegar a conmovernos profundamente. Estamos siendo testigos de un tratamiento poético, leve, delicado y feroz al mismo tiempo para nombrar la barbarie, todo por medio de esta pequeña niña y una cruda historia acerca de la más profunda soledad, que vamos desentramando poco a poco, pero a la que nos enfrentamos en un inicio “como delicada habitante de otra redondez que ahora invita al lector a acariciar su pequeña fotografía” (114).

---

<sup>374</sup> El destacado es del autor.

Retomando el texto asociado a la imagen de Hitler vemos que, en oposición al orden, la protección, la sinuosidad y las emociones vinculadas al círculo de la pequeña Tania, el cuadrado nos enfrenta al doloroso límite entre el adentro y el afuera, a la caída y la angulosa verticalidad: “Hitler pudo sufrir alguna vez el vago recuerdo de un vértigo: esa sensación de caída inminente. [...] (el plano real por una caída física, vertical y el plano de la realidad y el recuerdo por la horizontal caída imaginaria)”. (113)

Es interesante en este punto echar un vistazo a la simbología del círculo y el cuadrado utilizados de forma dialéctica en el trabajo de Martínez. Para Jung, “[e]l círculo es un símbolo de la psique (hasta Platón describe la psique como una esfera). El cuadrado (y con frecuencia el rectángulo) es un símbolo de materia terrenal, del cuerpo y de la realidad.”<sup>375</sup> De este modo, presenciamos aquí otro binomio de opuestos, recurso recurrente en la poética martiniana, que en este caso contrapone lo espiritual a lo terrenal, Tania versus Hitler, la víctima al victimario. En conjunto, ambas figuras reproducen una tensión que genera un dinamismo marcado por la contraposición de lo trascendental y lo terrenal, tal como lo detalla Chevalier:

Combinada con la del cuadrado, la forma del círculo evoca una idea de movimiento, de cambio de orden o de plano. ‘La figura circular añadida a la figura cuadrada es espontáneamente interpretada por el psiquismo humano como la imagen dinámica de una dialéctica entre lo celestial trascendente a lo cual el hombre aspira naturalmente, y lo terrenal donde él se sitúa actualmente,

---

<sup>375</sup> Carl Jung: *El hombre y sus símbolos* (1964), Barcelona, Paidós, 1995, p. 249.

donde se aprehende como sujeto de un pasaje que deber ya realizar desde ahora gracias al concurso de los signos'.<sup>376</sup>

La idea de lograr conjugar los opuestos, de superar la dialéctica del círculo y el cuadrado aparece aquí como un desafío para la psique humana, el que encuentra correspondencias claras con *La nueva novela* si examinamos la “Nota 12” perteneciente a la sección “Notas y referencias”:

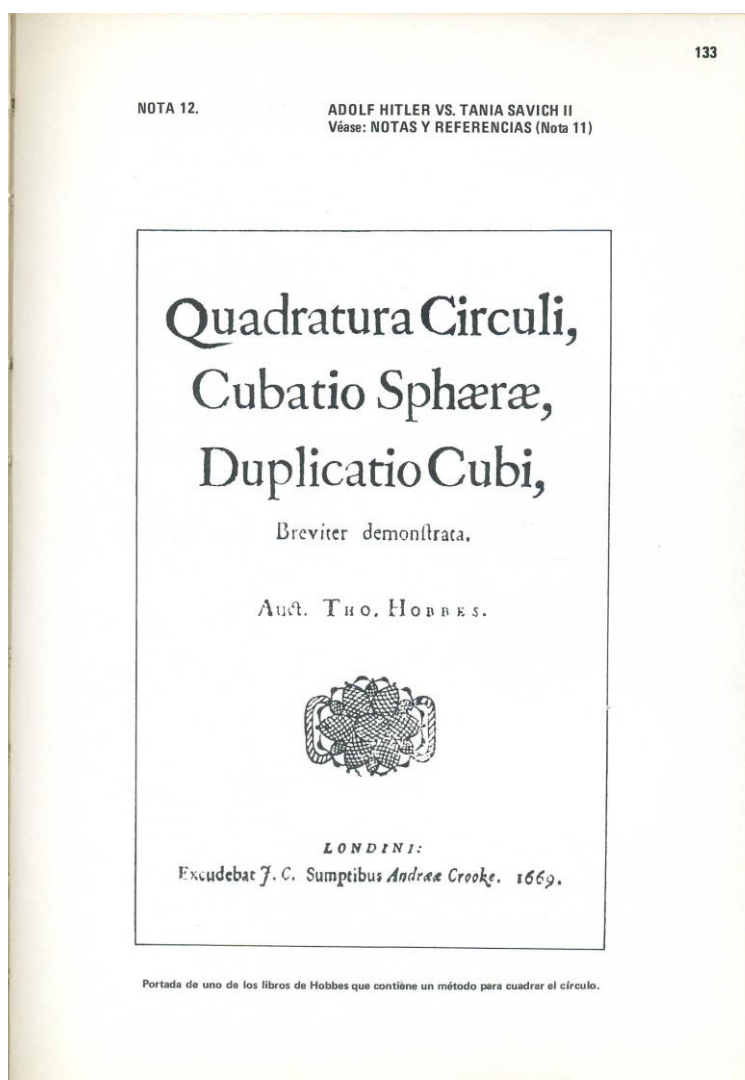


Fig. 63. Montaje perteneciente a la sección “Notas y referencias”, en el que se destaca la portada del libro de Thomas Hobbes, *Quasratura circuli, cubatio sphaerae...* (1699), que refleja el interés científico por cuadrar el círculo, empresa que resultó infructuosa. (133).

<sup>376</sup> Jean Chevalier: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 302.



Como vemos, esta nota nos remite a las composiciones sobre Hitler y Savich localizadas en la sección “El desorden de los sentidos”, así como a la nota precedente (“Nota 11”), que nos revela el contexto biográfico de Tania Savich, que vio morir a toda su familia producto del sitio de Leningrado, situación que quedó registrada en el diario escrito por la pequeña sobreviviente. Esta nota se compone básicamente por una gran imagen de lo que parece ser la portada de un libro escrito en latín, el cual logramos identificar gracias a una nota a pie de página que explica que se trata de la “Portada de uno de los libros de Hobbes que contiene un método para cuadrar el círculo” (133). Ya manejando última pista, podemos confirmar que la portada aquí reproducida corresponde al libro que Thomas Hobbes publicara en 1699, titulado *Quasratura circuli, cubatio sphaerae, duplicatio cubi, breviter demonstrata*.

A través de las investigaciones de Marcelo Rioseco en torno a la mencionada obra, podemos comprender la inserción de la misma en el contexto de *La nueva novela*:

En este libro, Hobbes intentó demostrar cómo se podía cuadrar un círculo. Este problema se resuelve encontrando, a partir de un círculo dado, un cuadrado de igual área. A pesar de su simpleza el problema es geométrica y matemáticamente irresoluble. Se trata de uno de los temas que mantuvieron obsesionados a los alquimistas por años.<sup>377</sup>

Esta información nos resulta de especial relevancia al comprender la motivación de Martínez en torno a la construcción de esta dialéctica entre el

---

<sup>377</sup> Marcelo Rioseco: *Maquinarias deconstructivas... op. cit.* p. 224.

cuadrado y el círculo, como símbolos de las figuras de Hitler y Tania. Este par de opuestos que se proponen en *La nueva novela* parecen no solo obedecer a la lógica de los contrarios que marca una constante en la lógica martiniana. Adicionalmente, si nos situamos en la base de aquel problema al que los alquimistas y los matemáticos dedicaron siglos para intentar resolver, vemos que esta dialéctica está marcada por una intención subyacente de conjugar ambos polos o, en otras palabras, de *cuadrar el círculo*, de dar un paso más allá de la oposición primaria, de superar los contrarios.

Sin embargo, el resultado de todas estas investigaciones ha acabado finalmente en la constatación de su imposibilidad, lo que nos lleva a constatar asimismo la imposibilidad de llegar a una síntesis en la dialéctica entre la víctima y el victimario de una barbarie como el Holocausto. No hay solución posible a este problema, nos sugiere la obra de Hobbes. El círculo de Tania jamás se cuadrará con el de Hitler. La historia seguirá fragmentada *ad infinitum*, sin posibilidad alguna de suturar las heridas. Retomando la simbología asociada al círculo y al cuadrado, en que el primero obedece a un orden trascendente en oposición al principio de realidad terrenal asociado al segundo, podríamos entonces afirmar que, pese a los intentos, no existe posibilidad alguna de “superación de lo terrenal en lo trascendente”<sup>378</sup>.

Al constatar que la conjugación del círculo y del cuadrado opera como una dialéctica signada por la muerte y el terror, podemos establecer un claro paralelo de este intento y aquel de dibujar el plano de una casa basándonos en un cuadro de equivalencias imposible, o intentar deshacer el lenguaje de los

---

<sup>378</sup> *Ibíd.*

pájaros hasta llegar a la completa transparencia y silencio. La pareja Tania Savich-Adolf Hitler constituye la negación de la perpetuación de la vida, tal como comentábamos respecto de “La desaparición de una familia” en relación, claro está, con la situación de Chile bajo una dictadura militar.

La asociación de la historia de Tania y su victimario, una vez más, opera como desplazamiento para referir de forma tangencial la barbarie generada por Augusto Pinochet durante los diecisiete años que duró la dictadura chilena. En otras palabras, “La pareja que constituyen Adolf Hitler y Tania Savich, junto con los símbolos que les corresponden (el cuadrado y el círculo) materializarían una relación de violencia y terror, propios del orden imperante en Chile a finales de los 70.”<sup>379</sup> La intención, por tanto, de intentar una conjugación de los símbolos del círculo y el cuadrado, revela entonces una empresa a todas luces infructuosa: lo terrenal no se superará en lo trascendente. No hay salida.

Poniendo en juego, entonces, todos los elementos que componen este entramado de referencias intratextuales, podemos concluir que el montaje “Epígrafe para un libro condenado...”, a través de su propio título, la elocuente cita de Picabia, la bandera chilena y las dos “Notas” asociadas, se vincula directamente tanto con el poema “Desaparición de una familia” como con los montajes dedicados a Hitler y a la pequeña Tania Savich en “El desorden de los sentidos”. El parentesco directo entre la dictadura chilena y la metáfora de una casa fantasmal y peligrosa, signada por la barbarie introducida mediante el

---

<sup>379</sup> Manuel Illanes Díaz: La nueva novela de Juan Luis Martínez: un espectáculo artaudiano, trabajo de grado, Universidad de Chile (2008). [http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2004/illanes\\_m/html/index-frames.html](http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2004/illanes_m/html/index-frames.html) [17/09/2015]

recurso del desplazamiento en referencia al holocausto, se hace aquí evidente, tal como lo constata Ayala:

Por último, el territorio nacional es –recurriendo a *La nueva novela*– un lugar similar a la casa donde la historia familiar se desenvuelve. La analogía no es arbitraria: la patria. La palabra ‘patria’, etimológicamente, es ‘la tierra de los padres’. Los muertos son enterrados y el territorio es –junto a la idea de ‘una cultura’, ‘un lenguaje’, ‘un pasado compartido’– una de las figuras principales de la nación. En esta última afinidad reside, probablemente, la fuerza extraña que adquiere este volumen.<sup>380</sup>

De este modo, tal como proponen Lihn y Lastra al afirmar que “‘La desaparición de una familia’ hace de la casa lo que Picabia hace de la Patria, otorgándole un derecho a muerte [...]”<sup>381</sup>, podemos ya establecer con certeza que la casa martiniana no es sino sinécdoque del Chile en dictadura. La forma a través de la cual llegamos a esta conclusión no es explícita. Una suma de estrategias poéticas entran en juego para lograr significar el horror por medio de un lenguaje *otro*, que rompe definitivamente con las normas tradicionales establecidas.

Los modos para referir el horror que desarrolla Juan Luis Martínez constituyen un nuevo lenguaje poético que se relaciona estrechamente con las propuestas de Jean-Luc Nancy mencionadas con anterioridad. En efecto, Martínez no se refiere directamente a las imágenes del horror, evitando así un procedimiento que según Nancy, tendería más a conmemorar que a representar la barbarie propiamente tal. Lo que hace el chileno es justamente aquello que Nancy propone como un nuevo lenguaje tendiente a sortear la crisis de la

---

<sup>380</sup> Matías Ayala: *Lugar incómodo... op. cit.* p. 197.

<sup>381</sup> Enrique Lihn y Pedro Lastra: “Señales de ruta...” *loc. cit.* p. 198.

representación ocasionada por un quiebre tan violento como el holocausto o la dictadura militar chilena: la *representación prohibida*, a saber, “aquello que burla la descripción”<sup>382</sup> al referirse a elementos que no están presentes directamente. En otras palabras, el nuevo lenguaje que inaugura Martínez logra efectivamente la *representación de la ausencia*. Esta elusión de la descripción por parte de Martínez es identificada por Ayala:

Es como si Martínez rondara constantemente motivos dramáticos, políticos o trágicos, pero, ya sea por cautela, reticencia o modestia, fuera incapaz de describirlos: terremotos, terror estatal, desapariciones súbitas, imposibilidad de escape, animales perseguidos, censura. En vez de insistir en una figura, de ver sus diferentes rendimientos literarios, de repetirla y desplazarla levemente en sus connotaciones, *La nueva novela* solo alude tangencialmente a ella, o, cuando se hace una mención explícita, rápidamente la transforma en otra figura, imposibilitando su identificación.<sup>383</sup>

Así, tal como constata García Moreno respecto de *La nueva novela*, “nombrar lo ausente desde un vacío político es la tarea urgente por la que desde su silencio y admitida impotencia de palabra impresa grita el texto.”<sup>384</sup> Ya sea en “La desaparición de una familia” y todas las representaciones de casas a medio derrumbar que pueblan el libro, ya sea haciendo referencia a mascotas extraviadas, poniendo en marcha el proyecto semiológico del “lenguaje de los pájaros” o exponiendo la herida abierta del holocausto y, por extensión, la de la dictadura chilena en “Epígrafe...”, Martínez construye un texto que se asemeja a un grito sordo a través del cual logra, en efecto, nombrar la ausencia.

---

<sup>382</sup> Jean-Luc Nancy: *La representación prohibida... op. cit.* p.16.

<sup>383</sup> Matías Ayala: *Lugar incómodo... op. cit.* pp. 203-204.

<sup>384</sup> Laura García Moreno: “El texto en ruinas...” *loc. cit.* pp. 15-16.

Remitiéndonos a la propuesta sobre la representación de aquello “prohibido” desde silencio o la ausencia, vemos que “Epígrafe...” está ubicado en una página no foliada del libro. El espacio del poema, entonces, desde ese momento se define como un “no lugar”, una ausencia explícita, un elemento anónimo, clandestino, silencioso, que nos remite a la anonimidad del nombre tachado del propio autor o de la misma palabra autor puesta entre paréntesis sucesivas veces en el libro. La representación del horror, a diferencia de la alusión directa (que no lograría una real representación), “se trata entonces [...] de la relación con una ausencia y con un *au-sentido*[*absens*] en los que toda presencia se sostiene, es decir, se ahueca, se vacía, respira y llega a la presencia”<sup>385</sup>, dirá Nancy. “Epígrafe...” nos remite directamente a una ausencia, a una página que no tiene existencia dentro del libro, es decir, a un horror que estaría *respirando* allí dentro, no dicho ni foliado, pero ocultado tras el potente símbolo de una bandera chilena. Tal emblema es a la vez contexto y actor del horror referido aquí por medio de la ausencia.

Lo no dicho en “Epígrafe...”, que no hace sino hacer presentes el destierro, la censura, el miedo, la muerte, la tortura y la desaparición de ciudadanos chilenos durante la dictadura de Pinochet, es extrapolable cada uno de los múltiples fragmentos en apariencia dislocados que conforman *La nueva novela*. Así, bajo una estética que transita entre lo absurdo, lo lúdico, lo caótico y lo fragmentario, subyace un discurso enfocado plenamente en hacer presente todo aquello que no se puede decir, lo que a la larga redonda, tal como afirma García Moreno, en una poética contra el olvido:

---

<sup>385</sup> Jean-Luc Nancy: *La representación prohibida... op. cit.* pp.40-41.

[...] el libro-objeto de Martínez se reconstruye tácitamente como un instrumento contra el olvido promovido sistemáticamente. Podría decirse que se trata de un caso en que la política ha emigrado al arte que se reconoce como carente de autonomía o, como diría Adorno en otro contexto, a aquél que aparenta carecer de toda relevancia política. En palabras del propio Martínez, las ausencias de las que busca hablar son “un topos del cual solo se hablará no hablando” (116).<sup>386</sup>

De este modo, vislumbramos en *La nueva novela* un discurso altamente político e indudablemente anclado en su contexto de producción. El hecho de que gran parte de la crítica no haya reparado en este punto, abordando la obra más bien como un libro de alto contenido experimental y dissociado de la realidad política de Chile durante los primeros años de la dictadura, residiría justamente en el quiebre que se produce a nivel del lenguaje poético. Estamos en presencia de un lenguaje capaz de hacer referencia a este nuevo y completamente desconocido escenario de horror, a este “estado de excepción” que por un lado censura la alusión directa a cualquier discurso contrario al régimen y, por otro, resulta imposible de ser nombrado utilizando los códigos tradicionales del lenguaje.

---

<sup>386</sup> Laura García Moreno: “El texto en ruinas...” *loc. cit.* pp. 7-8.

## **VII. CONCLUSIONES**



Tras este recorrido que hemos realizado por la obra martiniana, siguiendo las señales de ruta que nos proveen los dos pilares fundamentales de *La nueva novela*, a saber, la casa y el silencio, es posible constatar el carácter marginal de la poética de Juan Luis Martínez, así como las características del nuevo lenguaje que el poeta inaugura, configurando así nuevos significantes acordes al cambio de paradigma social y político en que se inserta la producción de la obra.

En lo que respecta a la marginalidad, podemos identificar este atributo en Juan Luis Martínez atendiendo a varios niveles de análisis. Por un lado la propia personalidad del autor y su lugar en la escena literaria nacional de la época y, por otro, su propia obra. En este último punto, diferenciaremos el carácter fronterizo de la obra en lo relativo a su circulación –marcado por el rechazo inicial de las editoriales por publicarla, el silenciamiento del que fue objeto durante largos años parte de la crítica bien o la propia exclusión del canon de la que es víctima *La nueva novela* hasta nuestros días- y aquel asociado a la propia estructura del libro, ampliamente caracterizado por la crítica como “inclasificable”

Al decir de Matías Ayala, “[l]a combinación de una personalidad que evitó los necesarios alardes del negocio literario y de una obra inclasificable, fue suficiente para convertirlo en un poeta estrictamente marginal”<sup>387</sup>, opinión que compartimos plenamente y que en el marco de esta investigación hemos podido constatar. Así, en lo relativo a la marginalidad del comportamiento del Martínez poeta, recordemos que esta se va configurando según lo que hemos

---

<sup>387</sup> Matías Ayala: *Lugar incómodo... op. cit.* p. 152.

definido como intraexilio, siguiendo las palabras de Andrés Morales. Desde la soledad de su casa (descrita entre otros por su amiga, la poeta Soledad Fariña), Martínez fue desarrollando no sólo una obra única sino también un aura mítica, recibiendo en su domicilio a poetas jóvenes que solían ir a visitarlo en calidad de aprendices. A esto sumamos lo que Roberto Merino ha denominado “impudicia del rostro”, la reticencia del autor a ser fotografiado, que aumenta aun más el carácter marginal de su figura pública, así como la propia noción de “identidad velada” desarrollada por el mismo: “Me complace irradiar una identidad velada como poeta; esa noción de existir y no existir, de ser más literario que real”<sup>388</sup>, decía Martínez poco antes de su muerte.

Pero sin duda aquello que más suscita el interés de nuestra investigación tiene relación con la marginalidad de la propia obra, en este caso, de *La nueva novela*. Aun cuando nos hemos ocupado predominantemente del espacio fronterizo en que se ubica la misma respecto de sus nuevos lenguajes, de todos modos se hace necesario aquí recordar que estamos en presencia de un libro que fue rechazado por varias editoriales antes de su publicación -que finalmente se realizó bajo el sello del propio autor-, tras lo cual fue calificado de “inclasificable” y “desconcertante”, cuando no directamente silenciado y negado por la crítica. En suma, nos hallamos en presencia de un autor y de una obra localizados al margen de la institución literaria y de los círculos de poder. En este punto, hacemos propias las palabras de Pedro Lastra al referirse a la noción de margen aplicado específicamente a la poesía, señalando que

---

<sup>388</sup> Cfr. María Ester Roblero: “Me complace irradiar...” *loc. cit.* p. 64.

[e]l concepto de marginalidad tiene una amplitud tan considerable, que debo empezar por deslindarlo para situar el tema de estas notas. Acudo a esa palabra [...] para llamar la atención sobre el caso de algunos poetas que han realizado su tarea al margen o en los bordes de la institución literaria, consagrada o consagratoria, a menudo por decisión propia o por una singularidad del carácter que los llevó al distanciamiento o al retiro.<sup>389</sup>

Pese a su exclusión del canon literario nacional *La nueva novela* ha contado, desde su momento de publicación hasta la actualidad, con un número (creciente) de lectores fieles, correspondientes principalmente a escritores, lo que vincula su carácter marginal con su condición fundacional tal como señala acertadamente Eugenia Brito,

este libro jamás fue absorbido por el sistema dominante ni por la historia oficial. Se mantuvo y se mantiene hasta como un libro vigente para los escritores chilenos. Martínez es una referencia cultural insoslayable; su obra, salvo escasos intentos, ha sido pocas veces abordada.<sup>390</sup>

La marginalidad en cuanto a las instituciones literarias, pues, correría por un carril totalmente independiente a la recepción de la obra por parte de los escritores chilenos y la influencia de la misma en generaciones posteriores, idea que nos permite subrayar el carácter fundacional de la poesía martiniana ya identificado por Lastra, Lihn, Carrasco, Brito y Morales, entre otros, aun pese a situarse en las sombras.

Procesos paulatinos de reconocimiento y rescate de la obra martiniana han comenzado a tomar fuerza con mucha posterioridad a la publicación del

---

<sup>389</sup> Pedro Lastra: "Sobre poetas marginales" en *Mapocho. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* (1998) 43, p. 9.

<sup>390</sup> Eugenia Brito: "La redefinición del contrato..." *loc. cit.* p. 32.

libro, tal como se ha señalado y discutido en este estudio, en un hecho que forma parte de aquello que Lastra comprende como propio de la poesía marginal, cuyo “pasaje desde esa frontera en la cual se situaron o fueron situados, hacia una relativa o notoria *desmarginalidad*, ha sido un proceso lento, cuyas oscilaciones suelen registrar los lectores devotos que han venido después.”<sup>391</sup> El presente estudio se ha planteado, precisamente, como parte del necesario proceso de *desmarginalización* de una obra marginal, en el entendido de que sacar a la luz tan relevante producto literario se constituye como un aporte necesario y ciertamente valioso para el desarrollo de los estudios literarios no solo chilenos sino hispanoamericanos en general.

Ahora bien, atendiendo a las características marginales de *La nueva novela* en términos estructurales, que es una de las áreas en que hemos puesto mayor énfasis a lo largo de esta investigación, vemos que en esta noción radica en gran parte el carácter único de *La nueva novela*, y que es precisamente allí donde podemos rastrear los atributos de este nuevo lenguaje inaugurado por Juan Luis Martínez para significar el contexto de producción de su primera obra.

Estamos en presencia, decíamos, de un libro que desconcierta y que dificulta toda posibilidad de clasificación. Bajo el título de una novela nos encontramos con un poemario sumamente excéntrico y, desde ahí en adelante, todo parece una cadena de confusiones. “Lo desconcertante de su trabajo era en realidad el despliegue feliz de una escritura liberada de convenciones formales

---

<sup>391</sup> Pedro Lastra: “Sobre poetas marginales”... *loc. cit.* p. 9.

o genéricas, y que provenía de su energía de *bricoleur*<sup>392</sup>, apuntará Lastra refiriéndose a la primera obra martiniana, sentando así las bases de un libro que opera en base a rupturas, que fracturan toda forma poética anterior. En el espacio de este trabajo nos ha interesado sobre todo poner atención en los atributos del nuevo lenguaje que inauguraría Martínez, para comprender desde ahí su marginalidad y sus procesos de búsqueda de nuevos significantes para el horror, razón por la cual pasamos a continuación a revisar las diferentes dimensiones de este nuevo sistema de significación que hemos esbozado detalladamente a lo largo de este estudio.

En primera instancia, nos encontramos con una obra de acusada estructura fronteriza. Al tratarse de un libro-objeto, se plantea de entrada el diálogo entre las artes visuales y la poesía, uno de los aspectos a través de los cuales el autor se definiría como parte y precursor de la neovanguardia literaria chilena, y que Nelly Richard subrayaría como elemento clave de los lenguajes de la Escena de Avanzada. Esta intermedialidad que combina lo visual y lo verbal –y que, hemos visto, añade a este binomio la componente sonora-, será una constante a lo largo de todo el libro, en el que la inclusión de fotografías, collages, recortes de periódico, ilustraciones y objetos, así como la perspectiva visual aplicada al trabajo con el texto escrito, coexisten con el lenguaje verbal tradicional. La *nueva poiesis* martiniana, en este caso representada mediante el procedimiento de la intermedialidad, del cruce de lenguajes dentro de la obra, constituye en sí mismo un gesto marginal que se propone en oposición al sistema dominante.

---

<sup>392</sup> *Ibíd.* p. 22.

Continuando con esta sumaria caracterización del nuevo lenguaje configurado por el poeta chileno, que haría de *La nueva novela* una obra de estructura plenamente marginal, veremos que la polifonía o forma coral sería otro de los atributos de este nuevo sistema de signos, procedimiento íntimamente relacionado con la idea de la desaparición y la ausencia, como hemos visto a lo largo de este trabajo. La polifonía, entonces, ese “mosaico de citas” que es *La nueva novela*, constituiría mucho más que un solo procedimiento poético experimental por parte del autor. La noción de desaparición del autor, en referencia indirecta a las desapariciones ocurridas en el Chile dictatorial, nos remite a la comprensión de esta estructura coral como un gesto político en sí mismo, al tiempo que nos orienta hacia la idea de anulación del sujeto que atraviesa la obra y que va mucho más allá de una simple referencia al trasfondo posestructuralista que esta idea conlleva. En efecto, la desaparición del autor (que tacha su nombre y que se diluye entre innumerable voces) encarna en sí misma la presencia de ausencias y desapariciones muy específicas que, sin nombrarse, se realizan. Recordemos en este punto las reflexiones propuestas en este trabajo en torno a la crisis de la representación posterior a la experiencia de Holocausto, y a la noción de “representación prohibida” propuesta por Jean-Luc Nancy en claro diálogo con la estrategia martiniana.

Este gesto renovador presente en *La nueva novela* estaría proponiendo el quiebre definitivo con el lenguaje de la poesía tradicional, evidenciando así el cambio de escenario en que opera este discurso, que ya se ha alejado completamente de los códigos pre dictatoriales:

A medida que Martínez rechaza la tradición profética de Pablo Neruda y otros padres literarios, sigue la ruta de una tradición alterna, ruta que forjó un discurso en el que la generación silenciada podía comenzar a hablar. La nueva novela sigue como un texto inquietante, como una denuncia de los sistemas de significación pero también como una apertura hacia otro tipo de autoría y de colaboración creativa.<sup>393</sup>

Los procedimientos de esta colaboración creativa, asociados a la idea de disolución del autor y al silencio, se relacionarían aquí con un rechazo a la tradición<sup>394</sup>, gesto muy elocuente en la medida en que se asume la necesidad de renovar los lenguajes para poder hacer referencia a los nuevos contextos, imposibles ya de referir por medio de los códigos tradicionales.

La coexistencia de múltiples voces en forma fragmentaria en el interior de la obra, pues, derivaría en última instancia a la fundación del nuevo lenguaje al que nos hemos referido.

Se trata de un complejo universo en que la disolución del sujeto está asociada a la disolución del autor, al desmontaje del lenguaje y del signo -que constituye un leitmotiv de la obra martiniana-, al tiempo que establece un vínculo directo con el desmontaje de la lógica que también ha aparecido insistentemente a lo largo de este trabajo. Todos estos procedimientos se presentarían materializados precisamente en la estructura fragmentaria de voces, discursos y lenguajes que componen *La nueva novela*, y que en última instancia apuntarían a la idea de la muerte:

---

<sup>393</sup> Gwen Kirkpatrick: “Desapariciones y ausencias...” *loc. cit.* p. 10.

<sup>394</sup> Este rechazo es ampliamente comentado en el curso de esta investigación, así como descrito muy detalladamente por Nelly Richard en *Márgenes e instituciones* (1981) y *La estratificación de los márgenes* (1989), ambos comentados en el capítulo IV de este trabajo.

Se configura así el espacio desesperadamente vacío de una página en blanco, escrita y vuelta a escribir. Todo significado es una amenaza: la disgregación de la muerte es el círculo que empieza a instalarse una vez que el metalenguaje que todo logos contiene es puesto a rodar: el sistema contiene en sí su propio deterioro.<sup>395</sup>

La muerte se constituye, de este modo, como el hilo conductor de *La nueva novela*. Mediante la estrategia del desplazamiento -propuesta por García Moreno y ampliamente comentada en esta investigación-, cada procedimiento poético martiniano apuntará a la disolución y a la muerte. Lo anterior establece un puente indiscutible con *La poesía chilena*, libro-urna al que ya hemos dedicado varias páginas en esta investigación, así como con *El poeta anónimo* y sus tumbas amontonadas como osamentas en las fosas comunes de la dictadura militar. Así, tanto la figura de la casa como la del silencio, trabajadas detalladamente en el espacio de este estudio no sólo desde las menciones a las mismas, sino también desde la propia materialización de la casa y del silencio en el espacio del propio libro (que se constituye como una casa y que realiza el silencio), se presentarán como pilares de una *nueva poiesis* que apelará finalmente a la muerte (y sus diferentes variantes y metáforas asociadas, como la desaparición y la vigilancia, entre muchas otras)..

De este modo, las nociones de ruina y deterioro, identificadas por Eugenia Brito, serán fundamentales a la hora de configurar el escenario poético martiniano, tal como podemos constatar en la configuración de la metáfora de la

---

<sup>395</sup> Eugenia Brito: “La redefinición del contrato...” *loc. cit.* p. 26.



casa en estado ruinoso y decadente, así como en la propia configuración de la idea de silencio como estadio posterior a la catástrofe. En esta reconfiguración de formas y conceptos a partir de la ruina consiste precisamente el gesto poético-político martiniano, el que se manifestaría mediante procedimientos estéticos tales como la estrategia del desplazamiento, la acumulación - saturación- de fragmentos, la referencia a lo ausente, la estética del reciclaje y la pérdida de certezas (o de “señales de ruta”, en palabras del propio Martínez), entre otros. Estas estrategias permitirían “hablar de la situación del oprimido”<sup>396</sup>, en palabras de Brito que nos apropiamos, sin hablar directamente de esa opresión.

Dicho de otro modo, la construcción de un escenario caótico, fragmentario, amenazante, vigilado, incierto, fantasmal, fúnebre, laberíntico, vacío en su profusión, rodeado de desapariciones y ausencias, como es *La nueva novela* y como bien lo encarnan las figuras de la casa y del silencio propuestas en el libro y detalladamente trabajadas a lo largo de este estudio, constituye en sí misma una estrategia poético-política en la que se materializa, dentro del universo del libro, el escenario habitado por las víctimas de la historia reciente de Chile.

---

<sup>396</sup> *Ibíd.* p. 26.

## **VIII. BIBLIOGRAFÍA**

## VIII. Bibliografía

### VIII.1 Obras de Juan Luis Martínez

Martínez, Juan Luis: *La nueva novela*, Santiago, Ediciones Archivo, 1977.

\_\_\_\_\_. *La poesía chilena*, Santiago, Ediciones Archivo, 1978.

\_\_\_\_\_. *Fragments*, París, Editions Boite Noire, 1993.

\_\_\_\_\_. *El gran solipsismo. Juan Luis Martínez, obra visual*, José de Nordenflytch (Ed.), Valparaíso, Editorial Puntángelos/Universidad de Playa Ancha, 2001.

\_\_\_\_\_. *Poemas del otro: poemas y diálogos dispersos*, Cristóbal Joannon (Ed.), Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.

\_\_\_\_\_. *Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético*, Ronald Kay (Ed.), Santiago, Ediciones Nómade, 2010.

\_\_\_\_\_. *El poeta anónimo*, São Paulo, Editorial Cosac Naify/Galería D21, 2013. Edición facsimilar de 1985.

### VIII.2 Obras críticas sobre Juan Luis Martínez

Ajens, Andrés: “La interrupción – del relato en la poesía chilena” en Soledad Fariña y Elvira Hernández (Comp.): *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*, Santiago, Intemperie, 2001, pp.7-14.

Ayala, Matías: *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*, Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2010.

Brito, Eugenia: “La redefinición del contrato simbólico entre escritor y lector: *La nueva novela de Juan Luis Martínez*” en Eugenia Brito: *Campos minados (literatura post-golpe en Chile)*, Santiago, Cuarto Propio, 1990, pp. 23-51.

Cussen, Felipe: “Del pajarístico al lenguaje de los pájaros” en *Acta Literaria* (2009) 39, pp. 91-103.

\_\_\_\_\_. “Primeros apuntes sobre *El poeta anónimo*” en *Paniko* (2013).  
[www.paniko.cl/2013/03/primeros-apuntes-sobre-el-poeta-anonimo](http://www.paniko.cl/2013/03/primeros-apuntes-sobre-el-poeta-anonimo)  
[25/03/2014]

Espinoza Orellana, Manuel: “Aproximaciones a *La nueva novela* de Juan Luis Martínez” en *Aproximaciones a cuatro mundos en la poesía chilena actual*, Viña del Mar, Ediciones Altazor, 1984, s/f.  
[www.memoriachilena.cl/602/w3-article-78648.html](http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-78648.html) [15/09/2012]

Fariña, Soledad: “*La nueva novela: el autor, el silencio*” en Soledad Fariña y Elvira Hernández (Coord.): *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*, Santiago, Intemperie, 2001, pp. 27-31.

García Moreno, Laura: “El texto en ruinas: la política del reciclaje en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez”, manuscrito, 2006.

Hernández, Elvira: “Acopio de materiales y algunos andamios para llegarme a la obra de Juan Luis Martínez (primer apunte)” (1997) en Soledad Fariña y Elvira Hernández (Comp.): *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*, Santiago, Intemperie, 2001, pp. 34-38.

Manuel Illanes Díaz: *La nueva novela de Juan Luis Martínez: un espectáculo artaudiano*, trabajo de grado, Universidad de Chile (2008).  
[http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2004/illanes\\_m/html/index-frames.html](http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2004/illanes_m/html/index-frames.html) [17/09/2015].

Jackson, Scott: “Juan Luis Martínez. The novelist of Non-Existence”, *Revista Hispánica de Cultura* (1996) 12, pp. 134-140.

Joannon, Cristóbal: “Prólogo” en Juan Luis Martínez: *Poemas del otro: poemas y diálogos dispersos*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2003, pp. 9-12.

- Kirkpatrick, Gwen: “Desapariciones y ausencias en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (1999) XXV, 50, pp. 225-234.
- Labraña, Marcela: “*La nueva novela* de Juan Luis Martínez y la cultura oriental” en *Revista Vértebra* (1999) 4, pp. 2-6.
- Lihn, Enrique y Lastra, Pedro: “Señales de ruta de Juan Luis Martínez” (1ª ed. Santiago, Ediciones Archivo, 1987) en Germán Marín (Coord.): *El circo en llamas*, Santiago, Editorial LOM, 1997, pp. 197-201.
- Merino, Roberto: “La pequeña casa del autor” en *La Academia Imaginaria* (1998) 3, pp. 3-5.
- Morales, Andrés: “Para una lectura interpretativa de La poesía chilena” en *Revista Chilena de Literatura* (2006) 69, pp. 107-112.
- Monarca, Patricia: *Juan Luis Martínez: el juego de las contradicciones*, Santiago, RIL Editores, 1998.
- \_\_\_\_\_. “La Deconstrucción del Logos: (una nota de *La nueva novela* del poeta Juan Luis Martínez)” en *AEREA* (1997) 1, pp. 149-151.
- Rioseco, Marcelo: *Maquinarias deconstructivas. Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*, Santiago, Cuarto Propio, 2013.
- \_\_\_\_\_. “Prólogo para una broma demasiado buena” en Scott Weintraub: *La última broma de Juan Luis Martínez. No solo ser otro sino escribir la obra de otro*, Santiago, Cuarto Propio. 2014, pp. 9-17.
- Roblero, María Ester: “Me complace irradiar una identidad velada” en Juan Luis Martínez: *Poemas del otro: poemas y diálogos dispersos*, Cristóbal Joannon (Ed.), Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.
- Suárez, Zenaida: “Objetualismo en Juan Luis Martínez: el significante palpable” en *Estudios filológicos* (2013) 51, pp. 83-98.

Uribe, Armando: “El poeta y el poder” en *Revista Análisis* (1990) 339, p. 59.

Valdivieso, Jaime: “Adiós a la cordura” en Soledad Fariña y Elvira Hernández (Comp.): *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*, Santiago, Intemperie, 2001.

Weintraub, Scott: *Juan Luis Martínez's philosophical poetics*, Lewisberg, Bucknell University Press, 2015.

\_\_\_\_\_. “Juan Luis Martínez y las otredades de la metafísica: apuntes patafísicos y carrollianos” en *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales* (2010) 35, pp. 141-168.

\_\_\_\_\_. *La última broma de Juan Luis Martínez. No solo ser otro sino escribir la obra de otro*, Santiago, Cuarto Propio, 2014.

### **VIII.3. Obras críticas de autores chilenos**

Amorós, Mario: *Allende. La biografía*, Barcelona, Ediciones B, 2013.

Basso, Carlos: *La CIA en Chile*, Santiago, Aguilar Ediciones, 1972.

Brito, Eugenia: *Campos minados: (literatura post-golpe en Chile)*, Santiago, Cuarto Propio, 1990.

\_\_\_\_\_. *La casa: Frontera y límite (en textos de Brunet, Donoso y Eltit)*, tesis doctoral, Universidad de Chile, 2008.  
[www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2008/brito\\_m/html/index-frames.html](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2008/brito_m/html/index-frames.html)  
[21/05/2012]

Brunner, José Joaquín y Catalán, Gonzalo: *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, Santiago, FLACSO, 1985.

Calderón, Tatiana: “Cartografía de la ciudad: la casa subversiva en *Naciste Pintada* (1999), de Carmen Berenguer” en *Alpha* (2006) 22, pp. 43-55.

- Cánovas, Rodrigo: *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*, Santiago, FLACSO, 1986.
- Carrasco, Iván: “Poesía chilena de la última década (1977-1987)” en *Revista Chilena de Literatura* (1989) 33, pp. 31-46.
- Cisternas, Cristián: “Elementos góticos en *Una casa vacía* de Carlos Cerda” en *Revista chilena de Literatura* (2010) 76, pp. 71-91.
- Dahse, Fernando: *Mapa de la extrema riqueza. Los grupos económicos y el proceso de concentración de capitales*, Santiago, Editorial Aconcagua, 1979.
- Espinosa, Patricia: “Intimidación maldita” en *Rocinante* (2000) 18, p. 18.
- Giannini, Humberto: *La reflexión cotidiana*, Santiago, Editorial Universitaria, 1995.
- Goic, Cedomil: *La novela chilena: los mitos degradados*, Santiago, Editorial Universitaria, 1968.
- Gobierno de Chile: *Informe de la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura*, Santiago, Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura, 2011.  
[www.indh.cl/informacion-comision-valech](http://www.indh.cl/informacion-comision-valech) [3/11/2015]
- \_\_\_\_\_. *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, Santiago, Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, 1991.  
[www.ddhh.gov.cl/ddhh\\_rettig.html](http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html) [14/10/2015]
- \_\_\_\_\_. *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*, Santiago, Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2005.  
[www.derechoshumanos.net/paises/America/derechos-humanos-Chile/informes-comisiones/Informe-Comision-Valech.pdf](http://www.derechoshumanos.net/paises/America/derechos-humanos-Chile/informes-comisiones/Informe-Comision-Valech.pdf) [25/10/2015]

- González, Mónica: *La Conjura, los mil y un días del golpe*, Santiago, Ediciones B, 2000.
- Gumucio, Rafael: “Literatura Chilena: empleada puertas adentro” en *Revista Dossier* (2006) 3, p. 58.
- Harrington, Edwin y González, Mónica: *Bomba en una calle de Palermo*, Santiago, Editorial Emisión, 1987.
- Hernández O., Biviana: “La casa en la representación interdisciplinaria del discurso: *Naciste pintada* de Carmen Berenguer” en *Taller de Letras* (2008) 43, pp. 71-87.
- Labraña, Marcela: *Gestos, mapas y colores del silencio: estudio comparativo en literatura, arte y pensamiento, siglos XII-XX*, tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 2014.
- Pedro Lastra: “Sobre poetas marginales” en *Mapocho. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* (1998) 43, pp. 9-25.
- Luongo, Gilda: “El pasado no pasa, pesa, o Bolaño y Donoso unidos, jamás serán vencidos (Chile: antes-después de la dictadura)” en *Nuevo Mundo Nuevos Mundos* (2009). <http://nuevomundo.revues.org/57733> [18/06/2011]
- \_\_\_\_\_. “Zona de demolición. La casa-mediagua de Vasnía Moncada” en *La Fuga, revista de cine* (2010). <http://lafuga.cl/zona-de-demolicion/369> [18/06/2010]
- Martorell, Francisco: “Letras cómplices” en *La Nación* (31/12/2006). [www.lanacion.cl/noticias/letras-complices/2006-12-30/130936.html](http://www.lanacion.cl/noticias/letras-complices/2006-12-30/130936.html) [6/8/2014]
- Ministerio Secretaría General de Gobierno: *Libro blanco del cambio de gobierno en Chile*, Editorial Lord Cochrane, Santiago, 1973.



- Miralles, David: *Poéticas de la posmodernidad: literatura chilena neovanguardista durante la dictadura militar (1973-1990)*, tesis doctoral, University of Oregon, 2004.
- Moraga, Fernanda: “La bandera de Chile: (Des)pliegue y (des)nudo de un cuerpo lengua(je)” en *Acta literaria* (2001) 26, pp. 89-98.
- Morales, Andrés: “La poesía de la generación de los 80: valoración de fin de siglo” en *De palabra y obra (Poéticas y ensayos sobre poesía chilena y española)*, Santiago, RIL Editores, 2003, pp. 103-115.
- \_\_\_\_\_. “Presencia de Vicente Huidobro en la nueva poesía chilena” en *De palabra y obra (Poéticas y ensayos sobre poesía chilena y española)*, Santiago, RIL Editores, 2003, pp. 33-41.
- Monsálvez, Danny: “Chile, la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet y el exilio como dispositivo de control social: El caso de la ciudad de Concepción” en *Actas de las I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX* (2012). [http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/i-jornadas/ponencias/MONSALVEZ\\_ARANEDA.pdf/view?searchterm=No ne](http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/i-jornadas/ponencias/MONSALVEZ_ARANEDA.pdf/view?searchterm=No+ne) [12/08/2015]
- Norambuena, Carmen: “Exilio y retorno. Chile 1973-1994” en Garcés, Mario et al. (Comp.): *Memorias para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*, Santiago, Editorial LOM, 2000, pp. 173-187.
- Olea, Raquel: “Naciste pintada. Cosa pública. Casas privadas” en *Nomadías* (2001) 5, pp. 145-147.
- Ortega, Julio. (20, 21 y 22 enero 2010). “Narrativa chilena: una casa en construcción”. Cátedra Chile USAL. Ciclo de conferencias llevadas a cabo en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca.
- Palacios, Leonardo: *Liminal literature and social mobilization: Transformations in Chilean cultural production during the military regime*, tesis doctoral, University of Connecticut, 2008.

Rebolledo, Loreto: *Memorias del desarraigo. Testimonios de exilio y retorno de hombres y mujeres de Chile*, Santiago, Catalonia, 2006.

Richard, Nelly: “Imagen, recuerdo y borraduras” en Nelly Richard (Coord.): *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago, Cuarto Propio, 2006.

\_\_\_\_\_. *La estratificación de los márgenes*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1989.

\_\_\_\_\_. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago, Cuarto Propio, 1994.

\_\_\_\_\_. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*, Santiago, Ediciones Metales Pesados, 1981.

Rivera, Hugo. “Chile: salir de las catacumbas. Diálogo con Raúl Zurita” en *Casa de las Américas* (1987) 160, pp. 91-104.

Tapia, Jorge: *El terrorismo de Estado. La Doctrina de la Seguridad Nacional en el Cono Sur*, México, Editorial Nueva Imagen, 1980.

Vásquez Rocca, Adolfo: “Proust y Deleuze: Signos, tiempo recobrado y memoria involuntaria” en *Margen Cero* (2008) 40. [www.margencero.com/articulos/new/proust.html](http://www.margencero.com/articulos/new/proust.html) [28/07/2010]

Yubini, Giovanna: *La resignificación de los símbolos patrios del discurso nacionalista de la dictadura en dos poetas chilenos: Hernández y Zurita*, trabajo de titulación, Universidad Austral de Chile, 2006.

#### **VIII.4 Obras críticas en general**

Adorno, Theodor: *La crítica de la cultura y la sociedad* (1951), Barcelona, Ariel, 1962.

Agamben, Giorgio: *Estado de excepción*, Valencia, Pre-Textos, 1998.

- Badiou, Alain: "Conferencia acerca de la sustracción" en *Condiciones*, México, Siglo XXI Editores, 2002.
- Bachelard, Gastón: *La poética del espacio* (1957), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Barthes, Roland: "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-71.
- Berger, John: *Ways of seeing* (1972), Londres, British Broadcasting Corporation/Penguin Books, 1974.
- Blanchot, Maurice: *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila, 1990.
- Chevalier, Jean: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona, Editorial Luis Miracle, 1958, p. 105.
- Derrida, Jacques: *De la gramatología* (1967), México, Siglo XXI Editores, 2005.
- \_\_\_\_\_. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Dinges, John y Landau, Saul: *Asesinato en Washington. El caso Letelier*, Santiago, Editorial Planeta, 1990.
- Foucault, Michel: *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (1975), Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002.
- Genette, Gerard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1982.
- Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1984), Barcelona, Paidós, 1991.
- Jauss, Hans-Robert: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.
- Jung, Carl: *El hombre y sus símbolos* (1964), Barcelona, Paidós, 1995.

- Kant, Immanuel: *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime* (1790), Alejo García Moreno y Juan Ruvira (Trad.), Madrid, Librería de Iruveda, 1876. Edición digital basada en el original en [www.scribd.com/doc/7007374/Kant-Critica-Del-Juicio](http://www.scribd.com/doc/7007374/Kant-Critica-Del-Juicio) [25/07/2013]
- Kristeva, Julia: “Semiología y Gramatología: entrevista a Jacques Derrida” en *Information sur les sciences sociales* (1968) VII. Edición digital en castellano en [www.jacquesderrida.com.ar/textos/kristeva.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/kristeva.htm) [25/05/2013]
- \_\_\_\_\_. *Semiótica I* (1969), Madrid, Editorial Fundamentos, 2001.
- Lyotard, Jean-François: *La condición posmoderna. Informes sobre el saber*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984.
- \_\_\_\_\_. *La diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- Nancy, Jean-Luc: *La representación prohibida. Seguido de La Shoá, un soplo*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu Editores, 2006.
- Peirce, Charles Sanders: *El pragmatismo* (1907), Sara Barrena (Trad.), Madrid, Ediciones Encuentro, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Écrits sur le signe*, París, Seouil, 1987.
- Rancière, Jacques: *Política de la literatura*, Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo (Trad.), Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011.
- Rangel, Asunción, Oliver, Felipe y Castro, Rogelio (Eds.): *Escrituras al margen. Ensayos críticos sobre la literatura y la cultura hispanoamericana*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2013.
- Rosen, Stanley: “Futuro anterior” en Gianni Vattimo (Coord.): *La secularización de la filosofía: hermenéutica y posmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1992, pp. 113-133.

Saussure, Ferdinand de: *Curso de lingüística general* (1916), Amado Alonso (Trad.), Buenos Aires, Editorial Losada, 1986.

Torres Rabassa, Gerard: “‘Otra manera de mirar’. Género fantástico y literatura del absurdo: Hacia una impugnación del orden de lo real” en *Brumal* (2015) III, 1, pp. 185-205.

Zambrano, María (1964): “La casa: el patio” en *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”* (2001) 3, pp. 142-143.

### **VIII.5 Obras de creación de autores chilenos**

Berenguer, Carmen: *Naciste pintada*, Santiago, Cuarto Propio, 1999.

Calderón, Teresa, Calderón, Lila y Harris, Tomás (Coord.): *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Eltit, Diamela: *Los vigilantes* (1994), Santiago, Editorial Sudamericana, 1999.

Espinosa Guerra, Julio (Coord.): *La poesía del siglo XX en Chile*, Madrid, Visor, 2005.

Hernández, Elvira: *La bandera de Chile*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1991.

Huidobro, Vicente: *Altazor*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.

\_\_\_\_\_. *Vicente Huidobro. Obra poética*. Cedomil Goic (Coord.), Santiago, Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003.

Micharvegas, Martín (Coord.): *Nueva poesía joven en Chile*, Buenos Aires, Ediciones Noé, 1972.

Mistral, Gabriela: *Tala*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1938.

Radrigán, Juan: “El loco y la triste” (1980) en Juan Radrigán: *Hechos consumados. Teatro 11 obras*, Santiago, Editorial LOM, 1998, pp. 101-136.

\_\_\_\_\_. “Hechos consumados” (1981) en Juan Radrigán: *Hechos consumados. Teatro 11 obras*, Santiago, Editorial LOM, 1998, pp. 165-190.

Prado, Pedro: *Pedro Prado: obras completas*, Santiago, Origo Ediciones, 2010.

Vicuña, Cecilia y Livon Grosman, Ernesto (Coord.): *The Oxford Book of Latin American Poetry*, Nueva York, Oxford University Press, 2009.

Zurita, Raúl: *Anteparaíso*, Santiago, Editores Asociados, 1982.

#### **VIII.6 Obras de creación general**

Baudelaire, Charles: *Las flores del mal*, Buenos Aires, EFECE, 1977.

Celan, Paul: *Obras completas*, Madrid, Editorial Trotta, 2002.

Mallarmé, Stéphane: *Poesías*, París, Revue Indépendante, 1887.

\_\_\_\_\_. *Un golpe de dados* (1897), Agustín Óscar Larrauri (Trad.), Córdoba, Babel Editorial, 2008.

## **IX. ÍNDICE DE IMÁGENES**

## **IX. Índice de imágenes**

### **SIGLAS:**

*La nueva novela: LNN*

*La poesía chilena: LPC*

*El poeta anónimo: EPA*

**Figura 1.** Portada del periódico *El Mercurio*. 13 de septiembre de 1973.

**Figura 2.** Recorte del periódico *El Correo de Valdivia*. 9 de octubre de 1973.

**Figura 3.** Ilustración que grafica el mecanismo de tortura de “la parrila”.

**Figura 4.** Folleto de propaganda política para la opción “No” del plebiscito de 1988. Extraído de [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)

**Figura 5.** Folleto de propaganda política para la opción “Sí” del plebiscito de 1988. Extraído de [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)

**Figura 6.** *La poesía chilena (LPC)*, portada.

**Figura 7.** *El gran solipsismo: Juan Luis Martínez. Obra visual*, portada.

**Figura 8.** *Poemas del otro*, portada.

**Figura 9.** *Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético*, portada.

**Figura 10.** *El poeta anónimo (EPA)*, portada.

**Figura 11.** *La nueva novela (LNN)*, portada.

**Figura 12.** *LNN*, contraportada.

**Figura 13.** *LNN*, p. 18.

**Figura 14.** *LNN*, p. 28.

**Figura 15.** *LNN*, p. 46.

**Figura 16.** *LNN*, p. 47.

**Figura 17.** *LPC*, fotografía de la caja que contiene el libro.

**Figura 18.** *La poesía chilena*, fotografía de un certificado de defunción contenido dentro de la caja.



- Figura 19.** *EPA*, funda que envuelve el libro.
- Figura 20.** *EPA*, fotografía de funda junto y libro.
- Figura 21.** *EPA*, detalle p. s/f.
- Figura 22.** *EPA*, detalle p. s/f.
- Figura 23.** *EPA*, detalle p. s/f.
- Figura 24.** *EPA*, detalle p. s/f.
- Figura 25.** *EPA*, detalle p. s/f.
- Figura 26.** *EPA*, detalle p. s/f.
- Figura 27.** *LNN*, portada.
- Figura 28.** *LNN*, solapa de tapa.
- Figura 29.** *LNN*, solapa de contratapa.
- Figura 30.** *LNN*, p. 64.
- Figura 31.** *LNN*, p. 117.
- Figura 32.** *LNN*, p. 116.
- Figura 33.** *LNN*, p. 121.
- Figura 34.** *LNN*, página titular s/f.
- Figura 35.** *LNN*, colofón s/f.
- Figura 36.** *LNN*, p. 80-81.
- Figura 37.** *LNN*, p. 82-83.
- Figura 38.** *LNN*, detalle p. 125.
- Figura 39.** *LNN*, detalle p. 125.
- Figura 40.** *EPA*, p. s/f.
- Figura 41.** *LNN*, contraportada.
- Figura 42.** *LNN*, p. 136.
- Figura 43.** *LNN*, detalle p. 92.
- Figura 44.** *LNN*, p. s/f.
- Figura 45.** *La joven liebre* (1502), acuarela de Alberto Durero.

- Figura 46.** *LNN*, p. 36.
- Figura 47.** *LNN*, p. 65.
- Figura 48.** *LNN*, p. 100.
- Figura 49.** *LNN*, p. 101.
- Figura 50.** *LNN*, detalle p. 88.
- Figura 51.** *LNN*, p. s/f
- Figura 52.** *LNN*, p. 87.
- Figura 53.** *LNN*, p. s/f.
- Figura 54.** Fotografía de la bailarina Anna Pavlova protagonizando *La muerte del cisne*. Autor desconocido.
- Figura 55.** *LNN*, detalle p. 87.
- Figura 56.** *LNN*, p. s/f.
- Figura 57.** *LNN*, p. s/f.
- Figura 58.** Elvira Hernández, *La bandera de Chile*, p. 34.
- Figura 59.** Raúl Zurita, *Anteparaíso*, p. 34.
- Figura 60.** *LNN*, detalle, p. s/f.
- Figura 61.** *LNN*, p. 113.
- Figura 62.** *LNN*, p. 114.
- Figura 63.** *LNN*, p. 133.