



Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe

Tesis doctoral

LA NUEVA NOVELA: UN TEXTO POLIMÓRFICO



Zenaida Suárez Mayor

2015



Doctorado en Literatura y Teoría de la Literatura
Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe

LA NUEVA NOVELA, UN TEXTO POLIMÓRFICO

Tesis doctoral a cargo de **Doña Zenaida M^a Suárez Mayor**,
dirigida por el **Dr. Don Osvaldo Rodríguez Pérez**

La doctoranda

El director

Las Palmas de Gran Canaria, a 23 de enero de 2015

Dedico estas páginas a Darío y Andrés; mis motivos



Juan Luis Martínez Holger (1942-1993) en su casa de Villa Alemana (Valparaíso, Chile)
en los años 80. Fotografía familiar tomada de www.juanluismartinez.cl

INDICE DE CONTENIDOS

Aclaraciones y abreviaturas	11
Introducción.....	15
Hipótesis y Objetivos.....	25
Exposición general del problema	25
Planteamiento de la hipótesis	29
Objetivos	31
BLOQUE I. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN	33
Capítulo 1. Marco Teórico	35
1.1. El nacimiento de la teoría intertextual	41
1.2. Reescribir a Kristeva, reinterpretar la intertextualidad	43
1.2.1. La teoría del texto infinito	43
1.2.2. Teoría de la Rezeptionsästhetik	46
1.2.3. La transtextualidad de los estructuralistas.....	48
1.3. Últimas tendencias reescriturales.....	54
1.3.1. ¿Intertextualidad o influencia?	55
1.3.2. Reescrituras desde la ultraperiferia	56
1.3.3. Reescritura y postmodernidad.....	59
Capítulo 2. Revisión bibliográfica	63
BLOQUE II. REDEFINICIONES TEÓRICAS Y NUEVOS APORTES.....	101
Capítulo 3. La reescritura. Hacia una redefinición del concepto.	103
3.1. Alcances y delimitaciones de la teoría reescritural	105
3.2. Las prácticas (hipertextuales) reescriturales: redefiniciones teóricas	112
3.2.1. Derivación por transformación.....	114
• Transposición	114
• Parodia	115
• Travestimiento	116
3.2.2. Derivación por imitación	116
• <i>Forgerie</i>	116
• Pastiche	117
• <i>Charge</i>	117
Capítulo 4. La reescritura. Nuevos aportes para el estudio del texto polimórfico.....	119
4.1. La problemática de la transtextualidad.....	121
4.2. El Hipertexto.....	124
4.2.1. El Concepto.....	124
4.2.2. Hipertexto / Discurso.....	128
4.2.3. El discurso hipertextual y su funcionalidad	131
4.3. Hipotextos patentes vs. Hipotextos latentes (Cortázar, Borges, Huidobro, Parra y <i>La Nueva Novela</i>) ..	133
4.4. El hipermetatexto transdisciplinario o texto polimórfico: LNN.....	138
BLOQUE III. LA NUEVA NOVELA COMO PARADIGMA DEL POLIMORFISMO TEXTUAL.....	141
Algunas notas contextuales, fuera de contexto	143

<i>La Nueva Novela</i> : un texto polimórfico.....	157
Intertextos en la construcción de <i>La Nueva Novela</i> : Glosario de voces	161
Capítulo 5. El nonsense y las derruidas percepciones de la realidad	173
5.1. De Edward Lear: los Limericks y la negación bretoniana	173
5.2. De Lewis (Charles L.) Carroll (Dodgson).....	176
5.2.1. “And the moral of...”	179
5.2.2. Un problema hemisférico	186
5.2.3. El gato de Cheshire	192
5.2.4. Alice Liddell (la excusa de la fotografía)	202
5.2.5. El lenguaje vertical (de perfil, de frente... en fin; el lenguaje).....	210
Capítulo 6. Surrealismo y compromiso: <i>El arte al servicio de la revolución</i>.....	221
6.1. Surrealistas de derecho: Marx y Rimbaud.....	222
6.1.1. El Eterno Retorno de lo igual, o Nietzsche, o Miguel Serrano	223
6.1.2. Napoleón III... y los abusos de poder, y las violaciones a los Derechos Humanos	229
6.1.3. Mayo del 68... y los abusos de poder, y las violaciones a los Derechos Humanos	233
6.1.4. Hitler... y Mussolini, y los abusos de poder, y las violaciones a los Derechos Humanos	239
6.2. Del psicoanálisis a la ruptura: pequeña cosmogonía práctica.....	255
6.2.1. Surrealistas, sí, pero ciudadanos, también: el horror de la guerra	258
6.2.3. La doble moral burguesa: surrealismo y denuncia.....	268
BLOQUE: IV. CONCLUSIONES, FUENTES BIBLIOGRÁFICAS Y EPÍLOGO	277
Capítulo 7. Conclusiones	279
Bibliografía	289
Epílogo	311

Aclaraciones y abreviaturas

Signos de puntuación específicos

“...” (Contenido entre comillas inglesas): Nombres de artículos, capítulos de libros, poemas y cuentos.

«...» (Contenido entre comillas latinas): Citas literales de menos de 3 líneas de longitud y términos destacados.

*** (Tres asteriscos centrados, separando dos párrafos): El tema que se viene tratando no culmina en ese instante sino que será retomado, a su debido tiempo, en alguna otra parte de la investigación; o se cambiará drásticamente de tema, dentro de un mismo capítulo, para dar sentido final al conjunto.

Abreviaturas

LNN: *La Nueva Novela*

LPCh: *La Poesía Chilena*

Alicia: *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*

N.R.F.: *Nouveau Revue Francaise*

P.C.F.: *Parti Communiste Francaise* ó *Partido Comunista Francés*

Tr. P. Traducción personal

Introducción

«Los poetas solo reescribimos palabras ya escritas por otros»¹

Decía Jorge Luis Borges en “La Biblioteca de Babel” que «La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma» (1944). Esta idea, que va a generar toda una teoría en torno a la des(re)(cons)trucción del texto literario, se articula como un axioma epistémico que impulsa todo un sistema de pensamiento en torno a éste, no solo como espacio de encuentros, sino de colisiones y oposiciones muchas veces no resueltas. El concepto de reescritura, que emana de una consideración pluralista de la literatura y el arte, complejiza y aumenta las posibilidades de interacción del texto literario con respecto a sus referentes. Esta relación de hermanamiento de una obra con otra(s) anterior(es), si bien no siempre es claramente explicitada desde el hipertexto resultante de la operación combinatoria, suele promover lecturas sospechosas que se intensifican una vez localizado el punto más claramente intertextual. Otras veces, las relaciones son múltiples y en la aglomeración de referencias, en la superposición de «parecidos textuales» el lector pierde las pistas y acaba leyendo el conjunto como un original sin pasado.

Si entendemos así la reescritura; como conglomerado heterogéneo, una de las obras más interesantes de la literatura chilena post-golpe es *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez; objeto-arte que resulta de una aglutinación reescritural de

¹ En “Ya no tengo miedo a la muerte” texto de M^a Ester Roblero donde recupera fragmentos no incluidos en la entrevista “Juan Luis Martínez: Me complace irradiar una identidad velada” que publicó en Revista de Libros de *El Mercurio* pocas semanas antes de su muerte. Este texto fue recogido en *Poemas de otro* (2003).

múltiples textos, bien sean literarios, filosóficos, científicos o políticos; bien pertenezcan a la plástica, la pintura o la fotografía. Martínez, que admitía su falta de fe en los escritores, estaba convencido de que «sólo reescribimos palabras ya escritas por otros» (Roblero, 1993:73) y puso en marcha todo un mecanismo de reconstrucción de la obra de arte a través de la acumulación barroquizante de elementos de índole textual, paratextual, objetual y pictórico con los que logró desajustar el *logos* imperante en el arte y promover una «parole in libertà», al modo de Marinetti, activando y develando la intrigante materialización del lenguaje desde una nueva concepción que parte de la noción de «antisentido».

Aunque esbozado, tal vez inconscientemente, desde proyectos artísticos como el de Alfred Jarry, Edwar Lear, Lewis Carroll o André Bretón, el antisentido como tal, es propuesto por Jean Tardieu a lo largo de toda su obra y definido finalmente en *Obscurité du jour* (1974). Esta nueva forma de concebir la realidad, (no desde la ausencia de sentido que proponía el *Nonsense*; pues tal y como el mismo Tardieu afirma, eso sería imposible porque la simple idea de pretender un texto sin sentido ya lo llena de sentido, el de querer no tener un sentido); plantea la posibilidad de interpretar el mundo, el arte, la literatura, la política, la sociedad; en definitiva, la posibilidad de representar la realidad desde un prisma no explorado más que a retazos. Retomada por Martínez claramente en múltiples momentos de *La Nueva Novela*², la teoría del antisentido propone una nueva manera de entender la realidad y su representación a través de un lenguaje, precisamente, antirrepresentativo que se manifiesta a través de un marcado paralelismo con el funcionamiento del pensamiento humano (no lineal ni ordenado). Desde esta lógica

² Pensemos ahora, solo a modo de ejemplo, en ese Sogol extraviado entre Gauss y Lobartchewsky - reescritura explícita de un acrílico titulado "Paisaje urbano"- de las páginas 80 y 82; en el propio nombre de «Sogol» -anagrama de «logos»- representado por un foxterrier que (el autor) presenta como guardián de la obra y que resulta ser, por su raza, la antítesis más exacta del perro guardián; o finalmente, en "El revés de la página como poema" de las páginas 100 y 101.

de la antirrepresentación, la obra de Martínez invierte todos los mecanismos de producción a que tradicionalmente se ha sometido el arte y desestabiliza los planos interpretativos hasta el punto de trasladar estos mecanismos de producción al plano sígnico o nivel superficial de la obra, sumergiendo, por ende, hasta el plano más profundo, el contenido de la narración que, no parece ser otro que el de demostrar la nómina discursiva del arte, la filosofía, la política y la literatura que, a lo largo de la historia, ha puesto su atención en los modos representativos de la realidad y que concentra sus más variados logros en lo que conocemos ampliamente como movimiento surrealista. Es por esto que puede afirmarse la existencia de un discurso coherente y crítico con la realidad subyacente dentro de *La Nueva Novela*, que ha sido invisibilizado en pos de una estructura calidoscópica, y que, en su aparente falta de cohesión, muestra las huellas que el lector debe seguir para construir el relato. Este relato sumergido, crítico y antirrepresentacional, se construye mediante la asimilación de conjunto de todas las relaciones transtextuales que las citas, referencias, dedicatorias, *collages*, objetos y fragmentos textuales establecen entre sí, pero también con la lógica representacional que imperó en el arte y las ciencias desde finales del siglo XIX, época en la que, de la mano de los simbolistas, nace un nuevo modelo para representar los elementos a que se somete la experiencia sensorial, ya no desde la descripción, sino desde la sugerencia.

La relación que se establece entre la obra de Martínez y sus referentes es una especie de hipermetatextualidad transdisciplinaria basada en la utilización extrema –reiterada y casi obsesiva– de hipotextos pertenecientes a disciplinas dispares que se van entrecruzando dentro de la obra hasta convertirla en un mosaico en que se ven representadas múltiples experiencias escriturales sin que ninguna de ellas pueda ser tomada como núcleo explícito; más bien, cada hipotexto

representado constituye su propio núcleo y abre un nuevo mosaico de posibilidades interpretativas que, en muchas ocasiones, se vincula con cualquiera de los demás hipotextos que conforman la obra. Se trata pues de una ruptura con la lógica Aristotélica desde su sentido más básico: el conocimiento de las leyes de razonamiento que permitan realizar demostraciones rigurosas acerca de aquello sobre lo que se razona. Esta ruptura drástica no está concebida desde un punto de vista de la negación de tal lógica sino desde el punto de vista de la destrucción de la misma para crear una «antilógica» que dé cuenta del absurdo existencial y, por ende, artístico. De este modo, las preguntas sin respuesta o réplica, constituyen, dentro de *La Nueva Novela* uno de los aspectos más interesantes a la hora de abordar el discurso y su refutabilidad.

Ahora bien, la centralidad de nuestra propuesta de investigación no está puesta en absoluto en el concepto de «antisentido» sino que será una de las múltiples consecuencias que van a derivar de lo que nosotros proponemos como hipótesis³: o sea, que el discurso que reescribe *La Nueva Novela* está íntimamente vinculado al surrealismo. A lo largo de los años que ha durado esta investigación sobre *La Nueva Novela* hemos tratando de encontrar significados donde debíamos buscar sentidos. Cuando nos dimos cuenta de esto vimos que un nombre se reiteraba constantemente; aparecía como precedente de este texto, como autor del otro, como amigo íntimo de tal pintor o como exaltador de cualquier figura recóndita, famosa o simplemente conocida de uno, dos o tres siglos atrás. Esa figura recurrente, citada solo en una ocasión dentro de *La Nueva Novela* y, sin embargo,

³ Será ineludible, a la hora de abordar los aportes teóricos de Tardieu, volver sobre el concepto de antisentido, pues efectivamente creemos que es uno de los axiomas que mueven la voluntad artística que genera *La Nueva Novela*. Sin embargo, tomarlo como centralidad axiomática de nuestra hipótesis requería de un exceso abrumador de subapartados y aclaraciones que, en lugar de un aporte ordenado y claro, hubiese supuesto una cantidad demasiado inoportuna de «salidas a pie de página» que hubiesen complicado mucho más la investigación.

presente en la mayoría de los fragmentos textuales de la obra, es André Bretón. Su figura ecléctica, mutante, fuerte y ampliamente presente cuando queremos referirnos a la literatura contemporánea, es clave en la lectura de la obra de (~~Juan Luis Martínez~~). Con ella, con la figura del fumador de pipa de *Le revolver à cheveux blancs* se sientan las bases de todo el sistema y la filosofía del movimiento surrealista. Con ella de la mano, con esta figura emblemática de la revolución del arte del siglo XX, (~~Martínez~~) traza el mapa del estado del arte y promueve, desde la práctica, el texto autómatas, fragmentario y surreal propuesto por Breton durante su actividad literaria. Visto desde la perspectiva decostructivista se alcanzan a leer, relacionar y reconstruir: primero, la historia del movimiento; segundo, sus más importantes tendencias teóricas; tercero, sus creencias filosóficas y políticas; y cuarto, y sobre todo, su técnica escritural: el automatismo, que como el mejor ejemplo posible, funciona en *La Nueva Novela* como el hilo conductor que une los fragmentos de manera hipertextual⁴; es decir, de forma no cíclica ni ordenada, para recomponer un discurso que estuvo marcado por la ideologización y comprometido con la realidad social, política y cultural que lo circunscribió.

No obstante, no trata esta investigación de reducir la lectura de LNN a un mero ejercicio de intertextualidad, a la clasificación de ésta como una burda copia de otros textos, sino que tiende al ordenamiento de un pensamiento que en absoluto nació como algo ordenado y uniforme pero que se presta a cierta ordenación desde, a lo menos, dos puntos de vista: el cronológico y el disciplinar.

Por otro lado, no es nuestro interés *sine qua non*, (la avaricia nos libre de tratar tal empresa), analizar a fondo el posible o improbable significado filosófico, ético o metafísico que cualquiera de los «textos» de *La Nueva Novela* pueda tener.

⁴ En el capítulo 4 de esta investigación presentaremos una nueva definición del concepto de hipertexto vinculada al funcionamiento no lineal del pensamiento humano. Con esta definición se logrará dar respuesta a la aparente falta de orden que sostiene la estructura de *La Nueva Novela*.

Lo que de verdad nos interesa, porque desde nuestra más absoluta convicción creemos que así debe ser, es la relación que los intertextos establecen entre sí y con el hipertexto resultante de la unión de cada uno de ellos; pero sobre todo, la procedencia de muchos de los hipertextos desde cuya mudez era imposible, *a priori*, reconocer el hipotexto que los contenía.

Uno de los grandes problemas a que nos enfrentamos a la hora de analizar *La Nueva Novela* es la crítica literaria chilena precedente, que hasta la fecha ha trabajado esta obra basándose en una serie de presunciones tácitas pocas veces puestas en duda y que, como si de verdades absolutas se tratase, nunca han intentado demostrar. Entre esas afirmaciones categóricas están las que han provocado que, por ejemplo, durante décadas se haya leído el poema “La desaparición de una familia” como un texto emblemático en honor a los detenidos desaparecidos del Chile post-73, o que se haya dado extrema visibilidad a las figura de Mallarmè en detrimento de otras absolutamente primordiales como las de Rimbaud y Breton. En realidad, la obra contiene en sí misma el germen de análisis y comprensión necesarios para entender, de un lado, el modo en que (el autor) logró desajustar de manera radical los prototipos de la textualidad literaria, de otro, la forma en que se materializan buena parte de los textos que lo ayudaron, y nos ayudaron, a encontrar la punta del iceberg en que parece *tallada La Nueva Novela*. En compensación, sin embargo, muchos críticos han apuntado ya hacia la idea de que *La Nueva Novela* constituye una reescritura aunque, vueltos sobre el mismo muro de piedra, hasta ahora ningún intento ha habido por sistematizar esa tendencia en relación al modo en que Martínez vincula los elementos que conforman su obra.

Unido al problema del cierre de filas de la crítica literaria chilena en torno a ciertos hitos sobre *La Nueva Novela*, se encuentra otro aspecto que, a nuestro

entender, está provocando ciertos desvíos de la mirada de los analistas. Se trata de las obras denominadas «póstumas», que en los últimos años se han ido publicando desde *Los poemas del otro* (2003) y han ido promoviendo escritos críticos que solo podemos considerar como pseudo-aplicables a la obra de (Martínez); y es que, como bien se preguntaba Genette a propósito del posible aporte de las obras póstumas: «¿Es lícito leer un texto póstumo en el que nada nos dice sí y cómo el autor lo habría publicado en caso de estar vivo?» (Genette, 1989:12). El caso de Martínez es especialmente emblemático puesto que, si tenemos en cuenta que la mayoría de los textos que componen su obra son fragmentos escogidos de otras obras, evidentemente, una mala elección puede provocar graves controversias autoriales y de recepción. Creemos en este sentido que la obra de (Juan Luis Martínez) -entre paréntesis y tachado- se reduce a la enorme cantidad de dos textos: *La Nueva Novela* y *La Poesía Chilena*; y que los demás textos encontrados tras su muerte deben seguir la suerte que el poeta sugirió; ser quemados, para no volver a cometer los errores (que ahora se leen como oportunidades) de publicar textos de Juan Luis Martínez como si fueran textos de (Juan Luis Martínez)⁵. Y es que una simple respuesta del propio artista a una de las preguntas que María Esther Roblero le hace en una de las pocas entrevistas que, a Dios gracias, concedió antes de su muerte, desmonta cualquier posible tentación de leer la obra martineana como un plagio:

La ética es el pan nuestro de cada día; es un cuestionamiento permanente; es la pregunta que nos ronda ¿a quién voy a perjudicar con esto? Por eso existen ciertos *collages* que no mostraría ni publicaría jamás. No es autocensura sino

⁵ A propósito de la lectura de *Los Poemas del otro* que ha hecho Scott Weintraub en su libro *La última broma de Juan Luis Martínez. No solo ser otro sino escribir la obra de otro*, publicado a fines de 2014 por la editorial Cuarto Propio.

responsabilidad. No quiero saltar de la realidad del lenguaje a la realidad de la vida aplastando pollos de un día. (Roblero, 2003:68)

Para finalizar esta introducción, y en otro orden de cosas menos polémico, es más que evidente la postura de tendencia *prosimbolista*, *provanguardista* y *proabsurda* que denota el empleo de múltiples elementos que desvinculan a *La Nueva Novela* de las nociones estéticas de orden, verosimilitud y estructura que venían siendo la *dominatur notam* en la literatura representacionalista y mimética que impera aún hoy frente a los axiomas más revolucionarios o innovadores de otra parte del arte. Así, a pesar de su aparente hermetismo, no debemos pasar por alto que «todas las cosas manipuladas por el hombre tienen la fatal tendencia a emitir sentido» (Paz, 2008:34) y que *La Nueva Novela* no es la excepción; independientemente de que (~~Juan Luis Martínez~~), (el autor), pretendiera sólo manipular significantes, sin tener en cuenta que también los significantes emiten significados.

Algo sobrevivió en medio de las
ruínas. Algo accesible y cercano:
el lenguaje

Paul Celan

Hipótesis y Objetivos

Exposición general del problema

Hasta la actualidad, gran parte de los estudios que abordan la producción artística de Juan Luis Martínez –y específicamente los que se centran en *La Nueva Novela*– fijan sus lecturas en ciertos hitos que han buscado hasta la saciedad el «significado» que se desprende de sus textos⁶ e insisten en clasificarla utilizando las herramientas tradicionales con que se ha venido analizando la producción literaria anterior. Mediante esta práctica repetitiva hemos visto cómo también las lecturas han sido reiterativas y han abordado, incansablemente, los mismos temas desde idénticas perspectivas, generando una espiral cerrada que, con el pasar del tiempo, no logra avanzar en el esclarecimiento de algunos aspectos primordiales de esta obra. Parece claro que el problema de la interpretación de *La Nueva Novela* estriba en las herramientas que hasta ahora hemos utilizado para su análisis, pues se hace evidente la necesidad de un nuevo aparato crítico que logre; primero, situarla en un espacio artístico, filosófico y teórico-crítico desde el cual puedan ejecutarse las micro-lecturas que permitan al lector consumir la experiencia artística que contiene; segundo, clasificarla dentro del grupo específico al que pertenece según su lugar y fecha de nacimiento; y tercero, des(cons)truir la a partir de las herramientas que esta

⁶ Una de las mayores problemáticas que surgen a la hora de referir los elementos que conforman *La Nueva Novela* es, precisamente, la nominación de los mismos. Su disparidad con respecto a la definición tradicional de texto, que como es lógico no excedían de la palabra salvo en algún caso muy específico en que se complementaban con fotografías, dibujos o diferentes formas de compilación –como los caligramas de Huidobro o los *Artefactos* de Parra, sólo en Chile–, provoca un natural desconcierto en el lector (otra categoría de complicada definición para esta obra) y genera la necesaria búsqueda de consenso para su nominación. Como consecuencia de este ejercicio de reflexión se gesta la decisión de, finalmente, llamar a estos elementos de la forma más sencilla pero explícita posible: «textos», pues sea su soporte lingüístico, pictográfico, objetual o híbrido, en su manera de comunicar, des-comunicar o anti-comunicar un sentido, un sinsentido o un antisentido, su cometido es llanamente textual en la manera en que constituye un sistema sígnico legible. Será a lo largo de esta investigación que quedará estructurada la legibilidad de estos signos de factura múltiple.

nueva teoría genere para, con ellas, hacer una segunda serie de micro-lecturas (conclusiones parciales) a partir de las cuales cada lector podrá construir su propia *nouveau roman* según la experiencia artística que se active en él. Es innegable, no obstante, la ventaja que supone partir de los estudios previos sobre el *corpus* específico que compone la obra martineana; ya que las múltiples lecturas que se le han hecho han propiciado y articulado un campo crítico vastísimo sobre el cual sentar ciertas bases, como las referentes a la autoría múltiple, a la superación de los géneros literarios tradicionales, a los juegos paradójales y contralógicos o a la problemática de la nominación que surge de la ruptura del horizonte de expectativas provocada por un título novelesco para una obra que, a todas luces, parece estar signada por lo poético. Pero aún predomina en exceso un tipo de lectura parcial y fragmentaria que, no obstante, resulta consecuente con la insistente tentativa por descubrir el/los significado/s que desprende cada texto en particular, obviando la nueva estética pluridimensional, globalizadora e inclusiva que esta obra opera desde la concreción del significante como un verdadero generador de sentidos que, tomando como base el automatismo surrealista, lleva a cabo hasta sus últimas consecuencias una práctica (re)escritural representativa del funcionamiento hipertextual del lenguaje y, por consiguiente, del pensamiento humano, a través de la utilización lúdica de los textos.

Si bien el ejercicio des(cons)tructivo puede parecer contradictorio para una obra que resulta, precisamente, de la deconstrucción de un considerable número de textos que abordan, en su mayoría, las problemáticas estéticas, filosóficas, culturales y políticas que sientan las bases del mundo postmoderno; esta des(cons)trucción significa ordenación (cronológicamente, al menos) del pensamiento latente en *La Nueva Novela* para que, *a posteriori*, cada lector-autor-

constructor-pintor-fotógrafo-intérprete, (~~haga su propia lectura~~), viva su propia experiencia surreal. Aventurarse en la labor de rastrear la procedencia de cada texto y tratar de reconstruir el discurso estético operante en su conjunto, aunque de gran complejidad, parece ser el camino al que nos arroja esta estructura polimórfica que sin duda interpela al lector y lo desafía a situarse, cual Alicia incrédula, al otro lado del espejo, desde donde «Todo es posible» (Tardieu).

Por otro lado, la obra de Juan Luis Martínez, y otros autores de su generación, provoca una ruptura estética con una parte de los grupos inmediatamente precedentes –de clara tendencia positivista y representacionista–, y se sitúa como continuadora de las vanguardias históricas –dentro de las cuales se reconocen las propuestas netamente chilenas de Huidobro, los mandragóricos o autoras como Winétt de Rokha, sin pasar por alto la veta más lúdica de la poesía nerudiana–, así como deudora de la «antipoesía» de Parra, el concretismo brasileño o las nuevas tendencias provanguardistas que es posible leer desde las obras de las oleadas de autores antirrealistas como los del “boom” latinoamericano o los objetistas. A esta nueva tendencia antirracionalista se la ha venido denominando desde hace unas décadas «neovanguardia» y la discusión en torno a ella se encuentra en un punto vívido pero confuso. Aún no están claramente resueltas ciertas delimitaciones que hacen oscilar a los artistas y escritores entre unos campos estéticos y otros, además de la insistente tendencia de la crítica centralista a desconocer la relación de autores y obras que no forman parte del núcleo santiaguino con el grupo neovanguardista. Ha sido precisa y paradójicamente la crítica periférica, hecha desde sectores universitarios validados pero no centralistas, la que de manera más decisiva ha contribuido a la descripción y delimitación de este movimiento artístico-literario que inaugura *La Nueva Novela* en Chile. Este campo

teórico-crítico está encabezado por un limitado número de académicos⁷ que desde hace unas décadas vienen trabajando, contextualizando y delimitando la neovanguardia literaria (aun inexactamente relacionada con la llamada «neovanguardia artística») y cuyas características, autores filiales y modos representativos; al margen de que, efectivamente, en la actualidad necesiten de una revisión específica; han quedado expuestos desde finales de la década de los 80.

Finalmente, la terca vinculación que la crítica ha hecho de *La Nueva Novela* con la situación política de Chile al momento de su publicación ha menoscabado de forma crítica la crucial centralidad que los axiomas explícitamente estéticos tienen en ella. La falta de reflexividad en torno a las fechas de creación, primeros intentos de publicación y posterior salida a curso de la obra, ha mellado la posibilidad de hacer una lectura más esclarecedora del hecho artístico que supone la creación de esta *Nouveau Roman* neosurrealista y, sólo aparentemente, a-argumental que desde tres momentos explícitos⁸ plantea la creación artística y literaria como conformadora de una realidad «otra» (la artística, la lúdica, la contralógica) a través de un lenguaje anti-significador donde la forma prevalece sobre el contenido y el lector es el encargado de dar sentido al conjunto.

⁷ Me refiero específicamente a “Antipoesía y neovanguardia” (1988), “Tendencias de la poesía chilena del siglo XX” (1999) e “Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena actual” (2002) de Iván Carrasco; “Interdisciplinariedades en las poesías chilena e hispanoamericana actuales” (2004), “Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea” (2005), “Palabras e imágenes, objetos y acciones en la posvanguardia chilena” (2007) y “Neovanguardias en la poesía del cono sur: los 70 y sus alrededores” (2009) de Óscar Galindo; “Poesía y neovanguardia, notas para pensar un nuevo repertorio” (2012) de Biviana Hernández y, como complementando a los anteriores, desde la Universidad de Granada (España), “La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad” (1993) de Álvaro Salvador. Con los textos citados, y otros que probablemente dejaré en el tintero, estos dos académicos han generado un importante aparato teórico-crítico capaz de dar respuesta a muchos de los aspectos en que se enfoca la creación literaria de corte neovanguardista.

⁸ Estos tres momentos: presurrealista, surrealista y post(neo)surrealista, engloban de manera general los planteamientos estéticos, movimientos artísticos y autores específicos que *La Nueva Novela* trata de exponer, y hace reconocibles y relacionables todos los intertextos que conforman este tejido polimórfico nacido de la hiperactivación de la técnica reescritural.

En definitiva, la reflexión en torno a *La Nueva Novela* está marcada por la oscilación de la crítica entre los hitos de la autoría múltiple, la superación de los géneros literarios, las filiaciones personales de (el autor), la crítica a la institucionalidad establecida, el ludismo y la paradoja. Pocas veces se someten a lectura los fragmentos textuales (sea cual fuere su naturaleza) entre sí, siendo que en el diálogo interno que establecen éstos con sus referentes, en la relación intertextual, es donde se genera el argumento que sostiene a *La Nueva Novela*.

Planteamiento de la hipótesis

Con *La Nueva Novela*, (Juan Luis Martínez) trató de retratar su propia visión estética del arte y la literatura contemporánea. Una visión fragmentaria, interdisciplinaria, meta-artística y transtextual que solo podía representarse de forma fragmentaria, interdisciplinaria, meta-artística y trastextual porque así funciona efectivamente el pensamiento humano; motor de creación en que se basó la técnica autómatas que promovió el surrealismo y que constituye, en *La Nueva Novela* también, la base a partir de la cual se disponen los contenidos textuales. El resultado fue este híbrido textual, pictórico y objetual que sienta las bases de un movimiento literario en Chile (la neovanguardia), deudor de la antipoesía de Parra y que lee los modos representativos de la contemporaneidad desde varios tamicos específicos que van funcionando como intertextos semi-invisibilizados (el “boom” latinoamericano, el concretismo brasileño o el objetivismo); cuestionadores todos de las anquilosadas prácticas artísticas, filosóficas y culturales anteriores en que se tenía por verdad absoluta que la realidad y su representación eran conceptos inamovibles, establecidos desde la antigüedad clásica, y que sólo los puntos de vista eran modificables. Esta objetivación de la realidad limita a lecturas fragmentarias y

repetitivas las experiencias artísticas que a lo largo de la historia se han propuesto como renovadoras del lenguaje del arte.

Es por ello que, a través de una técnica reescritural basada en la acumulación barroquizante de fragmentos textuales previamente des(cons)truidos, parcialmente descontextualizados y, en ocasiones, reducidos a la anonimia, (Martínez) construye un texto que aglutina los contenidos necesarios para reconstruir el movimiento surrealista. Este texto denominado, nada azarosamente, *La Nueva Novela*, es capaz de provocar una inabarcable cantidad de lecturas, mayor o menormente complejas, en función del aparataje teórico, crítico, histórico y artístico que maneje el lector, convertido, a la manera cortazariana, en un agente activo necesario en la construcción del relato final; siempre parcial.

Desde el contenido paratextual -según términos genettianos- con que se abre *La Nueva Novela*, se plantean los problemas básicos que quiso destacar el movimiento surrealista. «¿Qué es la realidad?» Preguntaba Martínez ya desde 1972, cuando fue editado por vez primera en la fantasmal⁹ antología de Martín Michárvegas. «¿Qué es la realidad?», vuelve a preguntarse Martínez en las solapas de *La Nueva Novela*, justo antes de pedir permiso al logos para desbaratarlo, darle la vuelta y convertirlo en un tierno SOGOL-fox terrier anti-lógico que custodia el pensamiento que se contiene en todo el volumen; puesto ahí como una llamada de atención fijada las puertas de la casa y que pareciera estar anunciando la entrada al

⁹ La antología *Nueva poesía joven de Chile*, publicada en 1972 en edición a cargo de Martín Michárvegas, quien seleccionó, ordenó y prologó los textos, es una obra fantasmal en el sentido de que hay muy pocos ejemplares, hecho que hace difícil la labor de fichado y citado. A esta dificultad se une otra algo menos explicable, y es la extraña negativa de sus antologados a hablar de los textos en ella contenidos. Por suerte, tanto la Biblioteca Nacional de Chile (a cuyos funcionarios agradezco la paciencia y amabilidad con que casi a diario y durante más de 4 meses acogieron mis consultas, peticiones, solicitudes de préstamos interbibliotecarios y alguna que otra compra acelerada de ejemplares no disponibles) como el poeta Juan Cámeron (Claudio Zamorano en la antología de Michárvegas) pusieron a mi disposición los ejemplares de que contaban y con los que pude hacer alguna importante constatación que se verá reflejada más adelante.

reino de lo contrario. Así empieza y así termina *La Nueva Novela*, cuestionándose la posibilidad de lo absoluto en la realidad y evolucionando desde el «Nada es real» de Sotoba Komachi hasta el «Todo es real» de André Breton; última cita de una obra que gira en torno a las posibilidades de representación de «lo real», tal y como trató de hacerlo el movimiento al que trata de reconstruir: el surrealismo.

Objetivos

El objetivo general de esta investigación será el de demostrar que el ejercicio reescritural que (~~Juan Luis Martínez~~) lleva a cabo en la construcción de *La Nueva Novela* obedece ampliamente a un intento de reconstrucción de la historia del movimiento artístico-literario más importante, en términos de amplitud y alcance, del siglo XX: el surrealismo. Esta reconstrucción, no obstante, está signada por la especial forma en que (el autor) ordena los textos, generando una obra objetual polimórfica sin parangón.

Respecto a los objetivos específicos podemos enumerarlos de la siguiente forma:

1. Generar un aparato teórico-crítico que logre dar respuesta a las necesidades que plantea el objeto de estudio como una obra inclasificable.
2. Redefinir la teoría reescritural, adhiriendo a ella aquellos elementos que sirvan para el análisis y la clasificación de los textos específicos que conforman el *corpus* objeto de estudio.
3. Redefinir, dentro de la teoría reescritural, el concepto de hipertexto en relación con el funcionamiento (no lineal y no ordenado) del pensamiento humano.
4. Generar definiciones que ayuden al lector en la ordenación, estructuración y análisis del objeto de estudio.

5. Relativizar la tendencia de la crítica literaria previa a vincular el objeto de estudio con el momento histórico específico que circunda su publicación en el año 1977 como una forma privativa de leer e interpretar sus textos, promoviendo una lectura más globalizadora que ayude a abarcar un mayor espectro de hitos desde los cuales hacer el ejercicio (des)re(cons)tructivo.
6. Promover la estandarización de *La Nueva Novela* como un texto reconstructivo del movimiento surrealista basado en su historia formal, en cuyos fundamentos (manifiestos, conferencias y obras *per se*) marca las distintas etapas en que se divide este movimiento dinámico que aún no termina de desaparecer y es reactualizado según múltiples experiencias y momentos históricos hasta la actualidad.
7. Finalmente, generar grupos de sentido que engloben a cada texto con su referente histórico explícito para ampliar la dimensión sígnica del proceso reconstructivo del *corpus* y concluir el proceso de construcción (reconstrucción) reescritural a que nos insta el texto polimórfico que Juan Luis Martínez llamó, en honor a uno de los mayores referentes del surrealismo, *La Nueva Novela*.

BLOQUE I. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN



«SOGOL, POSITIVO & NEGATIVO» Dibujo de Ana Valdebenito

Capítulo 1. Marco Teórico

La reescritura en el ámbito de la intertextualidad como constructo teórico de *La Nueva Novela*

A raíz de la hipótesis de que *La Nueva Novela* reconstruye, de manera intertextual, el movimiento artístico-literario más importante del siglo XX, el Surrealismo, con el afán de demostrar de qué manera se hacen patentes sus postulados en el texto; no puede caber duda alguna de que el marco teórico, indefectiblemente, debe estar constituido en torno a las teorías que conforman la práctica reescritural; partiendo, como es lógico, por el concepto de «intertextualidad» y analizando sus derroteros a lo largo de su historia.

«Intertextualidad» es un término acuñado por Julia Kristeva (1941) a lo largo de la conformación de su teoría sobre las interrelaciones permanentes que se establecen entre los textos y que expone extensamente en *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*^{10,11} de 1969, a pesar de que es en 1967 cuando utiliza este término por vez primera a propósito de un estudio sobre Bajtín y su obra (Kristeva, 1997). La idea base de la que parte Kristeva es la de que un texto no puede existir hermética y autosuficientemente por dos razones específicas: 1) un autor es fruto de las muchas lecturas que haya hecho antes de iniciar su proceso autónomo de escritura, por lo que cualquiera de sus obras va a estar indudablemente afectada por un sinnúmero de citas, referencias e influencias de todo tipo; y 2) en el ejercicio de la lectura, el propio lector establece también innumerables relaciones entre el texto que

¹⁰ Concretamente en los ensayos titulados “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” y “Problèmes de la structuration du texte”.

¹¹ Utilizamos la versión española en la traducción de José Martín Arancibia, del año 1978, citada en la bibliografía.

trata de interpretar y otros que se materializan automáticamente desde su experiencia lectora en esta labor interpretativa. Entonces, el concepto de intertextualidad parte de la base doble de que todo texto debe ser escrito a partir de otro(s) y todo texto debe ser leído a partir de otro(s).

Independientemente de la necesidad de establecer una línea temporal donde se destaque la importancia y continuidad que la intertextualidad, en su aspecto reescritural, ha tenido para el desarrollo de la literatura, la filosofía y la estética es innegable la aplicabilidad que los principios propuestos por Kristeva tienen para el desarrollo de este marco teórico en concreto, pues, si bien la multiplicidad autorial es una de las claves de lectura más recurrentes desde las que se ha visto *La Nueva Novela*, lo cierto es que hasta ahora no ha habido ningún estudio que se centre en la conceptualización específica que requiere este tipo de escritura en segundo grado.

Pero, si bien el término «intertextualidad» nace en los años 60 de la mano de Kristeva, lo cierto es que la inquietud por esta especial relación que los textos establecen entre sí es mucho anterior y podemos documentar, a lo largo de la historia filosófica y teórico-crítica, un considerable número de pensadores que se han preguntado y/o han respondido al problema de las relaciones y coincidencias entre unas escrituras y otras; o sea, entre las escrituras y sus reescrituras.

En la teoría platónica podemos hallar varios aspectos afines al concepto de intertextualidad. Por ejemplo, su “Alegoría de la caverna”, también llamada «mito de la caverna» o «teoría platónica de la imitación», parte de la base de que todo es imitación de una «Idea» (forma original) y que la función del poeta es la de copiar un acto de creación anterior (Platón 1989). Precisamente, Platón va a acuñar el término «filosofía» para referirse a lo que siglos después Bajtín denominará «novela dialógica», o sea, una realidad planteada desde una pluralidad de voces en un

contexto determinado. Otro aspecto relacionado con la intertextualidad que plantea la filosofía platónica es que todo texto porta una ideología; idea que también retomará Bajtín para elaborar su teoría dialógica, ya que los diálogos platónicos son un ejemplo paradigmático de texto polifónico (Bajtín, 1988); clave necesaria para entender los diálogos que unos textos establecen con otros de la que se hará eco Kristeva para elaborar sus estudios de 1967.

Por otra parte, hay que tener en cuenta también que para los oradores romanos la «imitación» era una pericia utilizada por los aprendices hasta llegar a construir un estilo discursivo personal. La *Imitatio* se realizaba de dos formas fundamentalmente: la «traducción» y la «paráfrasis», destrezas que no consisten en la simple copia sino que implican una interpretación de la obra A -hipotexto-; por lo que entre la primera y la segunda versión hay un trabajo de apropiación que convierte el resultado en un producto autónomo. Según el pedagogo en retórica Fabio Quintiliano (35-95 d. C.) la *liquefactio* era una práctica conveniente para los jóvenes escritores, puesto que mediante ésta guardaban en su mente un resumen de todas las lecturas que habían hecho con el fin de tener una base desde la que empezar a generar el tan necesario estilo propio¹².

No difiere demasiado de esta concepción romana la de la literatura árabe clásica que, emparentada con la anterior, explica la importancia de conocer el acervo cultural. La idea que contiene la práctica mnemotécnica utilizada tanto en la antigüedad romana como en la árabe es que escribir es destruir una escritura anterior para explotar los elementos constitutivos de ese *corpus* en un nuevo texto. Esto explica que el autor deba partir de la tradición literaria; escribir sobre lo ya escrito pero imprimiendo un sello personal. Esta práctica, además, se realizaba

¹² Su obra pedagógica se encuentra recogida en *Institutio Oratoria*, publicada póstumamente y traducida al español en el año 1916 por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier.

sobre el pergamino; más duro y resistente que el papel, que hacía las veces de palimpsesto al contener y preservar las huellas de las borraduras anteriores:

Tout autre est le parchemin qui ne subit aucun dommage en circulant entre plusieurs individus. Il se prête au grattage, aux corrections, et, comme ce n'est pas la pureté qui l'étouffe, il opte délibérément pour l'infidélité, l'errance et la métempsychose. Les textes s'en vont, il demeure, toujours disposé à en recevoir d'autres, sans discrimination aucune, toujours libre et vaguement chargé de souvenirs, de traces plus ou moins visibles de lettres plus ou moins anciennes. Pour une raison obscure, les acquéreurs le préfèrent au papier [...] ¹³ (Kilito, 1985:97)

El modelo medieval de escritura se basaba en la cita, pues debido a la concepción teocéntrica del mundo, la religión y la cultura que predominaba en la época, se consideraba que la escritura no podía surgir sino de la revelación de Dios. Pero la reescritura no era una práctica privativa de la escritura religiosa; la escritura laica se basaba en la repetición de los llamados *topoi*; elementos de escritura a la vez estructurados y polivalentes, es decir que contienen relaciones funcionales entre sus partes, y son reutilizables indefinidamente en contextos diferentes. Así, todo texto medieval descansa sobre el tópico de la repetición infinita.

Por otro lado, la intertextualidad se convirtió en una práctica habitual en los textos renacentistas, cuyos autores sabían que toda alusión a un texto anterior implicaba la conciencia creadora de un texto sujeto a infinitas interpretaciones¹⁴, pero también, señeramente, apuntaban hacia su autor como un *peritus* en la tradición y, por consiguiente, en el conocimiento. En esta época, además, el latín

¹³ *Otro es el pergamino, que no sufre ningún daño circulando entre varios individuos. Se presta a la raspadura, a las correcciones y, como la pureza no lo asfixia, opta deliberadamente por la infidelidad, el vagabundeo y la metempsicosis. Los textos se van y él permanece siempre dispuesto a recibir a otros, sin discriminación alguna, todavía libre y vagamente cargado de memorias, de rastros más o menos visibles de cartas más o menos antiguas. Por alguna extraña razón, los consumidores lo prefieren al papel* (Tr. P.)

¹⁴ Ejemplos de esta práctica reescritural son las obras de Shakespeare, Erasmo, Bacon o Montagne.

llega a un punto álgido de su decadencia, lo que provocó la momificación de ciertos términos y sentencias que únicamente han perdurado como citativos. O sea, puede decirse que la petrificación del latín como generador de nuevos enunciados provoca, paralelamente, su fructificación como campo de repetición. La llegada de la imprenta y, con ella, el paso del texto oral al escrito, promueve importantes cambios en el consumo textual, entre otras razones, por el fácil reconocimiento de la estructura del libro, que ahora era identificable en su modelo espacial. Entre los autores más destacados de esta época podemos citar a Montaigne que, en palabras de Dafne Solá es destacable “por su peculiar empleo de las citas y por su anhelo de exclusividad autorial” (Solá, 2005:35) y prosigue:

Su estilo literario es una mezcolanza de alegación y citación, los dos aspectos concurrentes en la estrategia de la repetición en el siglo XVI. Lo que distingue el uso de la alegación y la citación en Montaigne es que éste siempre escogía concienzudamente sus fuentes para establecer un diálogo con ellas, no para absorberlas en su discurso, según dictaban los cánones de la *imitatio* clásica. Montaigne leía y juzgaba a sus precursores, pero siempre manifestando una voluntad de alejarse de ellos para perfilar más nítidamente su propio genio creador. Por ello nunca indicaba la procedencia de sus citas, porque en su opinión ello podía repercutir en la valoración futura que el mundo pudiera hacer de él. Las citas alertan al lector de la presencia de algo ya leído, de un intertexto que quizás ellos puedan localizar e identificar en la tradición literaria. El empleo de las comillas o de la letra cursiva, estrategias de impresión habituales para las citas, da lugar a una cesión del derecho de legitimidad autorial además de bloquear momentáneamente la libertad interpretativa del lector, pues éste puede optar por una lectura intertextual diferente a la expresamente indicada por las citas.

Con el Renacimiento y el legado de autores como Montaigne se perdía la noción de texto como secuencia lineal y de discurso como un todo homogéneo y

único; por primera vez se contemplaba la lectura como el proceso que permitía construir, no deducir, la significación del texto; en definitiva, fue el momento histórico que condicionaría el paso de la actividad hermenéutica tradicional al análisis semiótico e intertextual. (*Íbidem*, 35-36)

Finalizado el Renacimiento se produce un marcado quiebre respecto a la práctica intertextual de la reescritura puesto, que llegada la Ilustración, se desarrollan conceptos como el de «originalidad» y «propiedad intelectual», de los que surgen los «derechos de autor» (derecho de la personalidad, según conceptos kantianos). En esta época va a predominar la actitud de proteger la obra original del hurto ajeno. No es hasta bien entrado el siglo XX que los autores retoman, con una fuerza renovada, la idea de la creación literaria como una inevitable apropiación de las palabras de otros.

Tal y como hemos visto hasta ahora, la tendencia a reescribir a los maestros ha venido siendo un común hacer a lo largo de la historia del pensamiento y la literatura; pero si hay un momento en el que esta tendencia manifiesta un claro y creciente número de adscritos es, precisamente, en la edad moderna y contemporánea, donde imitar, citar y/o plagiar conscientemente se ha convertido, incluso, en tema de estudio metafilosófico y metaliterario. Autores como Borges, Eliot, Joyce o Cortázar demuestran la recuperación de la escritura derivativa en el siglo XX, hecho que, probablemente, promovió el replanteamiento del tema en los estudios que realizaba por ese entonces Julia Kristeva y que, sin duda, son aplicables con total propiedad a *La Nueva Novela*; una obra escrita a base de fragmentos de otras obras.

1.1. El nacimiento de la teoría intertextual

Precisamente, la intertextualidad acuñada por Kristeva nace del ejercicio intertextual que ella misma realizó con la obra de Mijail Bajtin, pues la autora retomó ciertos conceptos bajtianos para conjugarlos con las nuevas teorías sobre el texto que estaban surgiendo en la Francia de los años sesenta. Junto con Tzvetan Todorov, Kristeva es la primera en introducir las teorías bajtianas en Francia –y, por extensión, en Europa Occidental– donde las ideas del ruso no habían suscitado un interés tan decisivo como el que provocarán desde entonces debido a la superación de los postulados estéticos formalistas que sus trabajos suponen.

Reescribir la obra de Bajtin supuso la posibilidad de extender la lingüística al campo sociológico además de dotarla de una teoría esencial para entender el comportamiento del ser humano a través del lenguaje. No debemos pasar por alto que, precisamente, Kristeva releyó a Bajtin a partir de sus dos primeras y más influyentes obras: *Problemas de la poética de Dostoievski* (1936) y *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais* (1941)¹⁵ porque es precisamente en ellas donde se concentra el *grosso* de los postulados bajtianos que hacen sentido en el contexto de la intertextualidad.

El legado conceptual bajtiniano se basa en una máxima que, por corta, no deja de ser de una profundidad inmensa: *existe un abismo insalvable entre la mente humana y el mundo*. Con este presupuesto de la filosofía kantiana se asume la existencia de una poderosa lucha entre «el ser» y «el otro» y a partir de esta aceptación del conflicto se define el «yo» como algo cambiante y tripartito (el «yo en sí mismo», el «no-yo en sí mismo» y la relación entre ambos limitada en el espacio y

¹⁵ Trabajaremos con la edición del Fondo de Cultura Económica (México) de 1988 para *Problemas de la poética de Dostoievski* y con la edición de Seix Barral (Barcelona) de 1974 para *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*; ambas citadas en la bibliografía.

en el tiempo). Entonces, asumamos junto a Bajtin que el «yo» en literatura equivale al autor y que «el otro», por supuesto, es el lector. Constatamos así la muerte del autor, puesto que éste solo puede definirse en su relación intertextual con el lector¹⁶.

Los conceptos bajtianos son aplicados a la nueva teoría elaborada por Kristeva desde la natural adaptación de estos a las nuevas circunstancias de la contemporaneidad literaria. De este modo, la palabra abandona su *status* de punto específico en el texto para convertirse en el mosaico de varias escrituras; a saber, la del escritor, la del lector y la del contexto cultural (bien sea el anterior, bien el contemporáneo a la obra, bien el posterior). No debemos pasar por alto que el texto no puede existir fuera de la sociedad que lo sustenta; tal es así que texto y sociedad son «textos que el escritor lee y en los que se inserta reescribiéndolos.» (Kristeva, 1980:65) por lo que la labor del escritor va a ser, por supuesto, dialogar con los textos precedentes; afirmación desde la cual Kristeva incorpora en su teoría el concepto de «dialogismo». En su artículo “Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman” Kristeva afirma:

[...] l'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire: tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité [...] (Kristeva, 1969: 145-146)¹⁷

¹⁶ Interpretación personal de la visión de Susana Onega sobre la teoría bajtiana (Onega, 1997: 19-22)

¹⁷ [...] *el eje horizontal (sujeto - destinatario) y el eje vertical (texto - contexto) coinciden para descubrir un hecho superior: la palabra (el texto) es un cruzamiento de palabras (de textos) donde se lee por*

De este modo Kristeva explica cómo se genera el concepto de intertextualidad a partir de las muchas transformaciones que sufren los signos mediante la pertenencia de la palabra a varios planos interpretativos y a varios sujetos (emisor y destinatario; escritor y lector) al mismo tiempo.

En los años sucesivos Kristeva revisa de manera constante su teoría, a la que trata de completar, concretar y especificar definiendo más términos («ideologema», «fenotexto» ó «genotexto») o tratando de delimitar mejor el propio concepto de intertextualidad, que en algún estudio llega a sustituir por el de «transposición» (Kristeva, 1974) pues le preocupaban las malas interpretaciones a que se estaba sometiendo la nominación primaria.

A pesar de ciertos vacíos teóricos y algunas leves contradicciones, lo cierto es que la teoría de Kristeva estableció los presupuestos teóricos de la intertextualidad y su trabajo es la fuente indiscutible de las múltiples y definitivas teorías intertextuales que han ido surgiendo desde el último cuarto del siglo XX hasta la actualidad, y que han conformado este importante campo teórico de forma decisiva.

1.2. Reescribir a Kristeva, reinterpretar la intertextualidad

1.2.1. La teoría del texto infinito

Para Barthes, igual que para Derrida, el texto posee una inherente capacidad de reinventarse infinitamente a partir de sí mismo (Derrida, 1978). Incluso tras su materialización, el texto continúa suscitando deconstrucción y reconstrucción del lenguaje mediante combinaciones infinitas. Llegamos así a la nueva concepción de

lo menos otra palabra (texto). Para Bajtín, por otra parte, estos dos ejes, que respectivamente llama diálogo y ambivalencia, no están claramente diferenciados. Pero esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que Bajtin es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar en que se encontraba la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad [...] (Tr. P.)

la obra de arte como un *Working in progress*, en términos de Joyce, o una *opera aperta*, en la terminología de Umberto Eco.

Con su teoría textual, Barthes pasa a ser el máximo representante del concepto de «intertexto» que, según él, está constituido por toda la cultura y conlleva la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito:

Proust [...] ce n'est pas une autorité; simplement un souvenir circulaire. Et c'est bien cela l'inter-texte: l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel: le livre fait le sens, le sens fait la vie¹⁸
(Barthes, 1973:59)

Su teoría del intertexto va a girar en torno a la idea del lector como centro interpretativo, pues éste va a ser el *locus* donde se inscriben todas las alusiones que encierra la obra, el sujeto donde se materializa *la mémoire circulaire de la lecture*. Pero no solo existe, para Barthes, este lector ideal constituido por todos los textos de su cultura y que demuestra que todos poseemos unos conocimientos convencionales cuyos orígenes somos incapaces de recordar; sino que también existe el llamado «lector perverso»: ser fragmentario que encuentra el placer tanto en la lectura como en la destrucción de la misma; afirmando y negando el «yo» y provocando la muerte del autor (evocación nietzscheana):

Comme institution, l'auteur est mort: sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu; dépossédée, elle n'exerce plus sur son oeuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit: mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur: j'ai besoin de sa

¹⁸ Proust [...] no es una autoridad sino simplemente una memoria circular. Y esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito – no importa que este texto sea de Proust, o del diario, o de la televisión: el libro hace el sentido; el sentido cobra vida. (Tr. P.)

figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à "babiller")¹⁹. (Barthes, 1973:45-46)

Es esta desconsagración autorial la que hace que la teoría barthesiana se desvincule automáticamente de la noción de influencia que se venía utilizando hasta ese momento como un modo de elogiar a los autores de la tradición. Al no existir el autor, la única forma de generar textos es la de mezclar y superponer discursos de manera consciente para que conformen una voz específica, pero consecuentes con el hecho de que la palabra es de pertenencia universal. Una vez creado el discurso:

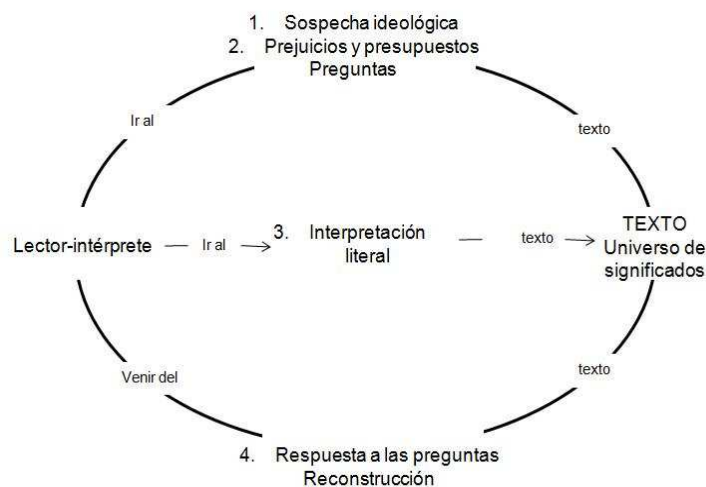
El lector necesita la figura del autor para conferir a la obra literaria una localización socio temporal, al igual que el autor necesita la presencia real o imaginaria de un destinatario de su obra, pero ambos conceptos son ficciones creadas por el propio lenguaje, la materia del texto. Autor y lector quedan, en definitiva, sometidos a la hegemonía del texto, donde se habla del sujeto literario, concepto que engloba a ambos dentro de un todo indivisible e inseparable (Solá, 2005:47)

Aunque la teoría de Barthes resulta bastante radical; pues hay un evidente exceso teórico que, en cierta manera, desvirtúa la realidad intertextual, lo cierto es que constituye para la crítica un punto de inflexión en torno a la conceptualización autorial.

¹⁹ *Como institución, el autor ha muerto: su persona civil, pasional, biográfica ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, de algún modo, yo deseo al autor: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía (salvo si solo hay "palabrería").* (Tr. P.)

1.2.2. Teoría de la Rezeptionsästhetik

Los planteamientos que conocimos como «Teoría de la Recepción» de la mano de Michel Riffaterre tienen su origen en el pensamiento hermenéutico de Hans George Gadamer y se interesan sobre todo por la forma y los condicionantes que se dan para que se realice la recepción del texto. Según Riffaterre, el texto no es sino la respuesta a una pregunta que el lector se hace a sí mismo, pues éste solo va a percibir aquello que de alguna manera tiene algo que ver con él. Pero el texto también genera sus propias preguntas al no responder de forma absolutamente satisfactoria a las preguntas del lector. De este modo se genera una dialéctica entre lector y texto que se retroalimenta, generando una espiral de sentido y conformando lo que conocemos como «círculo hermenéutico».



Círculo hermenéutico según H. G. Gadamer

Los principios hermenéuticos de Gadamer fueron adaptados al campo literario por Hans Robert Jauss y por Wolfgang Iser. Jauss desarrolló el concepto de «horizon d'attente» (Jauss, 1978:13) u «horizonte de expectativas»; un concepto derivado del «horizonte de preguntas» de Gadamer, y que parte de la base de que el conocimiento solo es adquirible desde el interior de una cultura concreta, con una

específica visión del mundo. Así, desde esta perspectiva, la lectura va a ser siempre un proceso de especulación desde la que el lector se acerca al texto para corroborar o refutar, a través de las marcas que éste ofrece, las expectativas que en él había puesto. Wolfgang Iser, por su parte, establece una distinción entre el texto (potencial) y la obra (sentidos constituidos por lector a lo largo de su lectura). Así, para Iser, el lector es el filtro de catalización de los significados del texto, pues este solo puede mostrarse en su total potencialidad comunicativa, discursiva y expresiva en relación a los aportes del lector en el momento de la lectura.

A raíz de las propuestas de Jauss y de Iser, Michel Riffaterre desarrolló su teoría intertextual desde el campo de la semiótica, centrándose en las modalidades de percepción de la obra de arte. Para Riffaterre, el texto solo adquiere condición de obra de arte si logra imponerse al lector; demostrando su grandiosidad en su capacidad de generar reacciones (lecturas) de forma infinita:

[...] les interprétations successives d'un monument son inhérentes à sa monumentalité. Dire qu'un monument est fait pour durer, c'est dire qu'il est fait pour continuer à susciter des réactions²⁰ (Riffaterre, 1979:11)

Si bien Riffaterre comparte con Barthes y Kristeva su interés por la semiótica, también es cierto que éste no puede ser considerado estructuralista, pues no participa de la creencia de la existencia de una gramática ideal de la que derivan todos los enunciados. Por su parte, Riffaterre plantea la composición de la obra literaria como portadora de una frase o palabra que llamará «matrix» de la que va a derivar toda su estructura en el proceso de lectura o actualización de la misma. De esta manera aunque dos obras compartieran la misma «matrix» van a derivar en

²⁰ Las sucesivas interpretaciones de un monumento son inherentes a su monumentalidad. Decir que un monumento ha sido hecho para durar es decir que ha sido hecho para continuar suscitando reacciones. (Tr. P.)

resultados completamente distintos debido a la subjetividad de la lectura hecha en cada actualización por parte del receptor. En la lectura se van a dar, según Riffaterre, dos estadios: lectura mimética y lectura hermenéutica. La primera es una lectura de decodificación lineal mediante la cual el lector va descubriendo aberraciones que tratará de subsanar en la segunda lectura, de tipo retroactivo, donde el lector tratará de encontrar la significación de la obra. Con el fin de explicar este proceso de interpretación, Riffaterre introduce el término «catacresis» para definir estas aberraciones del texto que, de forma automática, van a pasar a formar parte de otro sistema paralelo a la obra denominado «semiosis» del que el lector deberá hallar el «hipograma» o germen lingüístico. De este modo, Riffaterre explica como todo intertexto que en un texto funciona a modo de ruptura con el conjunto, en otro va a resultar ser un enunciado correcto.

Tal y como vemos, esta concepción es la que aleja totalmente a Riffaterre de la postura que tomaban Kristeva y Barthes en relación a la existencia de un texto infinitamente abierto, pues desde su perspectiva de las aberraciones, si siguen existiendo estos elementos agramaticales es porque el lector aún se encuentra en una fase temprana de su interpretación.

1.2.3. La transtextualidad de los estructuralistas

Dentro de las propuestas estructuralistas nacidas a partir de la teoría del signo dual de Saussure podríamos encuadrar a autores como Laurent Jenny, que en “La stratégie de la forme” (1976) por primera vez trata de ofrecer distintas gradaciones para el fenómeno de la intertextualidad; Antoine Compagnon, que se centra en la cita como modelo intertextual exclusivo (Compagnon, 1979); o Heinrich F. Plett, que aporta una detallada clasificación de la intertextualidad, acercándola a

la retórica, la gramática e incluso la pragmática para lograr un específico método de análisis textual. Pero, evidentemente, en este campo no cabe duda de que los estudios más completos y, hasta ahora, certeros sobre el fenómeno intertextual, pertenecen a Gerard Genette.

La extensa obra del narratólogo francés toca su punto más álgido con *Palimpsestes: La littérature au second degré*²¹ de 1982. Esta obra es una revisión, ampliación y profundización de *Introduction à l'architexte* (1979) donde había definido el «architexto» y afirmado, según declara luego en *Palimpsestes*, que:

El objeto de la poética [...] no es el texto considerado en su singularidad (esto es más bien asunto de la crítica), sino el architexto o, si se prefiere, la architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse «la literariedad de la literatura»), es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular. Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto es la transtextualidad o trascendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos». La transtextualidad sobrepasa ahora e incluye la architextualidad y algunos tipos más de relaciones transtextuales, de entre las que solo una nos ocupará directamente aquí [...]. (Genette, 1989:9-10)

La «transtextualidad» definida por Genette desde el primer párrafo de *Palimpsestes* va a sustituir a lo que hasta ahora hemos venido denominando «intertextualidad»; diferencia que él mismo hace notar cuando, al referirse al concepto de intertextualidad (primera relación transtextual según su clasificación) afirma que: «El primero ha sido explorado desde hace algunos años por Julia

²¹ Utilizamos la versión española en la traducción de Celia Fernández Prieto, del año 1989, citada en la bibliografía.

Kristeva con el nombre de intertextualidad, y esta denominación nos sirvió de base para nuestro paradigma terminológico» (*Íbidem*, 10)

Distingue el narratólogo cinco tipos de transtextualidad que describe según un «orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad» (*Ídem*) y son:

1. Intertextualidad. Es la «relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (*Ídem*). Esta copresencia puede manifestarse de las siguientes formas:

- a. Cita: en forma literal (declarada) o explícita (no entrecomillada).
- b. Plagio: copia no declarada pero literal.
- c. Alusión: que es un caso entre la cita explícita no entrecomillada y el plagio, pues el autor asume que el lector reconocerá el hipotexto aludido. Este recurso es muy usado en la actualidad, tanto en la literatura y en la publicidad como en plástica y música.

2. Paratextualidad. Es la relación que el texto en sí mantiene con su *paratexto*: [...] título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogo, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas y alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial y oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía o pretende. (*Íbidem*, 11-12)

También pueden funcionar como paratexto los «pretextos» (borradores, esquemas, proyectos del autor).

3. Metatextualidad. Es la relación de comentario que une un texto a otro del cual habla y al cual, incluso, puede llegar a no citar. La crítica es la expresión más acabada de esta relación metatextual.

4. Hipertextualidad²². Es « [...] toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (Íbidem, 14). Existen dos modos en que el hipertexto puede ser derivado:

- a) El Hipertexto puede derivar por transformación. Un texto deriva de otro, en el cual se inspira, para transformarlo de alguna manera. La transformación siempre es simple y directa. En la transformación, el hipertexto (o texto derivado) se aparta del texto original buscando una creación con características y sentido propio. Las formas de efectuar la transformación son las siguientes:
- Parodia: el hipertexto efectúa una transformación mínima del hipotexto. Su intención es lúdica (juego).
 - Travestimiento: es una transformación de estilo cuya función es satírico-degradante. Por ejemplo: se conserva la acción, es decir, el contenido fundamental de un texto, pero se transforma su estilo.
 - Trasposición: esta transformación es seria y es la más importante de todas las prácticas hipertextuales. La amplitud textual y la ambición estética o ideológica del hipertexto llevan a ocultar o a hacer olvidar su carácter hipertextual. El hipertexto se aparta de su hipotexto.

b) El Hipertexto puede derivar por Imitación. Es también una transformación, pero más compleja e indirecta, ya que exige la constitución previa de un

²² Aunque Genette trata este tipo de transtextualidad para el final, sí deja constancia explícita de que le corresponde el cuarto lugar en la clasificación.

modelo de competencia genérica capaz de engendrar un número indefinido de imitaciones. Para imitar hay que adquirir un dominio, al menos parcial, de los rasgos que se ha decidido imitar. Por lo tanto decimos que la imitación acerca el hipertexto al hipotexto; o sea, no pierde las características del texto base. También tenemos tres tipos de Imitación:

- Pastiche: es la imitación de un estilo con una finalidad lúdica. Una vez constituido el modelo de competencia, o idiolecto estilístico que se tiende a imitar, el pastiche puede prolongarse indefinidamente.
- Caricatura: es un pastiche satírico, cuya forma generalizada es “A la manera de...”
- Continuación: es una imitación seria de una obra que tiende a prolongarla o complementarla.

5. **Architextualidad**. Es la relación del texto con el conjunto de categorías generales a las que pertenece, como tipos de discurso, modos de enunciación o géneros literarios. A veces esta relación se manifiesta en una mención paratextual, pero en general es implícita, sujeta a discusión y dependiente de las fluctuaciones históricas de la percepción genérica. En todo caso, aclara Genette que «el texto en sí mismo no está obligado a conocer, ni mucho menos a declarar, su cualidad genérica» (*Íbidem*, 13). Pero, además, afirma Genette que «La percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el «horizonte de expectativas» del lector y por lo tanto la recepción de la obra» (*Íbidem*, 14).

Cabe aclarar, antes de continuar que Genette pone énfasis en aclararnos ciertos aspectos acerca de la inestabilidad de estas cinco modalidades de transtextualidad pues, frecuentemente, la barrera divisoria entre ellas desaparece. El texto *Palimpsestos* trabaja, en su mayor parte, con la hipertextualidad y deviene en que «[...] todas las obras son hipertextuales. Pero como los iguales de Orwell, algunas lo son más (o más manifiestamente, masivamente y explícitamente) que otras» (*Íbidem*, 19). No obstante, Genette también prescribe que el estudio deja muchas cuestiones aún abiertas a soluciones posibles, como la relación entre la inter- e hipertextualidad, en cuyas definiciones podemos encontrarnos con la posibilidad abierta de una coexistencia de ambas categorías. Por otro lado, la dicotomía establecida entre la imitación y la transformación parece no ser suficiente para delimitar las relaciones que pueden darse entre el intertexto y el hipertexto.

Todo este grueso teórico expuesto hasta ahora nos permitirá concretar, en lo que sigue, la que debe ser la teoría impicante que necesita *La Nueva Novela* para ser explicada desde la intertextualidad. Por ello se hizo necesaria una revisión de los conceptos específicos que se generan a raíz de la teoría intertextual de Kristeva y sus seguidores, que conscientes de las mínimas variaciones que sus razonamientos generan en torno a la teoría inicial, introducen tales variaciones en pos de una complejidad y especificidad que solo en la teoría genettiana logran el resultado propuesto. Es por eso que para la creación del entramado teórico que va a sustentar el análisis intertextual y polimórfico de *LNN* tomaremos, en buena parte, los planteamientos teórico-metodológicos de sello genettiano, pero sobre todo de vincular con los aspectos anteriores de la intertextualidad. Para el efecto y antes de concluir este apartado es pertinente aludir a algunos aspectos teóricos realmente

interesantes del antes mencionado semiólogo Henri Plett. En su artículo «Intertextualities» (1991), Plett ofrece una nueva definición del intertexto y sentencia que todos los intertextos son textos pero no todos los textos son intertextos. De hecho, frente a un texto, que es una estructura sígnica autónoma, delimitada y coherente, el intertexto no es ni autónomo ni delimitado ni contiene coherencia intratextual. El intertexto, entonces, al proceder de otros textos, no se encuentra delimitado y debe ser analizado desde una triple dimensión semiótica: la sintáctica, la pragmática y la semántica. Plett distingue tres tipos de intertextualidad:

- a. Material: se da por repetición de signos.
- b. Estructural: se manifiesta como una repetición de reglas.
- c. Material-estructural: reiteración conjunta de signos y reglas en dos o más textos.

Por último, Plett analiza la intertextualidad con un enfoque temporal. Por un lado, desde el punto de vista sincrónico, todos los textos comparten un espacio similar a lo que Barthes denominó «chambre d'échos» (Barthes, 1975:74) pues el artista crea su obra desde dentro de este *cuarto de ecos*. Por otro lado, desde el punto de vista diacrónico, el lector debe encargarse de trazar el mapa de las relaciones intertextuales mediante estudios como el rastreo de fuentes o las influencias.

1.3. Últimas tendencias reescriturales

Pero la teoría intertextual no acaba en los palimpsestos genettianos; y aún en los últimos años ha habido aportes singulares, específicos y de marcada importancia en este campo. Sobre todo la tendencia de los semiólogos norteamericanos, que si

bien solo participan con ciertas especificaciones al tema, lo cierto es que son de suma importancia para la elaboración de la teoría que compete a esta investigación. Otros aportes más novedosos y basados en tendencias de las minorías (étnicas, raciales o culturales) independientemente del impacto que tendrán en esta investigación, aparecen referenciadas para que, tal y como es mi intención, generen el mapa global del entramado teórico sobre la intertextualidad.

1.3.1. ¿Intertextualidad o influencia?

En las tres últimas décadas los conceptos de «intertextualidad» e «influencia» han entablado cierto conflicto de tipo generacional entre sí, ya que la «intertextualidad» puede ser leída bien como una ampliación del concepto de «influencia» bien como un nuevo concepto que sustituye a éste. Son muchos los que estiman que la crítica norteamericana de los últimos años ha utilizado el concepto de «intertextualidad» en el primer sentido. Sin embargo, también existe una marcada tendencia a considerar la «influencia» como un acto de percepción que democratiza ambas posturas y acerca mucho más sendos términos. Destaca en este sentido la teoría de Harold Bloom, que explica el acto de creación literaria como el angustiante intento por romper el yugo de la tradición.

Bloom parte de la base de que la «influencia» se vuelve un hecho angustiante por la existencia de «figuras titánicas» como la de Milton o Wordsworth. En primer lugar Bloom propone el término *belatedness* para describir la eterna sensación que tiene el escritor de que todo aquello que pretende decir en su obra ya está escrito por otros que lo han precedido. En segundo lugar, plantea el concepto de «padre poético» basándose en el Complejo de Edipo freudiano que desata cierto escándalo al resistirse a la muerte (Bloom, 1975). Desde estos dos conceptos podemos

plantear que la teoría de Bloom es intertextual, pues sostiene que los poetas adquieren oficio al adherirse a la obra de algún poeta anterior; aunque es bastante novedosa su idea de que toda obra literaria lee de manera errónea y creativa y, por lo tanto, malinterpreta los textos precursores (Bloom, 1973).

Según Bloom, existen seis conceptos revisionistas que definen las posturas que los autores toman con respecto a sus predecesores:

- a. *Clinamen*: mala interpretación del precursor.
- b. *Tésera*: completamiento y antítesis respecto del precursor.
- c. *Kenosis*: discontinuidad con el precursor.
- d. *Demonización*: empoderación del “algo que hay” más allá del precursor.
- e. *Ascesis*: autopurgación del escritor.
- f. *Apofradis*: permanencia del precursor. (Bloom, 1973:22-25)

Estas nociones tan cercanas al psicoanálisis, así como su concepción de que la influencia es una lucha del escritor con sus padres literarios, entra en conflicto con la definición de Kristeva, Barthes y otros a quienes se ha considerado como los padres de la teoría intertextual. Además de eso, su teoría ha sido censurada por constituir un intento algo forzado por generar conceptos y definiciones originales en un campo bien establecido y prácticamente acotado.

1.3.2. Reescrituras desde la ultraperiferia

Otro grupo de notables aportes en el campo de la reescritura es el de las teorías nacidas desde colectivos considerados minoritarios, como los de género o de raza; y que han contribuido a la recuperación de ciertos conceptos clave de la intertextualidad, aunque reincorporando de manera decisiva la figura del autor para,

desde su presencia, cuestionar el discurso patriarcal desde el que han sido relegados a posiciones ultraperiféricas de la cultura.

Uno de los primeros conceptos clave que nace desde la ginocrítica²³, y que acuña también la crítica feminista, tiene que ver precisamente con el recientemente nombrado concepto del *belatedness* de Bloom puesto que, debido a la desafortunada carencia de referentes femeninos, las mujeres escritoras no padecen ese sentimiento, sino que lo que profesan es una especie de «ansiedad de la autoría» (Gilber y Gubar, 1979:50) justificada por la preocupación constante de las mujeres por no poder crear o no poder erigirse como precursoras.

Otro aspecto destacado que conecta la ginocrítica con la teoría intertextual es la creencia, y consecuente defensa, de la idea de que parece haber temas y motivos que, de manera recurrente, conectan las obras de escritoras a lo largo de la historia (Showalter, 1986:). No obstante, lo cierto es que no existen estudios tras los cuales se pueda demostrar la idea de que la intertextualidad tenga un germen de tipo genérico.

Posteriormente la ginocrítica sigue manteniendo estrechos lazos con la intertextualidad, aunque por vías distintas. Showalter replantea la teoría desde la conceptualización bajtiniana y recupera conceptos como «carnavalismo», «heteroglosia» o «dialogismo». Showalter censura aquellas manifestaciones de la crítica feminista que sitúan la escritura de mujeres fuera del discurso patriarcal dominante, pues en su opinión, tanto las obras de mujeres escritoras como la de otros grupos marginados son siempre una mezcla de posibilidades discursivas al alcance del genio creador del artista.

²³ Teoría feminista de inspiración angloamericana que defiende que las mujeres tienen un proceso de lectura y escritura diferente al de los hombres en virtud de las diferencias biológicas y culturales de la categoría de género. Esta propuesta se aparta un poco de la postura de la crítica puramente feminista ya que no proporciona una revisión crítica de la escritura realizada por los hombres sin centrarse en la escritura de mujeres.

También los autores incluidos bajo la tendencia postcolonial manifiestan una cercanía clara con los conceptos bajtianos y, por ende, intertextuales, pues ellos mismos presentan una clara dualidad identitaria al tratarse de individuos situados de forma intermedia entre la metrópoli y la colonia. Uno de los críticos más representativo de esta tendencia es Homi Bhabha, que habla de «hibridismo» para referirse a la condición que subsume el discurso de aquellos individuos que por cualquier circunstancia están inmersos en dos mundos distintos que fluyen conjuntamente en su personalidad y, por cierto, en su escritura (Bhabha, 1994). No obstante, el término de «hibridismo» de Bhabha se diferencia del «dialogismo» bajtiano en que si bien el «dialogismo» se da entre discursos o textos del mismo nivel de comunicación, el de Bhabha alude a una confrontación entre lenguajes que manifiestan una división dentro del mismo individuo. De este modo, tanto los autores coloniales como las mujeres, participan de este concepto de *dialogismo* precisamente por su condición de marginados.

Finalmente, en este grupo de reescrituras periféricas se incluyen los autores afroamericanos. Henry L. Gates, especialista en literatura afroamericana, destaca la voluntariedad intertextual que reivindican las obras de estos autores y explora la peculiar forma en que, sin excluir ninguno de los discursos que conforman su ideario, producen textos de absoluta coherencia dialógica (Gates, 1988).

En un sentido muy parecido al que se plantea en estos últimos grupos ultraperiféricos se desarrolla la teoría de la escritura etnocultural. Sin embargo, los datos para relacionarla, exclusivamente, con la intertextualidad, son vagos, pues los teóricos que la han desarrollado parten, sobre todo, de conceptos políticos e identitarios que, si bien vinculan la escritura etnocultural con la reescritura, lo hacen por la vía de la afirmación frente a la cultura dominante y no como un complemento a

la tradición específica que se genera en la escritura global. O sea, la teoría etnocultural trata de marcar las diferencias y no las similitudes del escritor con respecto a sus referentes (que son negados desde la propia teoría).

1.3.3. Reescritura y postmodernidad

Llamaremos escritura postmoderna a la constituida por obras escritas entre las décadas de los años 60 y los 80, de tipo experimental y vanguardista, y que demuestran la pérdida de autoridad y la unidad del discurso literario canónico. Precisamente, la postmodernidad consiste en asumir el discurso fragmentario y aceptar la imposibilidad de innovación literaria.

El escritor posmoderno experimenta con todos los materiales a su alcance, poniendo en práctica una serie de técnicas intertextuales como el *collage* y el *assemblage* para hacer efectivo el grito poundiano de “Make it new!” (Solá, Op. Cit.:73)

En este apartado, como tipo de literatura específicamente postmoderna, debemos destacar la Metaficción Historiográfica que, influenciada por la teoría neohistórica de Foucault, combina las reflexiones de auto-conciencia con las descripciones históricas para la construcción del relato.

Para Foucault, el arte postmoderno es un arte «dentro del archivo» (Foucault, 1977). Este archivo puede ser histórico o literario pues, según él, no hay ninguna diferencia entre la historia y la literatura ya que no existe la antes ansiada objetividad histórica. Reconocida esta falta en el relato histórico, surge la auto-conciencia intelectual que da lugar a los relatos metaficticios. Es así como, considerado el discurso histórico como maleable, la metaficción historiográfica muestra, mediante técnicas de carnavalización, al personaje frecuentemente erigido como héroe en

situación de *degradée*, mientras que otros personajes que han sido comúnmente invisibilizados saltan al terreno histórico-literario. De este modo, las obras que pertenecen a este género pasan a formarse como paródicas de las novelas históricas, estableciendo una estrecha relación intertextual con las anteriores. Surge así lo que se conoce como *determinismo liberado* (Hutcheon, 1989), técnica mediante la que se establece la obra en un determinado contexto pero se la libera para que desarrolle todo su potencial de significación.

No obstante, la tendencia más extendida es la que considera que un texto adquiere mayor significado si forma parte de un discurso precedente. Por ejemplo, el texto *El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco es una novela construida mediante la técnica reescritural. Podemos reconocer en ella textos de Borges, Joyce, Mann, Eliot, Conan Doyle, así como crónicas medievales, convirtiéndose de este modo en un ejemplo práctico de doble discurso paródico de intertextualidad y que bien podría emparentarse –a nivel de multiplicidad autorial– con *La Nueva Novela* de Martínez. La relación tradicional que se establecía entre autor y texto se establece ahora, desde la intertextualidad, entre el lector y el texto. De este modo, la originalidad pierde toda importancia, puesto que si la obra es original no va a poder tener ningún sentido estimulante para el lector.

La pluralidad discursiva que se da en las obras postmodernas lleva a Linda Hutcheon a proponer un cambio desde el término intertextualidad hacia el de interdiscursividad (Hutcheon, 1989:12) puesto que:

Los artistas y escritores están abiertos a la utilización de cualquier forma discursiva operativa en la sociedad, desde textos literarios o históricos, a cómics, almanaques, periódicos, etc., con el propósito de cuestionar todos estos textos a la vez que extraerles un rendimiento creativo. Una de las consecuencias de esta pluralización discursiva es que el antes sólido y único centro de la narrativa de ficción

e histórica ha quedado dispersado, permitiendo que los márgenes y los límites adquieran un nuevo valor, lo cual ha dado lugar al surgimiento de una serie de movimientos “ex-céntricos” o marginales que han irrumpido en la esfera cultural con interesantes propuestas y puntos de vista. El uso de intertextos conlleva inevitablemente la recreación de varios contextos, lo cual fuerza al lector no sólo a aumentar su campo de visión, sino también a considerar a aquellos que viven en la periferia de la sociedad (Solá, Op. Cit.: 75)

Para concluir, cabe insistir en que las teorías expuestas hasta aquí conforman lo que, a mi entender, compone el grueso de la intertextualidad. Con ellas, pero también con otros aportes más específicos que he preferido desarrollar más adelante para evitar caer en la repetición excesiva y agotadora de conceptos, fechas y bibliografía, trataré de delimitar la que va a ser la teoría concreta que servirá de base en la explicación de los aspectos de *La Nueva Novela* que la erigen como una obra hiperintertextual. Por ello, prefiero detener este marco teórico en este punto para, de aquí en adelante, centrar la redacción, más que en la revisión de los textos precedentes, en la manera en que los mismos se vuelven los aliados perfectos de la teoría reescritural del texto polimórfico²⁴.

²⁴ Además de los aportes genettianos sobre las distintas formas de hipertextualidad, abordaremos en el capítulo 4 la teoría inicial del hipertexto, que nada tiene que ver con Genette, Kristeva, Bathes o Riffaterre, sino que nace desde el campo de investigación informática.

Capítulo 2. Revisión bibliográfica

Toda revisión de los antecedentes críticos que componen el grueso del aparato des(cons)tructivo de cualquier obra literaria está signada por la necesidad de justificar el análisis actual a partir de la demostración de la ausencia de estudios acerca del tema o aspecto del que versará la investigación. En estricto rigor, la mirada semiótica que se impondrá en esta investigación sobre *La Nueva Novela*, no es, en absoluto, nueva ni exclusiva; son muchos los textos críticos que parten del campo semiótico para hacer una lectura de esta obra. También sucede que muchos de los aspectos específicos que hemos trabajado en esta investigación han sido ya tratados por otros críticos y analizados concienzudamente. Por suerte, esos textos nos servirán en la medida en que la intención de esta investigación en absoluto está puesta en la des(cons)trucción de cada hipotexto específico que compone la obra sino en la forma en que estos hipotextos reactualizan un momento concreto de la historia de la literatura encuadrada entre los inicios de la I Guerra Mundial y la primera parte del último cuarto del Siglo XX; que es recorrida por un movimiento artístico literario de gran pervivencia y que, hoy, puede decirse sin temor al error, que fue el más importante movimiento del siglo: el *Surrealismo*.

La estructura cronológica que presenta esta revisión está marcada por la intención de generar un documento globalizador donde se rastree claramente, no sólo el interés creciente que *La Nueva Novela* ha ido suscitando a lo largo de los años, sino la importancia que ha tenido para la crítica la manera en que Juan Luis Martínez ha subvertido ciertos mecanismos productivos dentro del espectro literario y la evidente falta, aún, de una sistematización y valoración de los postulados estéticos que vinculan la obra al problema lingüístico y representacional de la

realidad, y tomando como base la técnica reescritural a partir de los postulados artísticos planteados por el *Surrealismo*.

Con el paso del tiempo, y desde su publicación en 1977, los estudios que ha generado *La Nueva Novela* no solo han ido creciendo en número sino que, además, han ido especializándose y, de manera cada vez más concreta, desentrañando los múltiples nudos que la conforman. Del primer trabajo recogido en prensa sobre la obra de Martínez, “La poesía experimental de Juan Luis Martínez” de Ignacio Valente, publicado en el Mercurio el 20 de noviembre de ese mismo año, resulta apreciable su afirmación sobre el título de la obra: «la titula *La Nueva Novela*, no porque tenga ningún rasgo narrativo o ensayístico, sino más bien para declarar en bancarrota todos los géneros literarios y buscar más allá de ellos una nueva forma de expresión» (Valente, 1977:31). No menos interesante resulta la afirmación que hace Jaime Quezada, tres días después, en “Juan Luis Martínez: el desorden de los sentidos”, donde afirma que:

La Nueva Novela es la modificación del lenguaje mismo a través de una escritura [...]. El uso, también, de todos los signos del alfabeto, aún el alfabeto de sordomudos. [...] altera toda convencionalidad, toda dialéctica tradicional, es el desorden de los sentidos sin perder el sentido (Quezada, 1977:sp).

Otro texto destacable es el de Luis Sánchez Latorre (Filebo), donde afirma que *La Nueva Novela* «registra los más prestigiosos juegos de la inteligencia creadora y de la artesanía manual» (FILEBO, 1977:7), incorporando «anzuelos auténticos, clavados en el papel, hojas de calco, pergaminos chinos y una bandera patria» que «hablan del rigor con que Juan Luis Martínez (nombre tachado) acomete la tarea de unir las distintas faenas del hombre en una serie que lo identifique inclusive más allá de las palabras» (*Ídem.*).

Como un ejemplo del modo en que se representa la incertidumbre a la que queda sometido el lector al acercarse a *La Nueva Novela*, registramos aquí la catalogación que se hizo de la obra en el *Boletín Bibliográfico Literario* de 1977;

ENSAYO.- Juan Luis Martínez: “La Nueva Novela”, Ediciones Archivo, 1977, es un libro objeto. Una bomba de tiempo puesta en el medio literario. El autor estuvo nueve años escribiendo este original y novedoso libro, contexturado con recortes de diarios, banderitas, anzuelos metálicos adheridos que lo hacen un libro-arte para jugar a cambiar las cosas. (*Boletín Bibliográfico Literario*, 1977:1)

En 1978, José Luis Rosasco afirmará en *El Mercurio*:

Lo primero que llamará la atención del lector en *La Nueva Novela* es la sustitución del lenguaje-palabra por diversos elementos prehechos, incorporados con distinta intencionalidad a través del libro: la sustitución no mantiene un grado uniforme, de tal manera que su importancia respecto del lenguaje-palabra es muy variable, yendo de lo supletorio a lo complementario, de lo accesorio a lo principal. [...]. El problema fundamental en esta clase de trabajos nace directa e inevitablemente de la autonomía del lenguaje escrito, del texto literario. Es decir, de las dificultades que opone éste a ser abalorio en un juego semicastálico [...]. (Rosasco, 1978:15)

Del mismo año es “La nueva novela de Martínez” de Carlos Ruiz-Tagle, un texto descriptivo que destaca, más que nada, por su apreciación inicial de que *La Nueva Novela* recuerda mucho al número 1 de la revista *Manuscritos* donde, por cierto, se publica el primer *Quebrantahuesos* de Parra y de la que el propio Martínez admite que Raúl Zurita fue llamado a participar en ella y, sin embargo, él no (Ruiz-Tagle, 1978). A partir de este artículo se produce un importante silencio de la crítica hasta que en el año 1987 sale a la luz *Señales de ruta de Juan Luis Martínez* de

Enrique Lihn y Pedro Lastra, donde afirman que *La Nueva Novela* es «el proyecto utópico de escapar a la temporalidad a través de un sistema de citas y referencias no solo lingüístico sino semiológico en un sentido amplio [...]» (Lihn y Lastra, 1987:15-16). Por otro lado, su práctica «consiste en el empleo de las nociones de lenguaje y de signo reiterándole al lenguaje su dimensión semántica y, consecuentemente, al signo uno de sus dos elementos constitutivos: el significado». (*Ídem.*). Ese mismo año, en Espíritu del Valle se publica “El libro “fenomenal” de Juan Luis Martínez”, un artículo de Thorpe Running que define a *La Nueva Novela* como una «indagación en la fenomenología de la literatura» (Running, 1987:29) y que resulta inclasificable en cuanto a su pertenencia a un género literario:

Según el título, debe ser una novela y, ciertamente, investiga por medio del texto los problemas del autor y lector implícitos, zonas que generalmente se consideran como aspectos de la narratología. Pero gran parte del libro está compuesto de fotografías, de gráficos, de ecuaciones, de *collages*, y hasta de objetos [...]. Este aspecto ecléctico, más la caótica inclusión de temas y problemas dispersos, una ilogicidad trabajada, le dan al libro la apariencia de una obra surrealista, y, en el mejor sentido (hay muchos) de la palabra, lo es. Mas, es su esencia, el libro es una obra poética. Como tratado, o más bien expresión, de la fenomenología, este texto, o mejor dicho, dada su diversidad, estos textos son una investigación de la expresión literaria y específicamente, la función de la palabra en ella. (*Ídem.*)

Un año después, en 1988, Iván Carrasco analiza en “Antipoesía y neovanguardia” las relaciones entre la antipoesía de Parra y la neovanguardia, destacando tres aspectos de la tendencia parriana que influyen directamente en el estilo de la neovanguardia. Para Carrasco, *La Nueva Novela* incorpora:

[...] las distintas posibilidades del extratexto, tanto en sus dimensiones textuales como no textuales [...] Martínez no solo ha asumido, ampliado y negado las trasgresiones textuales y extratextuales hechas por la antipoesía, sino que, radicalizándolas, ha planteado un nuevo tipo de texto, significativo desde su conformación material hasta su contenido semántico denotativo y connotativo, constituido mediante una asunción selectiva de fragmentos claves de la literatura, la cultura y la historia, que configuran el significado global [...]. (Carrasco, 1988:43)

También en 1988, en el diario *La Época*, Jaime Valdivieso publica “Juan Luis Martínez: El contra-universo entre las páginas de un libro” donde sitúa a la primera obra de Martínez como germen de toda la nueva ola de la poesía chilena, sin la cual no se entenderían las producciones de Zurita, de Eltit o Muñoz, pues «todos ellos tienen su deuda con Juan Luis Martínez, injustamente poco conocido, autor del libro más importante y perturbador de los últimos años» (Valdivieso, 1988:3)

De 1990 es *Campos minados. Literatura post-golpe en Chile* de Eugenia Brito. El libro está compuesto por ocho textos críticos sobre la escritura de Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Diego Maquieira, Diamela Eltit, Gonzalo Muñoz, Carmen Bérenguer, Carla Grandi, Antonio Gil y Soledad Fariña en el marco del arte del post-golpe militar en Chile. El artículo dedicado a la escritura de Martínez; “La redefinición del contrato simbólico entre escritor y lector: *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez” (Pp. 23-51), constituye una propuesta que se excede en muchos puntos en la visión politizada de la obra, vinculada al periodo dictatorial chileno; hipótesis que cada vez va perdiendo más fuerza, ya que poco a poco se va vinculando más la propuesta de Martínez a los procesos bélicos europeos de principios del siglo XX y las manifestaciones artísticas y literarias a que dieron lugar. No obstante, son de una brillantez indiscutible, pasajes del texto de Brito como el que afirma que:

El documento como elemento significativo de la historia, como su constituyente y al mismo tiempo como su desorganizador configuran una dialéctica que el libro, desde el punto de vista de la linealidad temporal acoge y resuelve como uno de sus micro-temas para suspender en las coordenadas espacio-tiempo en el volumen de un archivo de infinitos pliegues: la memoria del libro, cuyo espesor se apoya en el envío de una cita a otra, en la remisión de un referente a otro, en el repliegue de ciertos referentes; en la insistencia lúdicamente obsesiva de otros, o también por qué no decirlo, en su dimensión de pantalla no quiere apuntar: lo no dicho del texto, circunscrito aparentemente en la dialéctica de lo bipolar: afuera-adentro; suma-resta; casa-ruina; construcción-destrucción en figuras que se arman alegóricamente (Brito, 1990:27)

El texto de Brito se constituye como esclarecedor de buena parte de los elementos más abstractos de *La Nueva Novela* cuando dilucida magistralmente que:

La Nueva Novela es en ese sentido la reunión de una multiplicidad de textos (de sentidos) cuya fragmentación, cuyo estallido, no hace sino demostrar la lógica del habla, las operaciones de constitución de un sujeto dejando abiertas las de su constitución y la gestación de una escritura (*Ibidem*, 37)

Pero también es cierto que padece una excesiva acotación de los fundamentos teórico-literarios, y aún sociopolíticos, que entran a formar parte del juego que opera dentro de la obra.

También de 1990 es “El poeta y el poder” de Armando Uribe, donde destaca la temática del poder en la obra de Martínez como uno de los temas que la prosa de ficción no suele tocar «como si fuera un asunto baladí; como si la política [...] no ocupara el tiempo de los chilenos incluyendo a los escritores» (Uribe, 1990:599).

Otro texto de Jaime Valdivieso sobre *La Nueva Novela* aparece en *Piel de Leopardo* de septiembre de 1992. Se titula “La subversión lógica de Juan Luis Martínez” y está repleto de certeras notas sobre la obra. Quiero destacar la importancia que da a influencias como la que suponen Cortázar o Borges, además de la ya trillada orientación carrolliana, pero también la firme convicción de que «parece indudable que las lecturas y saberes de que se alimenta Juan Luis Martínez se extienden a todos los campos en los que el lenguaje fragiliza los criterios de verdad y de realidad, por encima de la presunción de verosimilitud» (Valdivieso, 1992: s/p). Por ellas y por otras no menos ajuiciadas afirmaciones, que develan una seria reflexión sobre la obra, retomaré este texto en el análisis de lo que voy a dar a conocer como el *texto polimórfico*, en el que miraré hacia *La Nueva Novela* desde una perspectiva muy cercana a la de Valdivieso.

En “Juan Luis Martínez: Me complace irradiar una identidad velada”, extensa entrevista que Martínez concedió a María Ester Roblero pocas semanas antes de su muerte (en 1993); expresa éste algunos conceptos esenciales de su concepción, ya no solo de la literatura y el arte, sino de la sociedad y la percepción de la realidad que posee como individuo:

Soy un poeta apocalíptico. Creo en el fin de una época. Se perdió la imagen sólida del mundo. Los conocimientos acumulados solo han servido para la confusión. Nuestra confianza en el lenguaje también se ha perdido. Ahora tenemos que informarnos para poder hablar.

[...] las aspiraciones sociales o políticas de cambio me parecen sueños. No creo que el mundo se transforme, por más acciones de choque que realicen los artistas... Pero pienso que la verdadera poesía lo logra sin entrar en el juego de la violencia, porque la poesía es demoledora de hábitos (Roblero, 1993: 4-5).

Hay algunas afirmaciones de Martínez en esta entrevista que deberemos retomar en los capítulos que siguen y que, por evitar el hastío repetitivo, citaremos a su debido tiempo. El 04 de abril, a pocos días de su muerte, Ignacio Valente publica en “Revista de Libros” de *El Mercurio* “La extraña Poesía de Juan Luis Martínez” donde, tras lamentar la pérdida del poeta, destaca la impersonalidad poética de su obra y el uso literario que hace de los espacios en blanco. El mismo día, en “Literatura y Libros” de *La Época*, leemos “Juan Luis Martínez” de Luis Ernesto Cárcamo donde dice que:

Lo más significativo de *La Nueva Novela* es que a través del juego, la paradoja y la ironía, este libro se adentrará en las zonas enigmáticas, caóticas y ambiguas de nuestro pensamiento como también en las difusas fronteras de lo real y lo irreal. Tal vez Juan Luis Martínez es un poeta que expresa el fin del iluminismo moderno y el inicio de una cultura humana signada por el vértigo de la incertidumbre, el azar y la diversidad. (Cárcamo, 1993:4)

El 16 de mayo aparece en *El Mercurio*, “Juan Luis Martínez. El legado del poeta” de Jaime Quezada. De este texto resulta muy destacable la siguiente afirmación: «Él mismo escribe su nombre, pero luego lo tacha, lo elimina, lo borra: el sujeto desaparece, el ego no tiene cabida posible. Una obra plural escrita por muchos como en tiempos medievales» (Quezada, 1993:E23)

Meses después aparece la tesis de Patricia Monarca, que revisa *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez a partir de lo que se denomina como «el juego de las contradicciones». La hipótesis que sustenta este estudio es la de que Juan Luis Martínez contradice en su obra una serie de convenciones hiperactivadas en el plano socio-literario universal. Señala Monarca que el eje conductor de la lectura es el análisis de elementos paratextuales para revelar las contradicciones que ofrece la

obra, se realiza un análisis específico por cada uno de estos elementos ejemplificando en los casos necesarios y pertinentes y estableciendo las debidas relaciones entre estos elementos de análisis y el contenido del texto. Al final de esta parte aparece un breve resumen en el que se reconocen los aspectos transgresores de los elementos paratextuales utilizados por Martínez (estos son: el título, el nombre del autor, la portada, contraportada y solapas, el colofón, el epígrafe, las “dedicatorias encontradas” y El eterno retorno) abriendo con ello espacios inesperados. Entendiendo el texto como una totalidad compleja y heterogénea en la que confluyen distintos tipos de discursos, Patricia Monarca analiza cómo estos se complementan en el texto, con el fin de dar cuenta de la ruptura con las convenciones textuales tradicionales que se encuentran en este nivel discursivo. (Monarca, 1993)

Como señala, en su revisión bibliográfica, Patricia Monarca; la muerte del poeta, ocurrida el 29 de marzo de 1993, es recogida por distintos medios periodísticos. No he recogido estos trabajos en esta revisión por tratarse, en su totalidad, de artículos que destacan la semblanza del poeta y dan noticia de su muerte.

También en 1993, en *La Estrella* de Valparaíso, poco tiempo después de la muerte de Juan Luis Martínez, Sara Vial escribe “Más allá de las palabras”, una especie de homenaje a Juan Luis Martínez donde destaca que «a través de signos nos hablaba de esa otra forma que buscó para abarcar, no lo inabarcable como Dios, sino lo que se negaba a reproducir convencionalmente». (Vial, 1993: s/p). Respecto a *La Poesía Chilena* y sus mecanismos de creación, afirma que:

[...] su ficha vacía lleva sin embargo un título: Tierra del Valle Central de Chile. Causa de su muerte: «infarto de miocardio. Insuficiencia cardíaca». Esa tierra del Valle Central está simbolizada en una bolsita de polietileno, de tierra oscura, vegetal.

El hijo ha muerto de la misma muerte. Sabía que esa tierra sería también la suya”
(*Ídem.*).

Posteriormente, en la revista *Piel de leopardo*, Miguel Vicuña Navarro publica “La transparencia”, un texto que se centra, esencialmente, en la doble dimensión a que se somete el tratamiento de la realidad y el logos, y sugiere:

[...] que nos atengamos a este inmediato y doble doblez. Solapadamente, el volumen o libro dobla y desdobla su cubierta hacia el exterior -¿”la re la re la realidad”?- protegiendo a la vez, con esa extensión manual un problemático interior, el del libro extendiéndose hacia el exterior que se disipa como exceso o como defecto, solapadamente el libro delimita y resguarda el volumen de su interioridad. (Vicuña, 1993:28)

Ya en 1994, en *Safo: Revista Literaria Femenina* nº 27, María de la Luz Moraga publica “Juan Luis Martínez”. Se trata de un breve texto que señala, a propósito de las dos obras publicadas por Martínez en vida, que «La nueva novela [...] aplica el principio de que la función de la poesía es descolocar al lector» (Moraga, 1994:24) y reitera las ideas del planteamiento lingüístico como problema, la ironización «del excesivo yoísmo de la poesía tradicional» y el uso de los «recursos del silencio y la página en blanco» para resolver «el problema del hallazgo de un lenguaje adecuado para expresar aquellas concepciones finas, de situaciones límites, [...]» (*Ídem.*).

Elizabeth Monasterios publica en ese mismo año, en el Volumen LX de la *Revista Iberoamericana*, “La Nueva Novela: el texto que ríe” donde sostiene y trata de confirmar la hipótesis de que:

El trabajo de Martínez tiende a transcontextualizar los elementos tradicionales del libro y ponerlos al servicio de una expresión original donde alcanzan nuevo estatuto y constituyen un conocimiento más profundo de la experiencia de lo real (Monasterios, 1994:859)

Para ella, la obra desestabiliza varias de las convenciones establecidas en el horizonte de expectativas del lector; como la autoría, el título o la disposición de las imágenes, y admite que «Constantemente referido y refiriendo a otros textos, el discurso de *La nueva novela* reclama ser leído (pero también ser visto y sentido) en todas las direcciones posibles.» (*Ibidem*, 863)

Dos años después, el 4 de febrero de 1996, Manuel Espinosa, en el diario *La Época*, escribe “Juan Luis Martínez”, un artículo de mirada más globalizadora de la obra de Martínez donde se refiere al arte del poeta para «jugar con los signos, reordenarlos, ser un *bricoleur*, hacedor de universos poéticos en que la realidad puede ser su propia irrealidad» (Espinosa, 1996:1). Del mismo modo, «hay un englobamiento temático cuya apariencia no es denotable, los signos se corresponden en la negación, conforman la duda, señalan el sentido arbitrario del silogismo, manifiestan el aporte lúdico de la lógica que, organizándose en sí misma, lleva a diversas respuestas, todas posibles y por lo mismo relativas» (*Ídem.*).

También de 1996 es el artículo “Y ahora, ¿qué haré?: Leeré poesía. Leer, leer y seguir leyendo a Juan Luis Martínez” de M^a de la Luz Moraga. Este texto es una ampliación del anteriormente citado “Juan Luis Martínez” de 1994. En él se centra casi exclusivamente en ciertas características denotadas de *La Nueva Novela* reservando un muy breve espacio, ya explorado en el texto precedente, para *La Poesía Chilena*. En esta revisión del texto de 1994 se amplía bastante la información dada con anterioridad y, aunque quizá adolece de no marcar específicamente ciertas

interacciones de la obra de Martínez con la de Tardieu; confundiendo así textos reescritos de la obra del francés con otros de autoría propia, lo cierto es que hace afirmaciones de notable valor crítico, como la de que «el trabajo experimental de Martínez es una poesía del absurdo en un intento por encontrar un medio de expresión adecuado que permita dar testimonio de los esfuerzos del hombre por situarse en un universo sin sentido» (Moraga 1996:22) o:

La Nueva Novela -que no tiene otra relación con la narrativa que la de postular la indiferenciación de géneros como la vía más válida de comunicación entre autor y lector-, sería la nueva forma de poetizar en un mundo alienado. Aplica el principio que la función de la poesía es descolocar al lector, principio parriano enfocado con una originalidad insólita (*Ídem.*)

Dos publicaciones de Patricia Monarca, con un año de diferencia, son los estudios a los que nos referimos a continuación. El 8 de agosto de 1997, y tres años después de leer su tesis de grado, publica en Revista de Libros de *El Mercurio*, “LA DECONSTRUCCIÓN DEL LOGOS: (una nota de *La nueva novela* del poeta Juan Luis Martínez)”. En este artículo, como parte de lo que fuera su tesis y de lo que será su libro, analiza las contradicciones conciliadoras que se establecen en *La Nueva Novela*. Para Monarca, *La Nueva Novela* es «la obra absoluta, explicación órfica del cosmos, y la obra esencialmente relativa, contradictoria, profundamente cuestionadora». (Monarca, 1997:151) En 1998 sale a la luz *Juan Luis Martínez: el juego de las contradicciones* en RIL editores. El libro está compuesto por lo que fue la tesis de Monarca; por ello, prescindo de su revisión (Monarca, 1998).

El 8 de agosto de 1998, aparecen en la Revista de Libros de *El Mercurio* tres artículos referidos a la obra de Martínez. El primero, de Roberto Merino, titulado “La constelación de los gemelos”, destaca la trascendencia de la obra de Juan Luis

Martínez, puesto que, estando situada en un contexto de escritura claro (la dictadura militar chilena) alcanza cotas de representación que van más allá de ese espacio limitado. Según Merino:

[...] la presencia de la serie de banderas chilenas entre las páginas de este libro produjeron, si me acuerdo bien, algunas inquietudes en relación a la ambigua oscuridad del gesto [...]. La obra no es, sin embargo, solo signo de una época. Ha sobrevivido al paso de los años y al cambio de paisaje, y así la entendemos hoy. Es fascinante el modo como Juan Luis Martínez logra unir en el aire sus filiaciones culturales y a la vez dejar la huella de asuntos bastante inefables. (Merino 1998A:4)

El segundo de los artículos, de Armando Uribe, “El misterio de la puntuación”²⁵ destaca que «todo lo gráfico del libro [*La Nueva Novela*] es un sistema de puntuación propio del poeta» (Uribe 1998:5). Ignacio Valente es el autor del tercer artículo, “La secreta vigencia de Juan Luis Martínez”. En él constata que Juan Luis Martínez:

[..] no quiere nada con el yo lírico y busca –en sus antípodas– el idioma impersonal de la físico-matemática, los axiomas, las hipótesis de ciencia-ficción, el juego del *bricolage*, las descaradas citas de otros autores, el contexto de fotografías, diagramas, dibujos, recortes, emblemas, calidades de papel y hasta objetos adheridos, como un par de anzuelos...”. (Valente 1998:5)

Ya en octubre de ese año, de nuevo Roberto Merino escribe “La pequeña casa del autor” que aparece en el número 3 de *Academia Imaginaria*. En este artículo, destaca Merino que:

²⁵ Este artículo será reproducido luego en *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*, de Soledad Fariña y Elvira Hernández, que saldrá a la luz en 2001. Prescindiré de él cuando revise esta publicación.

La obra de Juan Luis Martínez reclama permanentemente su más allá. Los textos invertidos reclaman su complementario espejo. El libro se prolonga en los espejos reales y estos espejos se prolongan en los espejos ficticios.” (Merino 1998B:4)

“Desapariciones y ausencias en *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez” de Gwen Kirkpatrick, aparece en 1999 en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Es un texto bastante descriptivo de los modos de enunciación que aparecen en *La Nueva Novela* y de los problemas lingüísticos y artísticos que ésta plantea. No obstante, pueden rescatarse afirmaciones interesantes, como que «dramatiza, a veces de una manera cómica, la ansiedad metafísica, asociada con los problemas del lenguaje y otros sistemas de significación» (Kirkpatrick 1999:225), o que «la crisis del sujeto signifiante se puntualiza por medio de remisiones a sistemas semióticos, referencias culturales y alfabetos inventados» (*Íbidem*, 230). En septiembre del mismo año aparece, en el número 4 de la *Revista Vértebra*, “La Nueva Novela de Juan Luis Martínez y la cultura oriental” de Marcela Labraña. Tal y como el propio título indica, el texto destaca las múltiples relaciones que se establecen entre la obra *prima* de Martínez y la poesía china. Son claramente destacables las sentencias que afirman la importante complicidad que la poesía china establece entre la pintura y la poesía; aunque a la autora parece escapársele que también Horacio, en su conocida *Epístola a los Pisones* hizo ya la afirmación «Ut pictura poesis». El lenguaje de la poesía occidental como insuficiente es destacado en el artículo al demostrar la capacidad inclusiva que desarrolla *La Nueva Novela* con respecto a los elementos pictóricos; elementos que, en la poesía china, forman parte de la propia escritura: «es así como Juan Luis Martínez aparece como un poeta consciente de las limitaciones de nuestro sistema lingüístico» (Labraña 1999: s/p).

En el año 2000, en la *Revista Chilena de Literatura* número 57 se publica “El alfabestiarlo universal de *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez”; un artículo de Óscar Galindo donde se destaca el modo en que La escritura de Martínez propone «una lógica semántica y estética que descoloca nuestras habituales percepciones de la realidad por medio de la contradicción y la paradoja». Para Galindo:

[...] el texto objeto subvierte la relación tradicional representacionalista [...] entre el lenguaje y las cosas del mundo, al ofrecer como signo al propio objeto que se alude en el lenguaje y al lenguaje como referente de la transparencia a través la cual se le observa.

[...] la identidad entre referente y lenguaje es nuevamente imposible, por tanto el lenguaje (la transparencia) no podrá nunca observarse a sí misma. Es en este espacio en que el signo (el arte) no puede convertirse en realidad y que la realidad no puede convertirse en lenguaje, en el que se sitúa la problematización. (Galindo 2000:21-40)

También en el 2000 aparece *Autoría múltiple en La Nueva Novela de Juan Luis Martínez: la escritura anónima y plural*, tesis para optar al grado de licenciatura en Castellano de Yenny Paredes. En su tesis, Paredes defiende la autoría múltiple de Juan Luis Martínez mediante una clara hipótesis de lectura:

Juan Luis Martínez cuestiona su identidad como autor exclusivo de *La Nueva Novela*, mediante el gesto de tachar su nombre, desdoblarlo o ponerlo entre paréntesis, con el fin de proponer una autoría múltiple, que se manifiesta en el corpus del texto a través de la incorporación masiva de otros autores, fundamentalmente por medio de la cita, la dedicatoria, alusiones de diverso tipo, y tratamiento gráfico. (Paredes 2000)

Por último, en ese mismo año 2000, aparece “Sonrisa de gato” en el suplemento del periódico *El Metropolitano*; un artículo más bien de opinión, con muchísimos datos biográficos que, sin embargo, destaca la consideración martineana de que todo aspecto biográfico es accesorio. (Joannon 2000)

Un año después aparece *Merodeos en torno a la obra de Juan Luis Martínez* de Soledad Fariña y Elvira Hernández. Algunos de los textos que componen el volumen los he analizado con anterioridad, pues ya habían sido incluidos en otras publicaciones anteriores. Ocurre así con los textos de Eugenia Brito, Enrique Lihn y Pedro Lastra, Armando Uribe y Miguel Vicuña Navarro. El primer artículo del libro, “La interrupción -del relato en La Poesía Chilena” de Andrés Ajens, se centra en las cuestiones narratológicas referidas a *La Poesía Chilena*, definiendo el relato según sus dos acepciones; a saber «enunciado [...] que viene a dar cuenta de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos» pero, «también lo contado, esto es la «historia» o el acontecimiento mismo referido» para matizar cómo:

En *La Poesía Chilena*, veremos (o no) como ambos relatos se entrelazan hasta un límite descoyuntante, y el correlato de tal liminar entrelazadura es que la diferencia entre tal relato-enunciado y relato-acontecimiento se disloca, tornándose a ratos francamente inasignable.» (Ajens, 2001:9)

“J.L. Martínez: bloqueo lírico y desbloqueo” de Carla Cordua pone de manifiesto la discontinuidad que supone La Nueva Novela con respecto a lo lírico, entendido en su más tradicional acepción, y trata de responder a preguntas tales como: «¿Cómo entender entonces que un poeta proceda a bloquear varios de los caminos por los que fluirían hasta el centro unitario los componentes que hacen posible lo lírico?» ó «¿Puede querer impedir que ocurra su encuentro con otro que entraría, gracias a su poema, en comunión con lo que el autor ofreció a la luz del

día?» (Cordua, 2001:23). La solución que ofrece Cordua, de una lucidez magistral, reza:

[...] es tanta la libertad de la poesía que, aunque parezca un contrasentido, el poeta puede querer obstruir su encuentro posible con el lector en la inteligencia de ciertos significados incluso, en el extremo, rehusar hacerse cómplice con otros en la creencia de que hay tal cosa como significados, sentidos, cosas que importan más que otras cosas cualesquiera. (Íbidem, 24)

En su texto, Soledad Fariña admite, loablemente, haber fracasado en lo que había sido su primera intención: «¿Por qué llegué a la «soledad de la obra», si las señas que me había propuesto seguir en la escritura de *La Nueva Novela* eran: el autor, así, sin la tajadura, el humor y el silencio?» (Fariña, 2001:28). Pero la respuesta no aparece claramente al final del artículo, que resulta ser un cúmulo de preguntas sin respuesta, como lo es *La Nueva Novela*:

El préstamo -del nombre- no suprime la falta, la carencia, el hueco del troquel, no suprime la soledad del autor para que siga siendo posible la infinitud de la obra, desde su soledad, mitigada - un instante- por el diálogo imaginario de una lectora con el troquel del (autor) -con su sonrisa-. (Íbidem, 31)

“Acopio de materiales y algunos andamios para allegarme a la obra de Juan Luis Martínez (primer apunte)” de Elvira Hernández es un texto estructurado, tal y como su propio nombre indica, como una sucesión sin orden aparente, ni intención supuesta de que lo haya, de apuntes sueltos sobre *La Nueva Novela*. Y es así, efectivamente, en un total de 15 apuntes sobre la obra de Martínez, Hernández destaca aspectos como su filiación cercana a la antipoesía y decididamente surrealista al plantear un nuevo formato de libro; el tratamiento de la obra como la

casa, a la que podemos acceder, o de la que podemos escapar, por múltiples vías; el carácter lúdico de LNN; la nominación del autor y, por supuesto, la falta de originalidad de la obra:

Y en Juan Luis Martínez, que ya sabe que no hay originalidad en la Obra (trabaja el Libro con retazos, recortes, collages, citas) corta su nombre, lo tarja, lo raya, escinde el poeta del autor: (~~JUAN LUIS MARTÍNEZ~~) (~~JUAN DE DIOS MARTÍNEZ~~). ¿Cuál es el poeta? ¿Cuál es el autor? Por el momento ambos personajes quedan a buen recaudo, entre paréntesis. (Hernández, 2001:36)

“Operación tiza (homenaje a Juan Luis Martínez)” de Guadalupe Santa Cruz, es un brevísimo texto (dos caras) donde destaca, a modo de comentario, las relaciones que establece La Nueva Novela con las concepciones más extendidas sobre la cuadratura y la circularidad, el afuera y el adentro o la arbitrariedad de los signos que contiene.

El artículo de Jaime Valdivieso: “Juan Luis Martínez: adiós a la cordura” plantea una distinción bipartita entre una:

[...] corriente irracionalista que nos legó el antiguo oriente y que pasó a Grecia a través de las sectas órficas, luego a la literatura que privilegia los instintos y el inconsciente y cuya última y más fructífera manifestación fue el movimiento surrealista (Valdivieso, 2001:54)

Y otra que:

[...] descende de los juegos lógicos del latino Tertuliano, de los practicantes del «nonsense» sajón, como Edward Lear y el notable matemático Lewis Carroll, y finalmente los juegos y construcciones silogísticas de J. L. Borges y la ruptura del principio de identidad en muchos cuentos de Julio Cortázar. (*Ídem.*)

Su clasificación es tan radical y pone tan en puntos opuestos al *nonsense* y al surrealismo que no deja ningún espacio para la conciliación entre dos momentos de la historia del arte que, a mi entender, no solo se suceden de manera ordenada sino que se influyen y se complementan constantemente.

Por último, Cecilia Vicuña aporta un breve texto, con un igualmente breve título “XUAN Luis”, de corte extremadamente autobiográfico que no aporta datos relevantes para la crítica literaria.

También en 2001 aparece *El gran solipsismo. Juan Luis Martínez. Obra Visual*, de José de Nordenflycht Concha; libro que en sus diferentes etapas fue patrocinado conjuntamente por la Universidad de Playa Ancha (Valparaíso) y FONDART-MINEDUC. El texto se centra en la obra plástica de Martínez, pero existen en él ciertas afirmaciones que me interesa destacar; como su apreciación de la importancia del *ready made* en la obra y su relación con Duchamp, además de la interesante reflexión que emparenta radicalmente su trabajo reflexivo (el de Nordenflycht) con la teoría inter y transtextual y de los referentes reales de la obra que esta investigación trata de ordenar para posibilitar una lectura de *La Nueva Novela* a través de los textos que actualiza:

[...] sabemos que en nuestro espacio de producción artístico regional, nacional y local la vanguardia adolece de la “regla de los atrasos” que daría más validez a una cierta actitud radical combinada con un conocimiento de causa que justifica teóricamente las expresiones poéticas generadas como traducciones en el *espacio de más acá*.

Esa condición de traducción ha sido seguida en la reflexión sobre el debate de arte contemporáneo en la región desde varias vertientes. Consideremos autores cercanos a las posiciones concretistas, como el poeta brasileño Ferreira Gullar que supone a

los países subdesarrollados como consumidores del arte de los países desarrollados, señalando que “para consumir una obra de arte no necesito tener la experiencia concreta de lo que ella comunica, solo los elementos básicos que posibilitan la comunicación, pues es precisamente mi carencia lo que la obra expone para llevarme a consumirla (Nordenflycht, 2001:29)

De octubre de 2002 es un artículo casi exclusivamente anecdótico de Gonzalo León publicado en *Escáner Cultural* nº 44. El texto se centra en algunas impresiones acerca de la obra de Martínez y en los derroteros que siguió Tevo Díaz para la realización de su famoso documental “Señales de ruta”.

En 2003, en la revista *Grifo* de la Universidad Diego Portales, Constanza Ramírez da, por primera vez, claves de lectura extratextuales de la obra de Juan Luis Martínez al poner en la palestra el hecho, quizá positivo, de que la obra no pudiera ser publicada, en un primer momento, debido a la caída de la democracia del '73 y la consiguiente aparición del estricto aparato censor que durante algunos años censuró su obra; gracias a lo cual Juan Luis Martínez, con la ayuda de Ronald Kay, pudo completar y terminar lo que hoy conocemos como *La Nueva Novela* (Ramírez 2003:4-5).

Con motivo del décimo aniversario luctuoso del poeta, el 29 de marzo de 2003, Pedro Pablo Guerrero publica “Juan Luis Martínez: Mito póstumo. Una figura que crece con los años”; artículo que por sus especiales características anecdóticas; de gran interés por lo demás, reproducimos en el apartado de anexos adjunto a la investigación (ANEXO 7.). Pero, también como un gesto homenaje, en ese mismo año la Universidad Diego Portales publica *Poemas del otro*, libro que recoge una miscelánea entre textos poéticos que probablemente Martínez nunca

habría querido que vieran la luz²⁶, entrevistas y artículos críticos entre los que quiero destacar “Ya no tengo miedo a la muerte” de M^a Ester Roblero y “callarse es una cosa pero el silencio es otra” de Roberto Brodsky. Ambos textos son conversaciones reactualizadas de sus autores con Juan Luis Martínez. En la primera, por ejemplo, podemos leer: «Yo no creo en los autores, sólo en los poemas. Es más, creo que los poetas solo reescribimos palabras ya escritas por otros. Al igual que Borges, yo pienso que no sería nadie sin mi biblioteca.» (Roblero, 2003:73) y:

”²⁷Me interesa construir un trabajo poético donde mi participación sea muy mínima, como un instrumento nada más de esa fuerza autónoma que es el lenguaje. Para mí, el autor es un lector que lee y traslada con eficiencia ciertos textos que no se han resaltado” (Brodsky, 2003:75)

Resulta curiosa la relación de estos dos fragmentos con esta tesis. El primero sirve como subtítulo de la “Introducción”; el segundo es, si se fijan bien, prácticamente el generador matriz de la hipótesis que sostiene esta investigación.

En 2004, la revista *Decontexto* dedica su cuarto número a la obra de Juan Luis Martínez. Intercalados entre algunos textos de Martínez procedentes de *La Nueva Novela*, *La Poesía Chilena* y *Los poemas del Otro* encontramos una serie de textos que intentan dar lectura a algún aspecto de los trabajados por Martínez. Destaco algunos de estos textos según la medida en que funcionan como verdaderos cuestionadores de algún elemento específico de la obra de Martínez. Otros, por su calidad de *cuasi* artísticos, en extremo barrocos y poco explícitos, he preferido apartarlos en este análisis. El primero de ellos es “No era novela ni era nueva” de Sergio Caruman; un extraño texto dividido en cuatro secciones:

²⁶ Scott Weintraub acaba de publicar un texto, al que haré referencia al final de esta revisión, donde declara la pertenencia de los *Poemas del otro* a otro Juan Luis Martínez, hecho que ha revolucionado a la crítica y ha vuelto a poner sobre el tapete la cuestión autorial en Martínez.

²⁷ El entrecomillado pertenece al texto original; he preferido respetarlo.

[PRE]TEXTUM, TEXTUM, [(HIPER)TEXTUM], [CONTRA]TEXTUM donde el crítico destaca la relación entre el lenguaje (sintagmático) y el pensamiento (paradigmático). Este último es propuesto como «no lineal ni sucesivo sino rizomático y virtual, equívoca sincronía con cierta tecnología derivada de una lengua no natural -el código binario- y con una presencia (interfaz) en nuestra cultura que lo identifica con lo digital» (Caruman, 2004:11), afirmación que nos será de gran ayuda a la hora de reelaborar la definición que hace Genette de «hipertexto», puesto que, tal y como el mismo Caruman afirma más adelante:

La proposición consiste en hipertextualizar *La Nueva Novela*, transformando todos sus mecanismos de remisión intra y extratextuales lineales en vínculos activos (links) que le permitan al lector acceder a la información de forma no lineal. Tal presuposición descansa en la condición hipertextual de la estructura y *dispositio* de *La Nueva Novela*, ya que está construida como un sistema de remisiones a nodos de contenido, los cuales a su vez se transforman en nuevos links textuales o icónicos: zonas sensibles (*Ibidem*, 18)

El siguiente texto que encontramos es una “Conversación con Jaime Goycolea” en la que Martínez destaca que «Por un lado hay una despreciación de la conversación, pero por otro, también una intolerancia al silencio» (Descontexto, 2004:21) hechos que pertenecen a lo que él mismo denomina, «la cultura de la imagen». En este sentido, analiza Martínez su experiencia frente a una fotografía:

JLM: Así es como también hay ya fotografías absolutamente codificadas y mediatizadas. Pero el juego frente a una imagen, es a la vez infatigable. Por eso para mí el estar frente a una foto puede ser una constante abertura y cerrazón de posibilidades y de pérdidas. Lo cual sin duda alguna puede decirse de la escritura, del habla, del lenguaje. (*Ibidem*, 22)

Pero respecto a la impresión que le causa que su obra se esté convirtiendo en un «fetichismo teórico», Martínez opina lo siguiente:

JLM: Hay cosas que definitivamente -tampoco- quiero saber... (Risas) Pero me parece... me parece que hizo su ingreso otra vez una necesidad un poco forzada de querer teorizarlo todo, cuestión de la que resulta una especie muy curiosa de sujetos a los que...

JG: ¿Sujetos «que dicen que no dicen nada»?

JLM: No. Sujetos que, como su nombre lo indica, están *sujetos* a parámetros más bien especializados del saber reconocidos en la cultura, pero que a la vez, en algún sentido, son también irreconocibles para todos. Aunque es un tema sin mucha importancia para mí, hay muchas cabezas demasiado bien hechas en el ámbito de lo que se denomina las «humanidades». Véase *La Literatura*. (Íbidem, 25)

“Los qualia’ extraviados de Juan Luis Martínez, o la confirmación del absurdo del lenguaje” de Bernardita Bolumburu es el siguiente texto sobre la obra de Martínez que encontramos en este número homenaje de la revista *Descontexto* nº4. Escrito utilizando un marcado lenguaje científico matemático, el texto destaca el interés de *La Nueva Novela* por «la no-significación del mundo» (Bolumburu, 2004: 27) y destaca que:

[...] desde el momento en que se la nombró por primera vez, *La Nueva Novela* ha proyectado una proliferación de lecturas diferentes en torno a su significado. La pregunta es cuánto más significado puede llegar a ser *La Nueva Novela* de lo que ya ha sido; en qué medida aún requiere de su decodificación, y de una fórmula lógica-y-lógica que proporcione un desarrollo argumentativo adecuado para fijar su estructura semántica. El lector cree que podrá hacerlo. El lector cree que puede –y es así como lo hará– fijar nuevos significados en *La Nueva Novela*, y en todo nuevo texto; llámese

cuento, poema, relato, ensayo, drama, novela, elegía, oda...O bien, configúrese bajo el estigma de las mutaciones, y sea la mutación de un ensayo poético, por ejemplo, o la mutación de una novela biográfica, en fin, una mutación sintáctico-semántica entre todo tipo de lenguaje posible.

[...]

Pienso, relativamente pienso, que *La Nueva Novela* es precisamente la confirmación de ese mismo absurdo, de ese perpetuo lidiar entre la plenitud del significado y la acidez de su vacío.

[...]

Es posible que *La Nueva Novela* constituya un legítimo manual interdisciplinario sobre cómo sobrevivir ante todas las posibles formas del lenguaje. (*Íbidem*, 29-31)

Es interesante la traducción que hace Daniela Oróstegui del texto “Soljenitsyne le pestiféré” (Soljenitsyne el apestado), pues lo cierto es que la página original no se dilucida con claridad.

“TeSTiMoNio De Una PuGNa Y LaS AuSeNCiaS” de Juan Carlos Villavicencia destaca por ver primera aunque muy tímidamente, pues lo hace en una nota a pie de página, la clara relación que el texto “Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros” (Martínez, 1985:126) tiene con la política y, más específicamente, con los campos de concentración de Auschwitz y que será uno de los aspectos clave que trabajaré en esta investigación. Por otro lado, también quiero rescatar la relación explícita que el texto establece entre “La desaparición de una familia” (*Íbidem*, 137), “Adolf Hitler y la metáfora del cuadrado” (*Íbidem*, 113) y “Tania Savich y la fenomenología de lo redondo” (*Íbidem*, 114) aunque finalmente no deja de hacer la relación con la Dictadura militar chilena con la que, trataré de demostrar, no existe tal relación explícita.

En “El anzuelo y la bolsita de tierra”, de Carla Cordua constatamos las siguientes afirmaciones respecto de estos dos objetos:

¿Cómo leer el anzuelo cazado detrás de un pedazo de plástico en *La Nueva Novela* (p. 75)? El lector busca claves en el contexto en busca del sentido del anzuelo físico. Pero el autor sabía de antemano que sería eso, precisamente, lo que se le ocurriría al lector hacer primero que nada y por eso ya ha tomado todas las precauciones que hacían falta para que no encontrara signo o clave alguna (Cordua, 2004:92)

Y:

Que la tierra tiene que ver con los muertos se entiende por sí mismo. Aquí ya no se juega a la ambigüedad surrealista. Pero no es nada obvio que la muerte de la poesía, en cambio, tenga algo que ver con la tierra. Ella depende más del silencio del poeta, de su opinión firme y proclamada que las palabras no quieren decir nada, que la literatura es solo una apariencia hueca, como dice *La Nueva Novela*. (*Ibidem*, 92-93)

Entre las páginas 110 y 121 se reproduce el texto “Conversación con Felix Guattari” que tuvo lugar en el año 1991. Finalmente, un texto de Soledad Chávez Fajardo; “Los gatos en *La Nueva Novela* (y el centrípeto de un lexema)” cierra la nómina autorial de la revista. En el mismo tono experimental que la mayoría de los textos que componen la compilación, destacamos la dos frases con que Chávez da por concluido su trabajo:

En pocas palabras (o enunciados precisos): *Alicia en el país de las maravillas* y *La Nueva Novela* son uno, o bien Juan de Dios y Carroll se encuentran en un objetivo asimilado, o bien queso metamorfoseado de gato está en isotopía recurrente (y, además, el que busca polisemias, homonimias y transfiguraciones, se une a la danza macabra, danza exquisita y desquiciante).

En síntesis, éste es sólo un pequeño crisol en el panal elaborado por Juan de Dios Martínez, crisol que podría denominarse *Cattonius*. (Chávez, 2004:130)

En 2005, Jorge Rosas Godoy publica dos artículos sobre *La Nueva Novela* como parte de un mismo estudio, según lo que indica. El primero, “Aproximación a la estructura y estética de *La Nueva Novela*” sitúa histórica y artísticamente a *La Nueva Novela* en el contexto específico de la neovanguardia literaria chilena, definida por Iván Carrasco, y encuadrada ella misma en lo que se denomina literatura postgolpe; pero afirma, en contra de lo que se ha venido afirmando: «La creación no fue diezmada como se ha creído, sino una generación de intelectuales, la que, en su mayoría, fue exiliada». Si bien, el texto aporta pocos datos específicos de la obra de Martínez, pues no es más que la primera parte del prometido estudio, quisiera recalcar una afirmación que me pareció de mucha lucidez al demostrar la conjunción de ambas posturas en la formación de esa neovanguardia que, probablemente, inaugura Juan Luis Martínez con la publicación de *La Nueva Novela*:

La vanguardia en el periodo moderno de la poesía hispanoamericana se divide en dos etapas: la etapa moderna, con influencias del parnasianismo y del simbolismo y la etapa contemporánea, en cuyo periodo los escritores utilizan dos mecanismos de composición: la irracionalidad y la desrealización (Rosas, 2005:s/p)

El segundo texto, *La Nueva Novela* o la lógica de la ilusión: una estética de los nuevos tiempos” ya se centra, exclusivamente, en *La Nueva Novela*. Godoy sitúa a Juan Luis Martínez en la generación del ´72, (según la clasificación de Goic) y desde esa situación cobra sentido la pregunta por la realidad, pues esta generación:

[...] suspenderá los residuos del canon clásico revistiendo a toda realidad del mismo grado serio de representación o del mismo humor lúdico o poético. (...) Y luego el

lenguaje dará lugar, en generaciones sucesivas, a la incertidumbre en la postulación de la realidad: ¿dónde está la realidad? parece ser la pregunta involucrada en toda representación, en lo que la recepción de lo narrado o su metaforismo repetido y contradictorio (Rosas, 2005:s/p)

También de 2005 es “La reconfiguración del concepto de autor. Alteridad e identidad en la poesía de Juan Luis Martínez” de Adolfo Vázquez Roca centra su análisis sobre la disolución autorial en la teoría de M. Foucault, pues:

[...] el autor es una producción cultural burguesa que mediante la experiencia de una subjetividad replegada sobre sí –fragmentada– da lugar al yo individual, a la personalidad que difumina la conciencia de pertenecer a un colectivo. Así, la pérdida de la experiencia colectiva modifica la noción misma de relato y con ello el sentido colectivo de la escritura, esto es, como memoria e inconsciente que se escribe (Vázquez, 2005:s/p).

De este modo, Vázquez justifica que la autoría en la obra de Juan Luis Martínez tiene un carácter transindividual, pues:

Juan Luís Martínez, de este modo, desacraliza el concepto de originalidad tomando múltiples textos –ajenos y propios– haciendo una obra “original”. La tendencia natural es esconder la fuente. Cuanto más importante es la fuente, más fuerte la tendencia a esconderla. Juan Luís se burla de eso y refiere la fuente; hecho en el que hay algo más que gran honestidad. Aquí está presente la idea de que la literatura es un gran texto –hipertexto– en el que cada individuo se inscribe.

Es así como la reconfiguración del concepto de autor, bajo el de escritura cooperativa, evita la hipostatización de remitir el texto a una figura fantasmagórica – la del autor– que se encuentra fuera de él (del texto) y lo precede. Punto de vista que generaba esa apariencia de personalidad, que creaba la ficción de poder sacar o

derivar una personalidad a partir –o como soporte de los textos–, creyendo hallar en ello una prueba de que existe una personalidad unificada, un sujeto, “detrás” o “dentro” de los textos o incluso “implícita” (*Ídem.*)

Cristian Gómez Olivares escribe “Esto es esto es esto es esto es (consideraciones previas para un acercamiento a la obra de Juan Luis Martínez)” en *Crítica Hispánica*, en el año 2006. En su artículo destaca que:

Lo que para nosotros se instala en Chile con la obra de Martínez es una fase *hiperconsciente*, donde una redefinición total del concepto del autor, de poesía y de libro comienza a ser imprescindible a la hora de abordar este nuevo tipo de texto. Puesto que si bien Martínez ataca con todo tipo de armamentos la tradición chilena, su ataque (que a la vez es una suerte de peculiar reconocimiento) no solo le cuesta la vida a tal tradición, sino que también le abre las puertas para refundarse. (Gómez, 2006:s/p)

Por otro lado:

Si Martínez se definía a sí mismo «más como un poeta de significantes que de significados», no es de extrañar entonces que los autores pertenecientes a esta «escena de escritura» [...] concibieran el universo a representar no como algo anterior a la representación, sino que como parte intrínseca de ella, como parte de una estrategia o un intencionado propósito que ellos mismos no dudarían en calificar de resistencia. (*Ídem.*)

Hay otro artículo del año 2006, de Andrés Morales, que se titula “Para una lectura interpretativa de *La Poesía Chilena* de Juan Luis Martínez” y fue publicado en la *Revista Chilena de Literatura*. El documento analiza de forma global la segunda

obra de Martínez y destaca ciertos aspectos que nos parecen interesantes, entre los cuales mencionamos el hecho de que:

La reacción más lógica del lector es quedar bastante sorprendido por este compendio de elementos dispares y que, al parecer, no poseen una relación o conexión que permita leer con fluidez lo que se intenta develar, transmitir o simple y llanamente mostrar, pero al realizar una reflexión medianamente profunda, y considerando los intertextos que posee el “poema-objeto” (término que lo vincula también con Vicente Huidobro y con la vanguardia histórica) en torno a estos materiales y a lo que van revelando, las incógnitas se despejan y aparece un sentido total que no solo emociona sino que plantea una lectura tremendamente significativa sobre la tradición literaria chilena (Morales, 2006:109)

El 25 de marzo del año 2007, en la sección “LITERATURA” de El Mercurio de Valparaíso, Leonardo Robles publica “A 30 años de la revolución” donde me sorprendió, sobre todo, una frase: «El autor nacido en Valparaíso refundó la poesía chilena desde sus cimientos con solo dos libros» (Robles, 2007:31); pues aunque no estoy del todo de acuerdo con ella, ya que en mi opinión lo que hace Martínez es visibilizar la problemática sin solucionarla, lo cierto es que marca una diferencia con respecto al resto de autores de su generación. En “*La nueva novela* de Juan Luis Martínez: Poesía protohipertextual en el contexto de la videósfera”, (2007) Juan Herrera pone el énfasis de la investigación en la utilización de la imagen en *La Nueva Novela*. En este texto, por vez primera se puede leer una clara desvinculación de la obra con el Golpe Militar chileno:

La revelación de la fragilidad de las casas, su levedad, establece un correlato con la escritura que manifiesta el desastre que produce el tiempo en el hombre, pero también evoca la idea de una escritura que se encuentra fragmentada, fisurada, que

ha perdido su valor unívoco como medio de representación. Por ello, ensayar una lectura que conviva con la idea excluyente que tienda a demostrar que *La Nueva Novela*, a través de estas casas, remita al Golpe Militar de 1973 –en el sentido de desestabilización del orden constitucional–, constituye un equívoco. No podemos asegurar que todo el vastísimo conjunto de poéticas y figuras sean puestas a prueba con la noción de que las producciones post-golpe se articulen como contra-respuesta al discurso del poder. (Herrera, 2007:12)

En 2008, Óscar Sarmiento publica, en el número 9 de *Anales de Literatura Chilena*, “Huidobro desde *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez”, un texto donde, como hace especular su título, pone en relación la obra de Huidobro y la de Martínez desde la premisa de que existe:

[...] un vínculo especulativo entre la escritura de Martínez y la de Huidobro que tiene ciertos puntos de contacto singularmente llamativos. Resalta de tal modo en *La Nueva Novela* la relación fructífera de base entre creatividad e inteligencia, que resulta imposible soslayar la importancia que para Huidobro tuvo la misma en el momento preciso en que la facultad activa del poeta –su intervención visionaria vigilante– parecía dejarse de lado para ser suplantada por la de, por ejemplo, un médium de impulsos inconscientes. Para Martínez, el libro mismo se propone como un objeto laboriosamente construido, cuya arquitectura depende de la elaboración pormenorizada del poeta, surgida de manera brillante desde la sofisticación de su inteligencia visual y literaria, conceptual. (Sarmiento, 2008: 242-243)

Valeria de los Ríos (2009) centra su lectura de *La Nueva Novela* en la fotografía, destacando su capacidad para representar y distorsionar la realidad. Aunque algo extrema la propuesta de que «la fotografía como medio de representación es el modelo sobre el que se construye el libro-objeto de Juan Luis

Martínez, *La Nueva Novela*» (Ríos 2009: 53) no deja de ser interesante la afirmación de que «La fotografía resulta el medio ideal porque posee un lenguaje propio, y la capacidad de nombrar el pasado al presentar un innegable “haber-estado-allí”, al mismo tiempo que fija y multiplica la identidad del sujeto.» (*Ibidem*, 64). Por otro lado, un segundo artículo de Óscar Galindo donde, si bien no de forma central, se ocupa de la obra de Martínez como uno de los aportes más importantes a la neovanguardia literaria chilena, es “Neovanguardias en la poesía del cono sur: los 70 y sus alrededores” (2009). En este texto, Galindo enfatiza sobre la relación texto-autor situándola como motor de un sistema citacional que:

[...] implica una versión paródica de la tradición de la “obra total”, en la medida en que el libro resulta ser un bricolage de citas efectivas y alusiones cifradas que por un lado obstaculizan la recepción y por otro lo convierten en una obra abierta. Sin embargo, creo que más allá de esta voluntad detrás de la negación del autor se encuentra como es frecuente en estos casos una verdadera fijación: la obsesión por el nombre. La tachadura del nombre resulta un elemento más del juego de relaciones del texto, convierte a este nombre y a su alter ego (Juan de Dios Martínez) en personajes del texto. (Galindo 2009: 73)

En “Del pajarístico al lenguaje de los pájaros”, artículo de Felipe Cussen aparecido en el nº 39 de *Acta Literaria* (2009), el autor hace una lectura de los textos dedicados al pajarístico que aparecen en *La Nueva Novela*: «OBSERVACIONES RELACIONADAS CON LA EXHUBERANTE ACTIVIDAD DE LA “CONFABULACIÓN FONÉTICA” O “LENGUAJE DE LOS PÁJAROS” EN LAS OBRAS DE J. P. BRISSET, R. ROUSSEL, M. DUCHAMP Y OTROS» (Martínez 1985:89) y la «Nota 5. OBSERVACIONES SOBRE EL LENGUAJE DE LOS PÁJAROS. Véase: LA LITERATURA» (Martínez 1985:126) donde propone que la intención de Martínez se

basa en el vaciamiento simbólico del lenguaje.

Freddy Tacuma Pineda escribe “La Nueva Novela. Lecturas y relecturas para una “Pequeña Cosmogonía práctica” de Juan Luis Martínez” donde trata de:

[...] vincular cuáles y cómo son elaborados los elementos propios de la operación verbal en el marco de un problema poético como lo supone una estructura tan compleja como lo es *La Nueva Novela*, ya no desde el gesto homérico, como diría Foucault, sino a través del gesto mallarmeano (Tacuma, 2009:s/p)

En 2010 se publica *Aproximación del principio de incertidumbre a un proyecto poético*, supuesta obra inconclusa de Martínez, y se exhibe en la galería D21 “Señales de Ruta”, una exposición de sus trabajos plásticos durante la cual se presentará el libro que lleva el mismo sello. “El regreso de Juan Luis Martínez, el poeta del silencio” de Roberto Coreaga, publicado en el periódico La Tercera el 13 de marzo de 2010 y “Juan Luis Martínez regresa” del mismo autor, en *Tareas de lectura* el 15 de marzo, dan cuenta de estos hechos, aunque no aportan grandes datos para la investigación, por lo que los reproduzco en los Anexos de esta investigación.

En “La poética matemática de ~~Juan Luis Martínez~~” (2010), Marcelo Rioseco plantea la hipótesis de que *La Nueva Novela*:

[...] opta por reemplazar el lenguaje poético por el científico para explorar la representación de lo real. En este sentido lo que *La Nueva Novela* plantea [...] es la imposibilidad de aclarar el sentido último de la realidad a pesar de la exactitud del lenguaje y el conocimiento científico utilizado. Antes bien, toda pretensión de verdad o incertidumbre es sustituida por una paradoja o una forma del absurdo (Rioseco, 2010:857)

Esta afirmación es representativa de buena parte de los supuestos teóricos desde los que parto en esta investigación, puesto que la paradoja y el absurdo van a formar parte imprescindible de lo que denominaremos como los clases de reescritura. También de 2010 es el artículo “Juan Luis Martínez y las otredades de la metafísica: apuntes patafísicos y carrollianos” de Scott Weintraub. Este ensayo explora algunas de las múltiples corrientes teóricas que forman parte del imaginario crítico de la primera obra de Martínez. Se enfoca en particular en la recuperación de la «lógica» de la ípatafísica, la estética de las restricciones formales del grupo francés OuLiPo (Ouvroir de Littérature Pottentielle), la literatura del sinsentido y la noción de sentido en el lenguaje tal y como ha sido desarrollada por Gilles Deleuze y Ludwig Wittgenstein, entre otros filósofos.

La revista española *América sin nombre* dedica su número 16 a la literatura chilena. En este número, subtulado “Revisiones de la literatura chilena”, Carmen Alemany Bay publica “La forma externa del poema en la poesía chilena: de la vanguardia a los albores del siglo XXI” donde hace una breve alusión a la obra de Martínez como referencia obligada tanto dentro de la literatura chilena como hispanoamericana la inserción de formatos más o menos excéntricos en la poesía (Alemany, 2011:58).

Del año 2012 es “Cortes estratigráficos en la crítica y la obra de Roberto Bolaño”, publicado en la revista *Acta Literaria* nº 44 por Alejandra Oyarce Orrego. En este texto, Oyarce establece unas interesantes relaciones entre *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño y *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez. Oyarce afirma que la crítica literaria que trabaja *La Nueva Novela* está de acuerdo en que su obra es la «búsqueda de una nueva forma para la poesía» y en que es «una obra compleja que marca el quiebre en la literatura nacional y rompe con todas las formas

tradicionales de la poesía en Chile» (Oyarce, 2012:21). Aunque la nómina bibliográfica es representativa de los primeros años de la crítica literaria sobre LNN, lo cierto es que es muy escueta, pues como digo, el número de textos que trabajan la obra de Martínez ha ido creciendo enormemente a lo largo de los años y una prueba es el número de páginas que va sumando esta revisión. No obstante, y como ya he referido, su concepción de la obra de Martínez como un modelo de obra de investigación del hecho literario me parece una propuesta de gran relevancia que no debemos pasar de largo, pues Oyarce, a partir de la teoría de Lyotard, ancla ambas obras, ya no solo desde el cuestionamiento del arte sino desde la propia utilización y modos de ensamblaje de los elementos distintos al lenguaje que operan dentro de ellas:

Hemos escogido la estética figural de Jean-François Lyotard, pues sería la base teórica que nos permitiría relacionar en un nivel más profundo *LDS* y *LNN*. Es el caso de la incorporación de figuras-imágenes y jeroglíficos como parte de la escritura en *LDS* y *LNN*, lo que puede ser abordado como un desafío límite al uso del lenguaje. Se trata de proponer enigmas, que suponen la búsqueda de soluciones y su finalidad se entiende, siguiendo a Lyotard en *Discurso, Figura* (1979), en la producción de “homófonos salvajes” que resultan de un desplazamiento sobre el significante fónico y, en ocasiones, puede incluso devenir en chistes que conllevan un desplazamiento sobre el significado. (*íbidem*, 23)

En el número 51 de *Estudios Filológicos* aparecen dos artículos sobre Juan Luis Martínez: “Tras los cambios en la poesía: Juan Luis Martínez” de Emma Villazón Richter y “Objetualismo en Juan Luis Martínez: el significante palpable” de mi autoría, y que resulta de la revisión de lo que fue la tesis con que obtuve el título de Máster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea en la *Universidad Austral de*

Chile en el año 2010, patrocinada por el Doctor Iván Carrasco Muñoz.

El texto de Villazón se centra en el texto *Aproximación de un Principio de Incertidumbre a un proyecto poético* (2010) y propone la hipótesis de que:

[...] en la obra hay una recreación de elementos de la escritura y la poesía de la tradición china y de ciertos conceptos del conocimiento chino, que da como resultado una apuesta poética radical y de carácter abierto.

Este «procedimiento» le imprime a la obra una dimensión de oráculo que podría plantear y al mismo tiempo responder a la problematización sobre el estado de la poesía y la literatura en general a partir de cierta etapa de la historia; o sea, sobre su evolución.

“Objetualismo en Juan Luis Martínez: el significante palpable” es una breve observación sobre la utilización de objetos dentro de *La Nueva Novela* y *La Poesía Chilena*; gesto a propósito del cual defino la técnica objetual y hago una clasificación de los distintos objetos que considero operan dentro de estas obras.

También de 2013 es “Juan Luis Martínez y el juego contra la autoridad” contenido en el volumen *Maquinarias deconstructivas. Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*, de Marcelo Rioseco, publicado en Editorial Cuarto Propio. El extenso capítulo dedicado a Martínez posee una claridad y lucidez abismal donde trata de dar respuesta a dos preguntas básicas: «¿A qué juega La Nueva Novela? O ¿Con quién (o con quiénes) juega?» (Rioseco, 2013-176). La manera en que Rioseco tratará de dar respuesta a estas preguntas será analizar [...] los mecanismos lúdicos de La Nueva Novela en relación a su propósito central: desestabilizar los discursos objetivos de afirmación de lo real. (*Ídem*).

A mi entender, esta es la afirmación más importante que se ha hecho sobre

los modos enunciativos de *La Nueva Novela* hasta la fecha, pues engloba en pocas palabras todos los lenguajes, todos los soportes, todos los postulados que contiene la obra de Martínez con un único fin: poner en tela de juicio nuestros arraigados supuestos sobre lo real desde la metodología más simple, el juego.

A fines del 2013 sale a la luz, en la editorial Katatay de Buenos Aires *Ángeles Maraqueros. Trazos neobarroc-ch-sos en las poéticas latinoamericanas* de Ángeles Mateo del Pino. En él aparece el artículo titulado “La Nueva Novela. Retazos neobarro^{ch}os en una obra de todos los tiempos”, de mi autoría, donde planteo la existencia de una tendencia neobarro^{ch}a dentro de *La Nueva Novela*, en concreto en el texto “La desaparición de una familia” que, según trato de demostrar, posee todos los rasgos necesarios para ser definido dentro del proyecto neobarroco empozoñado por el barro del Mapocho (o neobarrocho).

Ya en este año 2014 han salido a la luz: “hispanoamericana Poesía experimental (en la segunda mitad del siglo XX)” de Óscar Galindo, donde reitera ciertas afirmaciones como que *La Nueva Novela*:

[...] por su misma naturaleza soporta una enorme variedad de lecturas y de hecho se propone como un espacio de interacción comunicativa y de negación de la misma, con un hipotético lector. (Galindo, 2014:246)

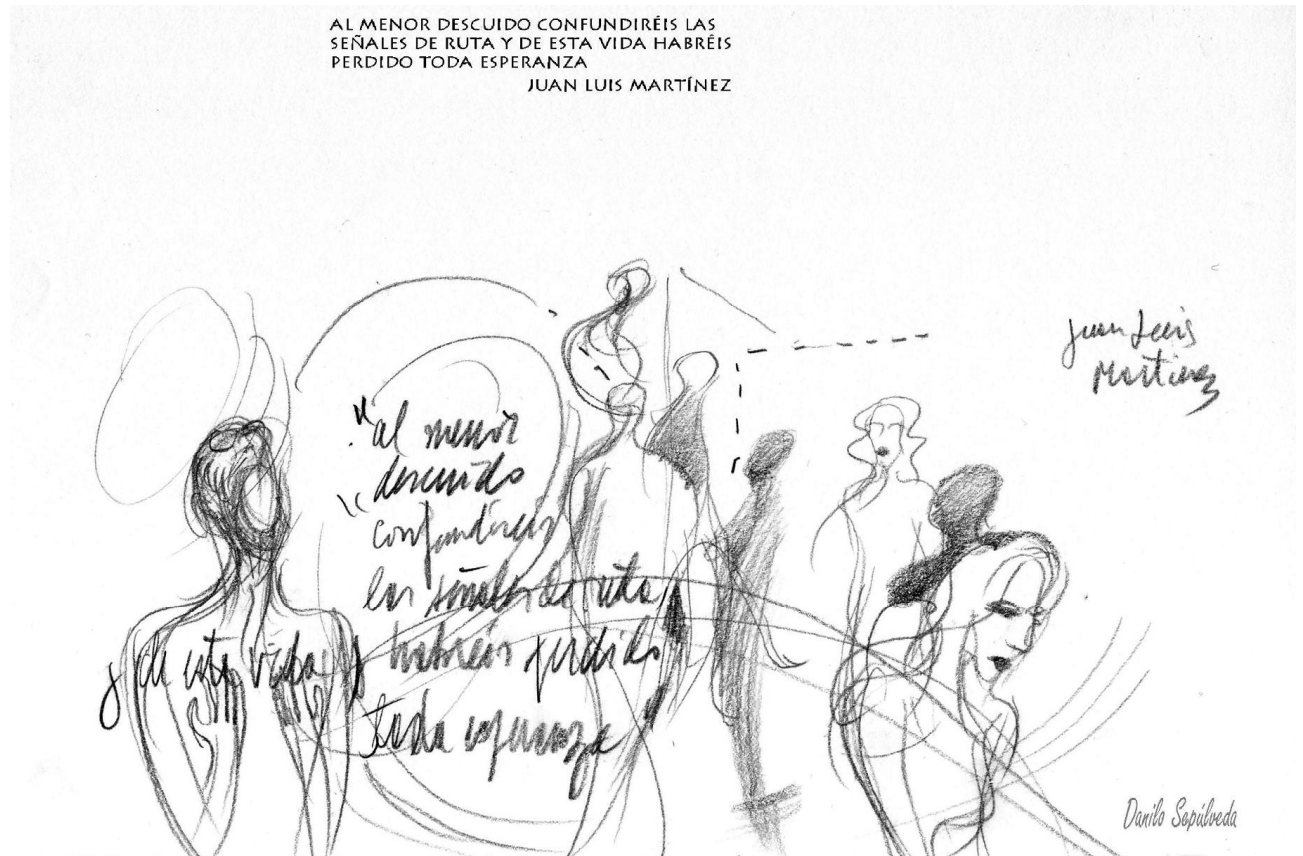
Para terminar, y como si de un real colofón se tratase, hace tan solo unos días²⁸ la editorial Cuarto Propio puso en circulación el libro que, probablemente, más revuelo ha causado en torno al «trabajo» de Martínez. Se trata de *La última broma de Juan Luis Martínez. No solo ser otro sino escribir la obra de otro* de Scott Weintraub donde el crítico declara haber encontrado al verdadero autor de *Poemas del otro*, hecho que, por lo demás ¿nos extraña tanto?

²⁸ Este capítulo está siendo cerrado a fecha 15 de agosto de 2014.

Debemos suponer la existencia de otros textos que, por azar o mal azar no hemos hallado para poder citar. Pedimos disculpas a sus autores si es que revisando esta revisión -valga la redundancia- no se encuentran ellos nombrados, es falta de información y no de buena fe.

BLOQUE II. REDEFINICIONES

TEÓRICAS Y NUEVOS APORTES



"Señales de ruta del poeta Juan Luis Martínez" Danilo Sepúlveda

Capítulo 3. La reescritura. Hacia una redefinición del concepto.

¿Nunca os ha sucedido, leyendo un libro que os habéis ido parando continuamente a lo largo de la lectura y no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran influencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones?

En una palabra, ¿no os ha pasado nunca eso de leer levantando la cabeza?

Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*

Entre los objetivos específicos de esta investigación se encuentra el de plantear una serie de formulaciones teóricas que sirvan de soporte para el estudio, organización y clasificación de *La Nueva Novela* como un texto polimórfico producto de la reescritura sistemática y exclusiva de otros textos anteriores con los que dialoga de forma constante y reiterada en múltiples niveles de actualización de la experiencia lecto-interpretativa. Ciertamente, casi de forma privativa, la primera obra de (~~Juan Luis Martínez~~) está compuesta por fragmentos de múltiples textos, que funcionan aquí como hipotextos metatextuales²⁹; hecho que obliga a definir una

²⁹ NOTA(s) PEDANTÍSIMA(s) (QUE DIRÍA MORELLI): Primero: para evitar controversias, cabe aclarar que las denominaciones utilizadas *a priori* proceden de la teoría genettiana. Con esto pretendemos desambiguar la problemática que se establece entre términos como hipertexto/intertexto o intertextualidad/transtextualidad; e independientemente de que, *a posteriori* reordenemos las clasificaciones dadas, este será nuestro punto de partida terminológico. Segundo: no solo los términos problematizan la teoría intertextual sino que, de acuerdo con el propio Genette, «no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos», creencia que va a propiciar la definición de un nuevo tipo de relación transtextual derivada; el «hipermetatexto transdisciplinario» que definiremos en el Capítulo.4 Tercero: observará el lector que, salvo grave error, los conceptos de diégesis, extradiégesis e intradiégesis no aparecen en este estudio. La razón de esta intencional obviedad es, evidentemente, la absoluta falta de «narración» de esta obra que, pese a llamarse *La Nueva Novela*, se resiste a ser analizada como tal porque viola constantemente los estratos de creación para los que generalmente se concibe una *nouvelle*.

nueva función basada en la transtextualidad: la «hipermetatextualidad transdisciplinaria» debido a la especial condición en que se reiteran los signos en esta obra. Los hipotextos, que se insertan dentro de *La Nueva Novela* literalmente³⁰, se sitúan en ella sin ningún aparente signo de orden cronológico ni temático, sino que van generando, en función de los (hipo)textos con los que les corresponda interactuar, fragmentos discursivos desde los que pueden irse leyendo algunos de los principios que presenta la obra. Esta especial condición que se concibe a partir de la declarada voluntad de Martínez de «construir un trabajo poético donde mi participación sea mínima, como un instrumento nada más de esa fuerza autónoma que es el lenguaje» porque «el autor es un lector que lee y traslada con eficiencia ciertos textos que no se han resaltado» (Martínez 2003:75), eclosiona en un producto heteroforme donde la reescritura se convierte en tendencia privativa de la construcción literaria. (El autor), (~~Juan Luis Martínez~~), (~~Juan de Dios Martínez~~) no existe sino como un artesano que ha ido uniendo las piezas de un puzzle que el lector deberá, paradójicamente, deshacer para poder visualizar. Este lector des(cons)tructor, por lo tanto, también será un re-escritor y generará un nuevo texto a partir de los fragmentos textuales que logre decodificar y rearmar en su lectura.

Pese a todo, la falta de sistematización en torno a la reescritura, justifica la reformulación de los aspectos teóricos que conforman la teoría reescritural que fue retratada en el Capítulo 1 para adaptarla a las especiales condiciones en que *La Nueva Novela* hace uso de las relaciones transtextuales.

Siguiendo la clasificación hecha por Genette en *Palimpsestes* (1982)³¹, la reescritura entraría a formar parte de esta clasificación como uno de los tipos de

³⁰ No hay enmascaramiento en buena parte de los fragmentos textuales que, tomados de otros textos, se trasladan hasta *La Nueva Novela* de forma literal.

³¹ Utilizamos, para la revisión y el análisis, la edición española de 1989 traducida por Celia Fernández Prieto.

transtextualidad descritos por él. Específicamente sería un ejemplo de hipertextualidad, puesto que no es otra cosa que escribir un texto -B- a partir de otro texto -A- que funcionaría como hipotexto. Pero, ¿qué ocurre cuando el hipotexto es múltiple y el hipertexto, plural y multiforme?, ¿Cómo logra decodificar el lector una obra que circula en el ámbito de la autoría múltiple?, ¿En qué grado es aplicable la teoría genettiana a un texto como *La Nueva Novela*? Y, por supuesto ¿Es esta obsesión reescritural un signo de la imposibilidad que asume *La Nueva Novela* para representar la realidad desde el arte o para modificarla a través del lenguaje? En otras palabras: ¿Es más real el agua de la fuente / O la muchacha que se mira en ella?³² Sea como fuere, al final todo gira en torno a la pregunta sobre *la re la re la realidad*³³.

3.1. Alcances y delimitaciones de la teoría reescritural

La reescritura como proceso formal encabeza una dialéctica que ha venido colmando los cuestionamientos filosóficos de los últimos 60 o 70 años en torno a la esencia del ser. Se trata del complejo diálogo entre la mismidad (repetición o, en términos sartreanos, ipseidad) y la alteridad (variedad); una dialéctica en absoluto resuelta cuyos conceptos en pugna son revitalizados indistintamente según los campos semióticos en que se inserten. No obstante, en los últimos años, y gracias a la relativización que los semióticos han imprimido a ciertas miradas, se ha producido

³² Nicanor Parra, "Preguntas a la hora del té" en *Poemas y antipoemas* (Santiago, Ed. Nascimento, 1954)

³³ No podemos perder de vista en ningún momento que esta investigación se basa en la calidad intertextual de *La Nueva Novela*. Creo que es importante, necesario, ir haciendo alusiones, por muy fragmentarias que sean, a diferentes manifestaciones de la complicada intertextualidad que se da dentro de la obra, pero también con respecto a referentes específicos que, si bien son obviados, invisibilizados (no sabemos si conscientemente y por eso hablamos de intertextualidad) son claros exponentes de conformación del texto poliforme que se genera finalmente. Es por eso que en la escritura se van "citando" o "aludiendo" a modo de llamada de atención, a estos posibles intertextos que se reactualizan en la lectura.

un importante avance en la consideración de la reescritura como una práctica postmoderna que sitúa al texto como campo de acción de esta dialéctica y constituye un reflejo de que el texto no es un producto cerrado sino una productividad siempre abierta y cambiante, dependiente de las interpretaciones posteriores y de cada contexto, tal y como afirmaba Roland Barthes a propósito de su teoría del texto infinito. Visto así parece sencillo, pues reescribir es intercambiar dos o más textos generando una reciprocidad entre ellos; pero ¿cómo clasificamos los productos y subproductos que esta práctica genera según las motivaciones de cada autor para acometer la tarea de la reescritura, según las formas específicas en que se lleva a cabo la intertextualidad (copia, cita, plagio...) o según la modalidad hipertextual (transformativa o imitativa), etc.?

Es pertinente antes de continuar, reflexionar aunque sea brevemente, sobre un fenómeno de marcada importancia en las relaciones intertextuales. Nos referimos, como es evidente, a la copia, que es, por decirlo de algún modo, la modalidad reescritural menos fiel al concepto estricto de «reescritura». Es crucial partir de la base de que toda reescritura requiere de un grado, por mínimo que sea, de transformación. Según una primera definición de Genette en *Palimpsestes* (1982), la copia es aceptada en la plástica, pero no en la literatura ni en la música. Si bien el narratólogo definió la copia como una transformación nula, existen otros semióticos que parten de la idea de que la repetición es un placer y que la obra del que copia bien puede generar un proyecto escritural creativo y novedoso:

Hay también un placer en copiar, a menudo inconfesado y que apenas ha sido analizado: el placer de la repetición. [...] al copiar se compromete una cierta pasividad, pero también sabemos que la copia es distinta a la matriz escritural, es reescritura. No es tan descabellado pensar que la copia provoca un rendimiento significativo de la literatura. (Domino 1987:14).

Para Domino, la copia va a implicar una mínima transformación, aunque solo sea en el sentido en que es leída, -mal leída diría Bloom-, por el copista. Genette también se adhiere a esta idea y, en un texto posterior, relativiza su visión y asume que toda repetición es variación, por mínima que sea y que, finalmente, todas las artes son performativas, pues ninguna ejecución se realiza de forma idéntica a otra (Genette, 1985)

La concepción hipertextual que sostiene Genette va a promover una visión de la obra de arte como producto reescritural, marcando una brecha con la teoría freudiana del subconciente como escritura original y que, como dice Derridá, no está sometida a ningún código:

La ausencia de todo código exhaustivo y absolutamente infalible: lo que esto quiere decir es que en la escritura psíquica, que de esa manera anuncia el sentido de toda escritura en general, la diferencia entre el significante y el significado no es nunca radical. La experiencia inconsciente, antes del sueño que sigue antiguos pasos-abiertos, no adopta, sino que produce sus propios significantes, ciertamente no los crea en sus cuerpos pero sí produce su significancia. (Derrida 1989: 288-289)

En este sentido, técnica y contenido en *La Nueva Novela*, suscitan una reconciliación de estas dos visiones (escritura consciente y escritura subconsciente) al utilizar la técnica surrealista del automatismo para visibilizar la bancarrota en que se hallan todos los temas, géneros y recursos de estilo de la literatura y el arte desde mediados del siglo XX como representaciones fallidas de la realidad. Por lo tanto, las fronteras entre la repetición y la variación, cuando se hace uso de esta técnica subconsciente parecen escindirse, y con ellas el concepto de copia.

Pero, ¿por qué hablamos de reescritura si Genette se refirió de forma reiterada a la hipertextualidad?, ¿Son estos conceptos sinónimos exactos que pueden utilizarse indistintamente?

Existe, en el abultado número de relaciones que pueden reconocerse dentro un texto, un ápice mínimo y a la vez crucial que diferencia los conceptos de reescritura e hipertextualidad. Si bien la reescritura va a requerir de una intencionalidad explícita para generar algo nuevo a partir de algo existente; en la hipertextualidad las relaciones que se dan entre el hipertexto y sus posibles hipotextos pueden ser inconscientes, tratarse de simples coincidencias; de meras influencias. Entonces nuestra tendencia a separarnos conceptualmente de Genette partirá de esta diferenciación terminológica, aunque nos mantendremos fieles a buena parte de sus apreciaciones teóricas.

En este estudio partimos de la base de que toda escritura es intertextual en mayor o menor medida y, por lo tanto, en toda escritura existe un grado, por mínimo que sea, de hipertextualidad. Por ello, haciendo uso de una evidentemente necesaria economía textual, no volveremos constantemente sobre esta idea de la inherencia de la intertextualidad, pues lo que aquí nos interesa destacar no es la esencia *prima* del fenómeno sino la forma en que Martínez lo lleva hasta sus últimas consecuencias, logrando -aparentemente, al menos- su anhelada borradura como autor³⁴.

³⁴ Decimos «aparentemente» porque aunque desde la teoría explícita, *La Nueva Novela* conquista su pretendida ausencia autorial mediante la paradójal acumulación de textos «robados», lo cierto es que, finalmente, es reconocible la presencia de un artesano que hilvana cada texto con otro, aniquilando cualquier apreciación semiótica sobre la figura del autor y su falta de trascendencia para la inserción de la obra en el devenir histórico y literario y generando, con independencia de que como lectores podamos descifrarlo o no, un discurso personal. En otras palabras, al final, todos vemos a Juan Luis Martínez detrás de cada texto contenido en *La Nueva Novela* y hasta las más modernas teorías sobre la muerte o desaparición del autor fracasan desde esta obra poliforme y desestructurante. En referencia a esto, y como un modo de sustentar teóricamente nuestra afirmación, recordemos a Foucault en *El orden del discurso*:

Entonces, la voluntariedad de la reescritura y sus dos posibles funcionalidades; social y estética, son explicitadas por Genette de la siguiente manera:

Querría solamente sugerir una posible división, dentro del régimen serio, entre dos tipos de funciones, una de orden práctico o, si se prefiere, socio-cultural: es evidentemente la que predomina en las prácticas como el resumen descriptivo, la traducción, la prosificación; sigue siendo muy fuerte en el *digest*, en las diversas formas de transmodalización como la adaptación teatral o cinematográfica, y en la mayoría de las prolongaciones y de las continuaciones. Responde a una demanda social y se esfuerza legítimamente en sacar de este servicio un provecho, de ahí su aspecto a menudo comercial o, como se decía antiguamente, «alimenticio»: con frecuencia más próximo, diría Vebelen, de la tarea que de la hazaña. La otra función del régimen serio es más noblemente estética: es su función puramente creativa, por la cual un escritor se apoya en una o varias obras anteriores para elaborar aquella en la que se investirá su pensamiento o su sensibilidad artística. Es el rasgo dominante de la mayoría de los aumentos, de ciertas continuaciones («infieles») y de las transposiciones temáticas. [...] En algún momento he debido decir, aguja en este pajar, que la hipertextualidad es una práctica transgenérica, que *comprende* algunos géneros llamados «menores» como la parodia, el travestimiento, el pastiche, el *digest*, etc., y que atraviesa todos los demás. (Genette 1989:491-492)

En este sentido, la crítica que ha abordado la obra de Martínez ha fluctuado entre estas dos opciones de forma constante sin llegar a apreciar la diferencia

Sería absurdo, desde luego, negar la existencia del individuo que escribe e inventa. Pero pienso que -al menos desde hace un cierto tiempo- el individuo que se pone a escribir un texto, en cuyo horizonte merodea una posible obra, vuelve a asumir la función del autor: lo que escribe y lo que no escribe, lo que perfila, incluso en calidad de borrador provisional, como bosquejo de la obra, y lo que deja caer como declaraciones cotidianas, todo ese juego de diferencias está prescrito para la función de autor, tal como él la recibe de su época, o tal como a su vez la modifica (Foucault, 1992:8)

esencial que las separa. La predominancia de las relaciones transtextuales esteticistas, o reescrituras con fines estéticos, hace posible la diversificación de opciones en este grupo. Podemos diferenciar, de este modo, tres tipos de reescritura:

1. Reescritura por asimilación. Este tipo de reescritura surge de la atracción de un autor por los textos de otro cuyos postulados comparte y desea “reescribir”. El reescritor conoce a la perfección el hipotexto matriz y lo asimila a su propia visión, generando el hipertexto. Compagnon la define de la siguiente manera:

Quels sont les textes qu'écrivant je désirerais récrire? Ceux que Roland Barthes qualifiait de *scriptibles*, ceux dont la posture d'énonciation me convient (celui qui cite comme moi)³⁵ (Compagnon 1979:35)

2. Reescritura por disimilación. Este otro tipo de reescritura se basa en la consideración contraria que la anterior. Un autor puede sentir la motivación de reescribir un texto para refutarlo directamente o bien utilizarlo como ejemplo para postular una idea no complementaria a él. Según Domino, se trataría de reescribir una obra incansablemente hasta lograr releer los blancos del texto (Domino 1987). Caben en esta definición, por ejemplo, las continuaciones cíclicas -en términos genettinos- o segundas partes no oficiales.
3. Reescritura por adición. Este último tipo surge cuando no es ni la empatía ni el deseo de censura lo que motiva la reescritura, sino la unión de ambas; o sea, una admiración hacia el autor unida a la idea de que la obra

³⁵ ¿Cuáles son los textos que reescribiría? Aquellos que Roland Barthes calificaba de *scriptibles*, cuya voz enunciativa me conviene (el que cita como yo) (Tr. P.)

admirada puede ser mejorada de algún modo o, en casos más extremos - pero no menos abundantes-, adaptada a un contexto histórico, social o cultural diferente donde las ideas de la misma puedan seguir sirviendo de ejemplo. Esta última clase de reescritura es la que una mayor gama de tipos reescriturales puede ofrecer, pues las técnicas que el autor-reescritor puede elegir para hacerla van desde el *pastiche* hasta la transposición (técnicas opuestas como veremos en breve).

Un aspecto sin el cual toda reescritura, sea del tipo que sea o se manifieste mediante la técnica que se manifieste, sería imposible es la ideología. Querer reafirmar, ocultar o tergiversar una ideología son las razones explícitas por las cuales existe la reescritura; esa es su esencia, al fin y al cabo. Precisamente, tal y como anunciábamos al inicio de este capítulo, mismidad o alteridad mueven la voluntad artística como un fenómeno universal ideológicamente dependiente. En este sentido, se vuelve crucial prestar atención al hecho de que toda reescritura va a propiciar un desplazamiento histórico del texto previo (hipotexto) hacia un momento distinto en el que, sin embargo, adquiere total significación (como hipertexto). Es así, por ejemplo, como buena parte de los fragmentos textuales que componen *La Nueva Novela* han sido leídos a través del prisma político y cultural del Chile dictatorial, independientemente de que, como veremos en este estudio, tales textos fueran creados en momentos históricos no representativos de la dictadura militar chilena y que, sin embargo, adquieren en el momento de su reactualización toda la significación ideológica inherente a este nefasto hecho histórico desde la mirada

des(con)tructora del lector³⁶ aunque no podamos constatar si han sido intencionalmente vinculados por (el autor) en el proceso de *assemblage*.

3.2. Las prácticas (hipertextuales) reescriturales: redefiniciones teóricas

Uno de los aportes más lúcidos de *Palimpsestes* es su clasificación en seis tipos de las modalidades básicas de hipertextualidad. Sin embargo, en su afán por ordenar todo el vasto campo de las relaciones intertextuales, Genette simplifica en exceso los resultados que pueden obtenerse de la interacción de los textos entre sí con la consecuente pérdida de rigurosidad delimitadora necesaria para diferenciar claramente las modalidades que propone. Por esta razón, justificada queda desde el principio la tendencia a la «superación» del texto genettiano que ejerce esta investigación, pues, como venimos anunciando desde el principio, entre nuestros objetivos específicos está el de tratar de construir una teoría que realmente logre abarcar, con terminología *ad hoc*, la propuesta artística que Juan Luis Martínez llamó *La Nueva Novela*.

La clasificación genettiana de los modos básicos de hipertextualidad hace una distinción entre las dos formas en que un hipotexto puede derivar hacia el hipertexto resultante. Estas formas o vías de hipertextualidad son: derivación por transformación y derivación por imitación, que a su vez pueden ser de tipo lúdico (la parodia o el pastiche), satírico (el travestimiento o la caricatura) y serio (la transposición o continuación *-forgerie-*).

³⁶ Sobre este fenómeno volveremos detalladamente en el capítulo 4, donde haremos una clasificación de lo que denominaremos «la problemática de la transtextualidad» y dividiremos el enfoque en una «teoría de la escritura» y una «teoría de la lectura».

Intención → Relación ↓	<i>Lúdica</i>	<i>Satírica</i>	<i>Seria</i>
<i>Transformación</i>	<i>Parodia</i>	<i>Travestimiento transformación de estilo, degradante</i>	<i>Transposición</i>
<i>Imitación</i>	<i>Pastiche</i>	<i>Caricatura Imitación satírica ("charge", "a la manera de"</i>	<i>Continuación Imitación seria ("forgerie" prolonga o complementa)</i>

A propósito de los seis tipos de hipertextualidad que propone Genette, y que hemos clasificado en el cuadro anterior, debemos tener especial cuidado con las formas tradicionales en que se han venido definiendo -tanto por parte del propio Genette como por parte de todo el conjunto de teóricos que se han ocupado de estos modos específicos de hipertextualidad (intertextualidad desde otras miradas)- pues a simple vista, estas definiciones no aportan una clara información genética que nos provea de las herramientas específicas para distinguir con absoluta seguridad unas de otras y, por lo tanto, para llevar a cabo de forma rigurosa el análisis y la clasificación de los intertextos objeto de estudio, ya que estos están basados en problemáticas estilísticas que, valga la redundancia conceptual, no están debidamente explicitadas y oscilan entre campos muy poco estables -o reconocibles, si se prefiere-. Entonces, de nuevo *La Nueva Novela* escapa a las clasificaciones dadas debido a la fragmentariedad explícita con que están insertados los textos que la componen; lo que hace imposible la labor de «lectura» en el sentido más tradicional del término y, por lo mismo, la labor de asimilación del estilo de escritura, que es, al fin y al cabo, una de las propuestas interpretativas de los semióticos; a saber: la modificación del estilo del texto raíz o hipotexto en la reescritura. Concluyentemente, por extraño que parezca partir con conclusiones, los

modos que ahora vamos a retratar servirán solo parcialmente en el análisis posterior, pues como veremos en la práctica, finalmente la predominancia analítica que nos va a permitir esclarecer los modos hipertextuales no estará basada en esta clasificación sino en el tipo de hipertexto que se genera de la aglutinación hipotextual³⁷. En otras palabras, *La Nueva Novela* no permite una clasificación cerrada de sus prácticas hipertextuales pero sí de los modos en que los hipotextos se relacionan con el hipertexto desde la mirada del lector.

3.2.1. Derivación por transformación

La transformación exige que se mantengan ciertos aspectos del hipotexto en el resultado hipertextual de forma mínima. Es una práctica que se basa en el mundo ficcional de la obra; al contrario que la imitación que puede resultar de reproducir aspectos extratextuales.

Dentro de este grupo, y dependiendo del régimen que sigan (serio, lúdico o satírico), reconocemos tres prácticas hipertextuales:

- Transposición

Para que se dé un caso de transposición (transformación en régimen serio), el hipertexto debe haber transformado algún elemento del hipotexto, como el contexto o el nombre de alguno de los personajes, para llegar, con los mismos medios, a nuevos fines. Casos emblemáticos de transposición son *Ulises* (1922) de James Joyce y *Doctor Fausto* (1942) de Thomas Mann. En el caso que nos ocupa, todos los textos han sido despojados de su contexto original para

³⁷ La complejidad que supone este apartado estriba en provocar un cambio lo suficientemente sutil pero importante en las clasificaciones genettianas como para que puedan entenderse claramente las diferencias entre los distintos tipos de prácticas hipertextuales. Es por ello que se apela directamente al conocimiento del texto de Genette, pues hacer la constante comparativa puede resultar contraproducente con esta intención esclarecedora. De lo que se trata en este apartado es de redefinir los conceptos genettianos, no de aplicarlos explícitamente.

satisfacer un contexto nuevo que, rizando el rizo, se resiste a ser histórico (1968-1977) y se presenta como ficcional.

Dentro de la transposición podemos distinguir entre transformación formal: «que sólo afectan al sentido accidentalmente o por una consecuencia perversa y no buscada» (Genette 1986: 263) como la traducción, la versificación, la prosificación o la translongación; y la transformación temática o semántica: «en las que la transformación del sentido forma parte explícitamente y oficialmente, del propósito» (*Idem*).

- Parodia

La parodia es la transformación en régimen lúdico por excelencia. Se trata de una transformación semántica que «modifica el tema sin modificar el estilo» del hipotexto, «conservando el texto noble para aplicarlo a un tema vulgar (real y de actualidad)»³⁸ (*Íbid.*, 33-34).

Como una extensión del término, se considera parodia toda imitación burlesca o irónica:

El vocablo parodia es habitualmente el lugar de una confusión muy onerosa, porque se utiliza para designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo (*Íbid.*, 37)

Son, precisamente, esta y otras imprecisiones conceptuales las que tratamos de disipar en esta clasificación.

El ejemplo más destacado de parodia moderna es, según Genette, la práctica OuLiPiana del *oulipema*; aunque no todos los *oulipemas* son transformacionales,

³⁸ Recordemos que Genette hace una distinción entre dos tipos de parodia que aquí hemos obviado por su falta de aplicabilidad en nuestro estudio.

por lo que destacarán entre ellos los *oulipemas estrictos*, que son aquellos a los que se les aplica algún tipo de constricción para lograr un texto diferente. Esto ocurre, por ejemplo, en *La Disparition* de George Perec.

- Travestimiento

Es una transformación en régimen burlesco que, al contrario que la parodia, modifica el estilo sin modificar el tema del hipotexto. En palabras de Genette, «lo que constituye el género burlesco es solamente hacer hablar a los mismos personajes en un lenguaje trivial y bajo» (Delapierre., *op. cit.*, 33).

En *La Nueva Novela* existen numerosos casos de travestimiento; si bien, de los más claros que podemos citar son las variadas ocasiones en que son utilizadas citas explícitas referidas a Karl Marx y Arthur Rimbaud en el contexto de esta obra que trata de hacer desaparecer cualquier señal de ruta.

3.2.2. Derivación por imitación

A diferencia de lo que ocurría con la transformación, la imitación se refiere fundamentalmente a procedimientos de tipo estilístico y suele aparecer más frecuentemente en textos breves o hipertextos parciales (fragmentos).

- Forgerie

Es una imitación en régimen serio que reproduce el estilo del hipotexto como un modo de homenajearlo o de polemizar con él. Caben dentro de esta clasificación las continuaciones de obras acabadas o las prolongaciones de episodios u obras de final abierto. Genette lo define:

[...] como el estado de un texto que se parece lo más posible a los del corpus imitado sin nada que atraiga, de una forma o de otra, la atención sobre la operación mimética en sí misma o sobre el texto mimético, cuyo parecido tiene que ser tan transparente como sea posible, sin señalarse a sí mismo como parecido a, es decir, como imitación. La situación pragmática es aquí la del apócrifo serio (...), es decir, la de un microtexto cuya coerción sería hacerse pasar por auténtico a los ojos de un lector de competencia absoluta e infalible (Genette 1986: 106)

Un caso emblemático de *forgerie* en que un texto trata de polemizar con otro, y que retomaremos de forma explícita en el análisis de un fragmento textual de *La Nueva Novela* ["La página en blanco" (s/p)] es el poema "Tuércele el cuello al cisne" (1911) de Enrique González Martínez. Finalmente, también incluiría este apartado a las falsificaciones.

- Pastiche

Quizá es la práctica hipertextual más afín a *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez pues, como imitación en régimen lúdico, ostenta una intención puramente esteticista mediante la copia (estilística, temática, estructural, etc.) que se da por saturación de estilemas o por deformación de elementos y rasgos característicos.

- Charge

El último tipo de práctica hipertextual, que se da en régimen satírico, es el *charge*, o caricaturización. Esencialmente, este mecanismo evita toda apreciación seria, tanto del hipotexto como del hipertexto para lograr el efecto de burla degradadora mediante un lenguaje que huye de la expresión sencilla, la

exageración y la concatenación barroquizante de elementos característicos del hipotexto.

La diferencia esencial entre estos tres modos imitativos suele ser difícil de determinar, pues no siempre somos capaces de reconocer las marcas paratextuales que nos confirmarían el régimen específico en que funciona cada categoría.

Llegados a este punto y visto un buen segmento de las definiciones que van a formar parte de nuestra teoría, podemos aventurar ya una definición explícita de la técnica reescritural que nos compete: la reescritura será, entonces, el resultado de la aplicación voluntaria de los modos básicos de las prácticas hipertextuales en la conformación de un texto derivativo que obedece a una ideología concreta - explícitamente materializada o no- que depende del grado de compromiso del hipertexto con su hipotexto y de la funcionalidad (social o esteticista) que se le designe.

Como hipertexto, *La Nueva Novela* se recoge dentro de esta definición, sin embargo, en los modos reiterativos, fragmentarios y múltiples en que se da la reescritura en ésta, nuestro objeto de estudio, requerirá de una terminología complementaria que desarrollaremos a continuación; en el Capítulo 4. La reescritura. Nuevos aportes para el estudio del texto polimórfico.

Capítulo 4. La reescritura. Nuevos aportes para el estudio del texto polimórfico

Los desplazamientos semánticos que provoca un hipertexto con respecto a su(s) hipotexto(s) se manifiestan por lo general en una serie de indicios que hacen reconocible la práctica reescritural. Estos desplazamientos suelen estar vinculados a una especial forma de recepción y se reconocen como transformaciones o imitaciones, bien sea de estilos, voces, características o, simplemente, cambios contextuales que promueven también un cambio en su «rezeptionsästhetik», tal y como pudimos comprobar en el capítulo anterior, donde detallábamos las prácticas reescriturales tradicionalmente reconocidas y sus *modus operandi*. En *La Nueva Novela* directamente se traspasan todos los límites supuestos para la percepción de una obra como literaria. En el proceso receptivo, esta manualidad producto del ensamblaje de fragmentos textuales (citas, referencias bibliográficas, comentarios, notas, traducciones, intervenciones a otros textos...), fotográficos, pictóricos (bocetos, caricaturas, detalles...) y objetuales, aborda al lector-observador-receptor violentamente y provoca en él, primero, un abrumador sentimiento de desconcierto y, a medida que se va familiarizando con ella, una sustancial crisis de todos los valores que éste consideraba como intrínsecos a la creación literaria. La saturación que opera en *La Nueva Novela*, que desde su mismo título se ve intervenida por intertextos que actúan como fragmentos de un texto mayor, estimula un cambio en la recepción proporcionado por las especiales condiciones en que se nos presenta.

Entre las más recurridas nominaciones que se han dado a *La Nueva Novela* cabe destacar la de *collage*. Efectivamente, si analizamos detalladamente la

composición de la obra, el mecanismo de «pegar -literalmente- trozos de» otras obras, convierte este libro-objeto en un *objeto-arte* donde, lo que suele ser la excepción, se convierte en la norma: el ejercicio de la repetición extrema de la técnica reescritural. Entonces, si la terminología de *collage* está, hasta cierto punto, normalizada ¿por qué no alcanza a definir totalmente a *La Nueva Novela*? La respuesta no puede ser otra; en su aglutinación textual, esta obra no reconstruye simplemente una o varias obras de arte sino que va muchísimo más allá de la reescritura tal y como la hemos venido definiendo; *La Nueva Novela* reconstruye todo un movimiento artístico desde sus antecedentes. Este movimiento, ya lo hemos dicho, es el surrealismo y presta a *La Nueva Novela*, no solo sus textos emblemáticos, autores más característicos, ideas, precursores, filiaciones políticas o acciones de arte específicas; sino su más importante aporte: la técnica autómata, mediante la cual la obra de (~~Juan Luis Martínez~~) va componiendo un mosaico megatextual cuyos componentes se van inter-relacionando de manera casi imperceptible hasta conformar un texto poliforme. La forma en que se establecen las relaciones entre los textos tienen explicación desde el concepto de hipertexto que vamos a definir en este estudio, incorporando a la definición genettiana ciertas características provenientes de la teoría informática que lo complementarán de manera clara y concisa para que adquiera las connotaciones que hasta ahora no habíamos podido aplicarle por estar faltos de una teoría que sustentara el análisis.

Reconocido entonces el hipotexto (el surrealismo), establecidas las bases teóricas de las que partirá el análisis e identificada la carencia, solo resta ahora rellenar los espacios vacíos para lograr una teoría global de análisis de *La Nueva Novela* que tenga en cuenta dos aspectos primordiales: primero; que LNN es un constructo heteroforme que apela a la existencia de un lector-intérprete activo y

competente que logre ir recomponiéndola -en cualquiera de sus ilimitadas posibles lecturas- a medida que va des(cons)truyéndola; segundo; que el aparataje teórico del que debemos armarnos deberá tender a la definición de esta obra como interdisciplinar y transtextual; es decir, poliforme. Estos aspectos van a promover un cambio paradigmático importante con respecto a las tendencias de analizar el arte como un hecho lineal y ficticiamente ordenado. Asimilar el caos y aceptar la inexistencia de un principio y un fin nos sitúa en un espacio semiótico que, de alguna manera se asemeja -aunque lo supera conceptual y liminalmente- al concepto de semiósfera lotmaniana (1996), pero en realidad se trata de un concepto mucho más amplio, que va más allá de las normalizadas estrategias discursivas utilizadas por los escritores y que tiende hacia la materialización de algo tan complejo y al mismo tiempo tan cotidiano como la transformación del pensamiento humano en discurso; o sea, la ordenación del caos.

Rellenar espacios vacíos, decíamos, va a requerir, según el análisis que pretendemos hacer, del desarrollo teórico de dos aspectos importantes de la teoría reescritural: la transtextualidad (que nos aportará una visión más clara de las diferentes tendencias intertextuales según sea la procedencia del hipertexto o su recepción; o sea, la teoría de la escritura y la teoría de la lectura); y el hipertexto como tal (definido en función de las características que denota LNN y complementado por su término espejo -hipotexto- en unas acepciones no tenidas en cuenta hasta ahora: la latencia (presencia hipotética) frente a la patencia (presencia efectiva).

4.1. La problemática de la transtextualidad

Hacíamos en el capítulo anterior una aclaración con respecto a la diferenciación terminológica específica entre «reescritura» e «hipertextualidad»

(«intertextualidad según otros teóricos) y puntualizábamos que, si bien la primera se basa en la intención factual de un autor de imitar o transformar a otro(s), la segunda resulta de la recepción y se centra en las posibles coincidencias, concordancias o parecidos que el lector pueda hallar entre la obra que recepciona y otras anteriores con las que puede, efectivamente, existir un diálogo intencional o no. En el caso de *La Nueva Novela*, es evidente la existencia de una técnica de creación artística que denominamos reescritura; ahora bien, ¿qué elementos ofrece *La Nueva Novela* para su análisis si concordamos en que no podemos hacer una lectura desde el contexto, la autoría o los niveles diegéticos?

A propósito de estos cuestionamientos, esta investigación se basa en la idea de que lo único corroborable en la «escritura» de *La Nueva Novela* es la existencia de una intención reescritural; el resto queda absolutamente en manos del receptor, pues no tenemos cómo confirmar que una lectura u otra (en función de cómo se ordenen los (hiper)textos, de la interrelación con sus posibles hipotextos, de los grados de relación hipertextual y, por supuesto, de las prácticas hipertextuales que el lector sea capaz de reconocer) pueda estar o no coincidiendo con las relaciones que (~~Juan Luis Martínez~~) estableció en el momento de la composición. Sin embargo, cada lectura crea *La Nueva Novela*. Por esta razón es importante situarse teóricamente desde la mirada del receptor, desde donde podremos distinguir:

a) Textos que derivan de otros pero no dependen semánticamente de ellos, o sea, no establecen una relación simbiótica con ellos para ser comprendidos en plenitud. Es necesario aclarar que la relación intertextual existe pero la dependencia de A y B no es limitativa, y B puede leerse sin reminiscencias obligadas a A. Es, en definitiva, lo que llamamos obras basadas o inspiradas en otras. Son textos que se

independizan de sus fuentes; llegando incluso a anularlas³⁹. En este sentido, no hemos podido constatar la existencia de algún texto o fragmento textual con semejantes características dentro de *La Nueva Novela*, a no ser que se confirme nuestra -hasta ahora inconfesada- sospecha de que, también, el poema “La desaparición de una familia” es el resultado de una derivación; bien sea por transformación, bien por imitación, que debería ser leída desde la historia de las víctimas de Holocaustonazi, pero que trasladado contextualmente adquiere significación en un amplio número de contextos afines.

b) Textos que derivan de otros intertextualmente y para los cuales se impone la lectura palimpséstica; o sea, que es necesario leer B en relación con A para adquirir un sentido. Entonces, solo conociendo el hipotexto del que ha derivado el texto resultante (B- el hipertexto) podremos hacer una lectura exacta del mismo. Este es el caso del «dibujo» contenido en la página 103 de *La Nueva Novela* bajo el título “~~EL ANAGRAMA IDEAL DE DELIA~~ EL TATUAJE IDEAL DE DELIA”, pues solo conociendo que ese «dibujo» es un detalle de la lámina de Dalí titulada “Portrait paranoïaque de Violette Nozziere”⁴⁰ podremos leer esta página como una crítica sarcástica (procedente de la parodización) a la doble moral de la sociedad.

c) Finalmente, textos derivados de otros textos cuya lectura palimpséstica es recomendable para reconocer o incrementar la recepción textual. Ante la posibilidad de la existencia de muchos intextos distintos lo más cabal es apelar a la competencia del lector, pues sin ella, ninguna parodia o pastiche podría leerse como

³⁹ Un caso emblemático de este tipo de derivación textual es el guión del film *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola con respecto a su referente *Heart of darkness* (1902) de Joseph Conrad.

⁴⁰ Del “Retrato paranoico de Violette Nozziere”, así como del libro completo titulado en italiano *Gruppo Surrealista. Violette Nozières*, en el que una serie de autores y pintores del surrealismo (André Breton, Salvador Dalí, René Char, Yves Tanguy, Paul Eluard, Marx Ernst, Maurice Henry, Victor Brauner, E.L.T. Mesens, René Magritte, César Moro, Marcel Jean, Benjamin Peret, Hans Arp, Guy Rosey y Alberto Giacometti) hacen honor a la figura de esta mujer sometida a escarnio público y a la mirada de la doble moral francesa como un ejemplo de la tendencia social del arte surrealista, hablaremos detenidamente en nuestro análisis. Aquí se trata, exclusivamente, de dar algún ejemplo válido para la clasificación que estamos construyendo.

tal. Es el caso de “Respuestas a problemas de Jean Tardieu” de *La Nueva Novela* con respecto a “Pequeños problemas y trabajos prácticos” de *Un mot pour un autre*⁴¹ de Jean Tardieu, que durante muchos años se leyó al margen de la obra del francés y que, a medida que se lo ha ido vinculando con su real hipotexto han surgido lecturas más complejas y explícitas⁴².

En resumen, las relaciones de copresencia de dos o más textos (Genette 1986) pueden darse en diferentes regímenes simbióticos (dependencia o individuación) según el grado de inclusión que el hipotexto tenga en el hipertexto pues, dependiendo de si solo hay inspiración o, por el contrario, existe una presencia efectiva de A en B, se va a precisar de un aparataje teórico distinto para la decodificación interpretativa que, en última instancia, va a depender de la competencia del lector⁴³.

4.2. El Hipertexto

4.2.1. El Concepto

Si bien en nuestro campo de investigación la noción de «hipertexto» que manejamos está vinculada, por supuesto, al texto literario y, como no, a la emblemática figura de Gerard Genette (*Palimpsestes*, 1982), lo cierto es que adjudicar el nacimiento de este término a la teoría literaria es una afirmación que

⁴¹ *Una palabra por otra* (1951)

⁴² También la relación de transformación paródica travestida que se da entre “Respuestas a problemas de Jean Tardieu” y “Pequeños problemas y trabajos prácticos” será parte importante de nuestro análisis.

⁴³ No obstante, este lector solo puede materializarse a través de propuestas como las de Iser del «lector implícito» o la del «lector modelo» de Umberto Eco, y será un lector hipertextual nacido de la teoría del texto como infinitud de relaciones.

dista bastante de la realidad, pues es la informática la que lo pone en circulación. No obstante, no significa esto que fuera del ámbito de la informática no existiesen indicios anteriores que apuntaran hacia la idea de un texto infinitamente interconectado (interna y externamente) con otros textos. Barthes, por ejemplo, en *S/Z* (1970), hablaba de un texto formado por bloques de palabras (o imágenes) unidos de múltiples formas e infinito, donde ciertos enlaces electrónicos conectan unas partes con otras; un texto formado por «lexías» (fragmentos de otros textos) que, según Foucault, se asemeja a una red interconectada por nexos, ya que «las fronteras de un libro nunca están claramente definidas» (Foucault 2000:4). No cabe duda de que estas ideas de interconexión están íntimamente relacionadas también con la teoría rizomática de Félix Guattari y Gilles Deleuze, que consideraban el rizoma, no como estructura en forma de árbol (jerárquica) sino como elementos de múltiple funcionalidad dependiendo de factores externos a su composición (Deleuze y Guattari, 1970).

Vueltos sobre el origen, debemos aclarar que «Hipertexto» es un término acuñado en 1965 por el tecnólogo, filósofo y sociólogo Ted Nelson⁴⁴ (1937), aunque su origen se remonta hasta 1945 cuando Vannevar Bush (1890-1974) publicó “As we may think” en la revista *The Atlantic Monthly*⁴⁵. En su artículo, Bush hace una crítica al modo en que se gestiona la información como si fuera una estructura secuencial de documentos, influida por la secuencialidad del discurso hablado⁴⁶ y

⁴⁴ Como curiosidad transtextual-contextual, cabe mencionar que Nelson fue el primogénito (y único hijo del matrimonio antes de su divorcio, del director de cine Ralph Nelson (1916-1987) y la actriz Celeste Holm (1917-2012), ganadora de un Oscar, que protagonizó *Eva al desnudo* (1950); por la que también estuvo nominada al Oscar.

⁴⁵ La fama e importancia de este texto ha provocado una cantidad enorme de traducciones a distintos idiomas. La versión española, cuyo título fue traducido literalmente como “Como podríamos pensar” puede consultarse en el link: http://iibi.unam.mx/~voutssasmt/documentos/Vannevar-Bush_Como%20podriamos%20Pensar_JV.pdf.

⁴⁶ Es muy interesante el enfoque general que hace Bush sobre el campo de la investigación, en general. Sin embargo, hemos querido recoger aquí un fragmento que, al margen de la definición explícita de «hipertexto» a la que queremos llegar, resume claramente las limitaciones que

propone algunas soluciones para la gestión efectiva de la misma, de entre las que destacamos tres proposiciones:

1. [...] cuando datos de cualquier clase se ubican en su lugar de almacenamiento, son guardados en orden alfabético o numérico, la información se localiza (cuando es posible) por medio de trazos de la misma en clases y subclases. La información debe estar en un único sitio, sin otros duplicados y usos, uno tiene que seguir reglas para localizarla y las reglas son incómodas y pesadas [...] la mente humana no trabaja de esa manera, sino que opera por medio de asociaciones. Cuando un ítem es asimilado por ella, él mismo nos lleva al siguiente que se desprende de la asociación de ideas, de acuerdo con alguna intrincada malla de senderos que cruzan por las celdas de nuestro cerebro (Bush 1945: s/p)
2. Consideremos un futuro artefacto de uso individual, una especie de archivo privado mecanizado y biblioteca. Necesita un nombre, y para escoger uno al azar, lo llamaremos «Memex» (MEMory Extended System). Un «Memex» es un artefacto mecanizado en el cual un individuo puede almacenar todos sus libros, archivos y comunicaciones, y que permite ser consultado con gran velocidad y flexibilidad. (*Ídem*)
3. (Un «Memex» es) una máquina conceptual capaz de almacenar amplias cantidades de información, en la que los usuarios tienen la posibilidad de crear información, pistas o senderos de información, enlaces a textos relacionados e

conllevar buena parte de los estudios que actualmente se hacen desde diferentes disciplinas por el considerable aumento de las investigaciones: *Hay una enorme y siempre creciente montaña de investigaciones científicas, pero paradójicamente, cada vez está más claro que hoy en día nos estamos rezagando debido a nuestra creciente especialización. El investigador se encuentra abrumado por los hallazgos y conclusiones de miles de colegas, hasta el punto de no disponer de tiempo para revisar, y mucho menos recordar, sus diferentes conclusiones a medida que van viendo la luz. Sin embargo, podemos afirmar también que la especialización resulta cada vez más necesaria para el progreso y que como consecuencia, el esfuerzo de construir puentes entre las distintas disciplinas resulta por lo mismo cada vez más superficial* (Bush 1945: s/p)

ilustraciones, datos que pueden ser almacenados y utilizados en futuras referencias. (*Ídem*)

Este fascinante acierto descriptivo⁴⁷ es aprovechado por Ted Nelson que, 25 años más tarde, bautizó este fenómeno como «hipertexto»⁴⁸. En *Literary machines* 93.1 (1992)⁴⁹, Nelson define la cultura escrita como un conjunto complejo en el que cada elemento (texto), está conectado a los demás, bien sea explícitamente o implícitamente. Para Nelson, hablar de «hipertexto» es hablar de ideas y datos interconectados y de la forma en que éstos pueden editarse en una pantalla de ordenador. El mismo hecho de que el autor remarque la distinción entre ideas y datos nos dice lo importante que es no perder de vista que ambos son caras de una misma moneda, pues el hipertexto es, por un lado, una forma de pensar y, por otro, un sistema de organización de datos. Ahora bien, consultar la base de datos, el hipertexto (*La Nueva Novela*, en nuestro caso) no es sinónimo de leer el texto, sino que es necesario enfocar la atención en cada -tomemos por ahora la terminología barthesiana- «lexía» para establecer las concomitancias semánticas que van a unir cada texto con los demás y, finalmente, des(cons)truir el hipertexto. Es por eso, creemos, que ninguna de las lecturas que hasta ahora se ha hecho de *La Nueva Novela* ha logrado ser satisfactoria con respecto al «discurso» internamente operante, pues de una forma u otra, todas se han quedado en la asimilación del hipertexto sin hacer lectura de los textos que lo conforman; es decir, se han hecho trabajos en exceso sobre la forma sin prestar atención al contenido de los fragmentos textuales que generan la obra.

⁴⁷ «Memex» nunca fue creado, pero las ideas de Vannaver Bush influyeron poderosamente en muchos investigadores posteriores, y sobre todo en Ted Nelson, padre de la teoría del hipertexto.

⁴⁸ El texto en el que Nelson da nombre, por vez primera, al fenómeno hipertextual, se titula "A File Structure for the complex, the changing and the indeterminate" y es una conferencia leída en el congreso ACM 20th National Conference de 1965. Posteriormente desarrolla toda su teoría de forma más completa en su obra *Literary Machines* 93.1 (1980).

⁴⁹ Visto on-line en- <http://u-tx.net/ccritics/lm0.html>

4.2.2. Hipertexto / Discurso

Lo interesante del concepto de «hipertexto» no está solamente en las unidades que lo componen ni en la forma en que éstas se organizan, sino en la posibilidad que estas unidades ofrecen de conformar un pensamiento complejo a partir de la combinación de una serie de datos (textos). Pero ¿qué tiene todo esto que ver con el funcionamiento del pensamiento humano tal y como lo venimos afirmando? La relación está dada por la necesidad de ordenación de los datos-conocimientos-discursos-lexías; textos, al fin y al cabo, que componen la masa amorfa que denominamos pensamiento humano. Su materialización; el discurso, es el resultado de la ordenación de éste y se manifiesta como un compuesto ordenado de forma lineal. Este discurso puede revelarse por dos vías iniciales: la oral y la escrita.

El texto escrito ofrece una dimensión de adición al texto oral (que es únicamente lineal horizontal; es decir, sintagmático) al introducir las posibilidades de lo “anterior” y lo “posterior”; pues también de forma lineal perpendicular (paradigmática) podemos leerlo gracias a que la página, como soporte físico del lenguaje escrito, nos permite una lectura (o recorrido) por partes y múltiple que ha sido enormemente aprovechada por el arte; y sobre todo por la poesía, para poner en duda o cuestionar los espacios escriturales. No obstante, esta doble dimensión es, con respecto al hipertexto, aún limitativa en exceso, pues encasilla el pensamiento como algo únicamente encuadrable entre los límites del sintagma y del paradigma como situaciones estanco. El hipertexto, sin embargo, plantea la posibilidad de relacionar infinitamente y en múltiples direcciones cada texto (pensamiento, idea, conexión...) con otros afines o disímiles a ellos. Sería una

especie de texto fuera de su formato; como una esencia que sobrevuela a su materialización.

En relación a lo anterior podríamos proponer una tipología textual que defina los componentes del texto, no según las relaciones lingüísticas que establecen entre ellos, sino en relación a todas sus partes y a otros elementos externos con los que pueda relacionarse. Esta tipología textual vendría a unir el formato tradicional de texto con el formato textual propuesto (y llevado a cabo) por la informática: la página web; cuyo hipertexto absoluto sería la World Wide Web (www) a la que accedemos por medio de internet.

Es desde este tipo de analogías que nace el concepto de hipertexto tal y como lo conocemos desde la teoría y la crítica literaria y gracias a los aportes de la sociología, la filosofía y la semiótica; un concepto basado en dos premisas: la no-linealidad y la discontinuidad.

- No-linealidad: Este aspecto del hipertexto está relacionado con la forma en que se estructura el discurso, no con el discurso en sí. Es decir, que un texto puede ser no-lineal y, sin embargo, mantener la continuidad textual. En este sentido, una obra emblemática que ejemplifica perfectamente la no-linealidad es *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar⁵⁰. La leamos de la forma tradicional o siguiendo el «tablero de dirección» (forma no-lineal) la obra mantiene la continuidad temática. De hecho, *Rayuela* es uno de los ejemplos más logrado del libro como formato hipertextual; con independencia de que, precisamente por las limitaciones físicas que presenta este mismo formato, haya logrado explotar al máximo la significación del término.

⁵⁰ Podemos recordar, a propósito de *Rayuela* y la conformación del hipertexto, el diálogo del capítulo 154 entre Morelli, Oliveira y Ettiene, cuando el viejo escritor desde la cama de hospital donde se encuentra accidentado, pide a sus culposos visitantes que lleven unos papeles (capítulos de esa obra inconclusa que está creando) y los pongan en un lugar concreto que él mismo les señala (entre los capítulos 51 y 53). Ante la posibilidad de equivocarse que plantea Oliveira, Morelli responde: «Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. *Liber Fulguralis*, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago yo es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto.» (Cortázar 1984: 737).

- Discontinuidad: este otro aspecto primordial del hipertexto está basado en la argumentación narrativa. Se trata de una forma específica de montaje no continuo del discurso en el que es el lector el que debe construir el relato según su gusto, su bagaje cultural o su reconocimiento hipotextual. Podría parecer que esta libertad extrema (o de acción) que se da al lector de la obra resulta peligrosamente irresponsable para la conformación del hipertexto, ya que podrían ejercerse lecturas erráticas o absolutamente sacadas del núcleo textual dominante. Sin embargo, hay un factor limitante, ya que todos los textos (fragmentos textuales o hipotextos) que conforman el hipertexto pertenecen a ordenaciones potenciales fuera de las cuales no pueden funcionar sógnicamente. Evidentemente, algunas de estas asociaciones están deliberadamente construidas desde la creación hipertextual (dependen del autor) mientras que otras surgen de la lectura palimpséstica que haga el lector. Pero, repetimos; hasta la más extrema lectura que se haga del hipertexto estará circulando siempre dentro de unos límites canónicos guiados por los nexos (lexías) hipertextuales, que en el caso de la interpretación suelen estar representados por asociaciones de tipo sináptico (asociaciones neuronales) o lógico-deductivo para la construcción semántica del potencial relato.

O sea; si una de las ventajas que nos ofrece el texto como tal es que en su linealidad podemos descifrar sus contenidos porque el pensamiento ya viene ordenado *a priori*; el hipertexto, visto desde la misma perspectiva, plantea una seria dificultad, puesto que ya no podemos contar con la linealidad que sostiene el razonamiento sino que, como lectores, debemos construirlo (el razonamiento; el hipertexto) mediante asociaciones de tipo neuronal y/o lógico-deductivo.

La ausencia de orden fijo para estructurar el contenido discursivo (lo que Deleuze y Guattari llamaron «estructura rizomática») es la especificidad del

hipertexto. En su disposición fragmentaria se reconoce y confirma la soberanía del lector en el campo epistemológico de la literatura y problematiza las acciones textuales que pueden darse en la lectura hipertextual como distintos niveles de complejidad, entre los que podemos citar las relecturas en contextos diferentes, los juicios acerca de los dos términos de una alternativa o la parodización de un texto en un contexto determinado.

4.2.3. El discurso hipertextual y su funcionalidad

Es importante prestar atención a las formas en que se llevan a la práctica las interacciones entre los fragmentos que componen el hipertexto; o sea, cómo son ensamblados los hipotextos en la creación hipertextual. El hipertexto debe favorecer la movilidad textual, así como la repetición; o sea, que un mismo fragmento debe servir y, por lo mismo, ser varias veces consultado, para fines distintos dentro del hipertexto. Además, es importante también que el hipertexto favorezca la fluidez textual, pues con ello promoverá también la amplitud de lecturas (las asociaciones sinápticas más que las lógicas, que ya están aseguradas con los recursos de la repetición y la movilidad textual). Estas formas interactivas de los hipotextos tienen una aplicación práctica que puede asimilarse con tres figuras retóricas clásicas a las que el hipertexto logra resignificar:

- Sinécdote: Tropo consistente en extender, restringir o alterar la significación de algo para designar un todo con el nombre de una de sus partes. En el caso del hipertexto, se trata de destacar lo particular de un hipotexto para hacerlo aparecer en el hipertexto como una globalidad estructural y significativa. Para el lector, por lo tanto, el hipertexto estará constituido por aquellos hipotextos que conoce y le ayudan

a leer el conjunto; e ignora los hipotextos que le son ajenos, consagrando los primeros a la categoría de textos conformativos del hipertexto.

- Asíndeton: Figura retórica que tiende a la eliminación de nexos entre palabras u oraciones en busca de un efecto estilístico. Llevada al terreno de la hipertextualidad, la asíndeton promoverá los razonamientos de tipo lógico-deductivo al establecer, a partir de hipotextos aparentemente inconexos, las conexiones que los harán funcionar dentro de un mismo hipertexto.

- Metáfora: Figura que usa una palabra o frase por otra, estableciendo entre ellas un símil no expresado. Gracias a la metáfora podemos evidenciar que un fragmento textual pueda ser leído de varias formas en función de los distintos recorridos que el lector elija en la deconstrucción. Incluso, la metaforización es una de las características básicas del hipertexto, y que lo diferencian del texto.

No obstante, y para concluir, cabe puntualizar que la rigidez con que definimos el texto en su linealidad es, simplemente una estrategia necesaria para evidenciar aún más el entramado conceptual que puede abarcar el hipertexto, pero siendo totalmente rigurosos, en la lectura lineal, el lector va generando pensamientos (relaciones, recuerdos, parecidos...) que dotan a esa lectura de una dimensión distinta y que, en su conjunto como acto interpretativo, también puede denominarse, «hipertexto». A tenor de esto, podemos aseverar que la escritura hipertextual en soporte informático viene, simplemente, a ofrecer un nuevo espacio de expansión en la conceptualización hipertextual que siglos atrás ya venían ejerciendo autores como Stendhal o Dostoievsky, pues como genettianos, sabemos que los conceptos tan trillados de unicidad, finitud y fijación de que parece liberarse el hipertexto informático, no son más que la parte más externa y, si cabe, trivial, de un proceso de creación mucho más complejo.

4.3. Hipotextos patentes vs. Hipotextos latentes (Cortázar, Borges, Huidobro, Parra y *La Nueva Novela*)

El hipotexto puede manifestarse, dentro del hipertexto, de varias formas distintas. El hipotexto; concepto que hemos asemejado a la idea de texto espejo del hipertexto, ha quedado siempre algo inerte frente a éste, que ha atraído todas las miradas de los semióticos, analíticos, teóricos y críticos literarios. Sin embargo, la existencia, presencia y forma del hipotexto es la base para la existencia y forma del hipertexto, por lo que la poca o nula importancia que se le ha dado al término; llegando a definirlo el propio Genette, simplemente, en contraposición al hipertexto de forma explícita (pues realmente no lo define sino en su oposición al otro), ha invisibilizado su importancia para el proceso des(cons)tructivo de la obra. Por lo tanto, podríamos inferir una definición pseudo-genettiana que diría, más o menos, que el hipotexto será el texto (A) presente, en una forma que no sea en comentario, en el hipertexto (B). Demasiado general esta definición, puede que sea, por ello, la causa por la cual cuesta aún en exceso establecer ciertos límites entre lo que sería realmente un hipotexto o no, pues si sucumbimos a esta generalidad, finalmente daremos con la teoría borgeana de que todas las obras proceden de una misma fuente, Dios, y por ello, todas son copias del libro total.

El hipotexto, sin embargo, puede incluirse dentro del hipertexto de distintas maneras y en diferentes niveles de visibilidad, aunque, *grosso modo*, son dos los tipos de presencia que podemos diferenciar: latente y patente.

El caso de la presencia patente del hipotexto en el hipertexto es, a grandes rasgos, la característica general de *La Nueva Novela* pues, es evidente que, esta obra está conformada por fragmentos específicos (físicamente insertados) de otras obras. No obstante, son muchísimos los textos que, no estando claramente

expuestos en la obra, son alcanzados desde diferentes perspectivas y lecturas interpretativas; estos son los que hemos llamado hipotextos latentes y entre los más decisivos hemos podido reconocer dos:

- 1º. *Rayuela* (1963), *62/ Modelo para armar* (1968), *Último Round* (1969) y *Fantomas contra los vampiros multinaciones* (1975) de Julio Cortázar, que en su estructura, preocupaciones filosóficas y aglutinación de personajes (sin contar con la el polimorfismo textual que muestra *Último Round*) se asemeja enormemente al proyecto de Martínez.

- 2º. La teoría borgeana de la influencia; que preferimos explicar aquí para soslayar la carga conceptual que va a requerir el análisis posterior debido a que la influencia borgeana parece ser, si bien inevitablemente establecida, la menos decisiva para el examen concreto de los fragmentos textuales que trabajaremos.

Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899 – Ginebra, 1986) es uno de los autores que mejor encarna la práctica reescritural en el grupo de las literaturas hispánicas. Hacer un recorrido por sus textos; refundadores de buena parte de los supuestos sobre la relación con la tradición, es una buena forma de conciliar todo el aparato teórico que hemos venido describiendo hasta ahora con las nuevas categorías resultantes para aplicarlas al estudio y análisis de *La Nueva Novela* y mostrar (demostrar) que su polimorfismo textual está íntimamente ligado a la reconstrucción del movimiento surrealista; tanto a nivel formal como estructural y temático. Jorge Luis Borges sentía la ansiedad de la influencia, el bloqueo del autor, pero lejos de tomarlo como un impedimento para la «creación» artística, lo convirtió en uno de los axiomas de su obra y lleva al límite la posibilidad de citar e insertar textos precedentes a los suyos en éstos como forma de reescritura donde la obra se

sitúa frente al autor del mismo modo que el Universo se sitúa ante Dios (creador del libro único que sustenta toda su teoría).

La visión borgeana de la literatura está emparentada con la línea filosófica de Leibniz por la imposibilidad de superar el texto Único, del cual derivan todas las creaciones literarias llevadas a cabo por el ser humano, lo que vendría a demostrar la existencia de un cosmos que tiende a la ordenación del caos (del mismo modo que el discurso viene a ordenar el pensamiento) que determina el conjunto de posibilidades del logos racional. En "Tlön, Uqbar, Urbis Tertius", Borges nos habla de un país imaginario donde sólo existe la unidad de cada cosa, incluso en el ámbito literario, ya que todas las obras son de un único autor:

En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y anónimo. [...] Los [libros] de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables. (Borges 1956:22)

A partir de este supuesto, unido a la idea de que los espejos y el acto de la cópula son abominables, puesto que ambos multiplicaban el número de hombres, Borges «desarrolla la idea de que un hombre es todos los hombres, pues encierra en sí mismo todas las posibilidades» (Canto 1989:13.) De igual modo, un libro es todos los libros, y la literatura es un palacio de cristal donde todo es espejo de otros espejos. Es más que evidente la continuidad que este pensamiento adquiere en la obra de (Juan Luis Martínez) -que ni siquiera firma su libro- donde los espejos, o los

negativos fotográficos, o los lados de allá y de acá⁵¹ de «la transparencia» o del muro dado; o los bordes rebasados de la fotografía, recorren buena parte de ella.

Tal y como ya adelantábamos en la Introducción, también el relato “La Biblioteca de Babel” incide en esta metáfora, ahora biblioteca, como un universo catalogable:

La biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza. (Op. Cit. 1956:75)

Con esta visión de la literatura, Borges se anticipaba a la idea que se convertiría unos años más tarde en el axioma central de la teoría de la intertextualidad y que de forma tan explícita se deja ver en *La Nueva Novela*: que los textos se refieren a otros textos *ad infinitum*, pues nada existe fuera del lenguaje. A propósito de esto, Jacques Derrida afirmaba, dando un paso más allá en la teoría de la escritura que:

Escribir es saber que lo que no se ha producido todavía en la letra no tiene otra morada, no nos espera como *prescripción* en algún *tópos ouránios* o algún entendimiento divino. El sentido debe esperar a ser dicho o escrito para habitarse él mismo y llega a ser lo que es al diferir de sí: el sentido. El acto literario reencuentra así en su fuente su verdadero poder (Derridá 1989: 21).

La idea derridiana nos lleva hasta la posibilidad, tan cuestionada en *La Nueva Novela*, de que la realidad solo puede existir a través de la escritura.

Para finalizar esta necesaria llamada de atención sobre la obra de Jorge Luis Borges y su teoría del texto Único como modo de argumentar la práctica intertextual

⁵¹ A propósito de las partes en que se divide *Rayuela*: “Del lado de acá”, “Del lado de allá” y “De otros lados (capítulos prescindibles)”.

que llamamos reescritura, no podemos pasar por alto el texto más claramente intertextual de la obra de Borges; “Pierre Ménard, autor del Quijote,” Ménard, un escritor simbolista ambiciona re-escribir el Quijote como una reproducción exacta de la obra cervantina. Sin embargo, su intención fracasa al conseguir reproducir fidedignamente, únicamente, dos capítulos, el 9 y el 38. El resto de los capítulos se alejan vergonzosamente del original, por lo que acaba asumiendo que: «[...] ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le parecía menos arduo – por consiguiente, menos interesante – que continuar siendo Pierre Ménard y llegar al Quijote a través de las experiencias de Pierre Ménard.» (Borges 1956:41)

Esta derrota declarada nos confirma la premisa interna de la necesaria confianza que todo creador debe poner en sus creaciones, independientemente de que esté convencido de no poder escapar a las inevitables influencias y comparaciones que de algún modo, le han convertido en lo que son:

He reflexionado que es lícito ver en el Quijote “final” una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros -Tenues pero no indescifrables- de la “previa” escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas...

“Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor que el doctor universalis pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será.”

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer *La*

Odisea como si fuera posterior a *La Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de madame Henri Bachelier como si fuera de madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (*Íbidem* 42-43)

- 3º. Los *Artefactos* de Nicanor Parra; en cuya esencia podemos advertir una conjunción con los postulados vanguardistas y la negación del orden establecido a partir de la modificación de buena parte de los estamentos propuestos para el libro como objeto de lectura, mutando su esencia hacia una nueva tendencia al libro-objeto.

- 4º. La reescritura Huidobriana; que a partir de *Mío Cid Campeador: Hazaña* (1930) y *Tres inmensas novelas* (1935), adelanta tres décadas la técnica martineana de la reescritura múltiple al vincular sus obras con precedentes duales.

4.4. El hipermetatexto transdisciplinario o texto polimórfico: LNN

Vueltos sobre el tema explícito de la hipertextualidad, el hipertexto diremos que es, entonces, ese texto producto de la asimilación, copia o transformación de otro u otros textos que de forma latente o patente están presentes en él, y que amplía nuestras fronteras con respecto a la recepción literaria. Muchas son las obras que ahora pueden definirse desde el prisma de la hipertextualidad, pero también es cierto que los niveles de hipertextualidad son muy variados y podemos llamar obra hipertextual a *Cien años de soledad* del mismo modo que a *La Nueva Novela* cuando en su forma, contenido y composición es más que evidente la distancia que separa a estos dos hipertextos. La razón de la existencia de este espectro tan amplio y significativamente vacío es la naturaleza del (o los) hipotexto(s), pues si

bien en *Cien años de soledad*, por ejemplo, somos capaces de reconocer inmediatamente, algunos pasajes de *La Biblia* como un modo de representar otra realidad a partir de la hiperrealidad ficcional, en *La Nueva Novela*, la reescritura es el fin y el medio por el cual se construye el discurso. Es decir, hagamos la lectura que hagamos, cuando des(cons)truimos cualquiera de los fragmentos textuales que conforman la obra⁵² nos encontramos con el esbozo de un discurso metatextual que vuelve sobre sí mismo para resignificarse dentro de una obra que lo toma como axioma. Es así como, tomando como ejemplo, entre cientos, a las figuras de Hitler y Tanya Sávicheva, podemos descubrir un discurso metatextual; que se lee a sí mismo en su contexto real y opera como denuncia del horror provocado por el Holocausto pero que, insertándolo en el campo específico en que lo estamos analizando; o sea, el movimiento surrealista, nos da las claves; hipertextuales (porque se generan del reconocimiento de, a lo mínimo, dos hipotextos -la historia de Tanya Sávicheva y el nazismo-) por un lado, y metatextuales (porque en la lectura de los fragmentos que contienen a las figuras de Hitler y Tanya contrapuestas nos vemos obligados a remitirnos a extratextos sobre ellos para concretar la definición del metatexto compuesto por (Juan Luis Martínez)). Es por ello que cuando nos enfrentamos al estudio de *La Nueva Novela* ya no estamos simplemente ante un hipertexto al uso, sino que la cantidad desorbitada de relaciones metatextuales provoca una nueva generatriz conceptual que traspasa, además, diferentes disciplinas y saberes (política, literatura, filosofía, arte,...). Este texto producto de tal amalgama polimórfica, no puede pasar como un simple hipertexto; hablar de *La Nueva Novela* es hablar de un texto multiforme y heterogéneo que, según terminología exacta de Genette tendría que llamarse

⁵² No está de más recordar que cuando hablamos de fragmento textual en LNN nos referimos igual a un texto citado que a una pictografía un *collage* o una fotografía.

«hipermetatexto transdisciplinario» pero que, en búsqueda de una terminología más sencilla, denominaremos «texto polimórfico».

BLOQUE III. *LA NUEVA NOVELA*

COMO PARADIGMA DEL

POLIMORFISMO TEXTUAL



(De delante hacia atrás) Juan Cámeron, Freddy Flores y -escindido por su propia borradura- Juan Luis Martínez, a la salida de la galería Samoiedo, Viña del Mar (1981). Fotografía cedida por Juan Cámeron.

Algunas notas contextuales, fuera de contexto⁵³

La Nueva Novela es una auto-publicación de (~~Juan Luis Martínez~~) (Valparaíso, 1942 - Villa Alemana, 1993) que sale a la luz por vez primera en enero de 1977. Eran aquellos unos años duros para la cultura y, sobre todo, para la vida. Instaurado un cruento gobierno militar desde el 11 de septiembre de 1973, el año 1977 está plagado de hitos que dan sentido a ciertas categorizaciones factuales que lo marcan como un verdadero punto de inflexión con respecto a los años anteriores del régimen⁵⁴. Sin embargo, hay que ser cauteloso a la hora de contextualizar a *La Nueva Novela*, pues a pesar de todos los intentos que probablemente hizo (~~Martínez~~) por sacar al lector de la zona de *confort* en que lo sitúa su fecha de publicación para encuadrarlo en una miscelánea histórica y cultural de amplitud casi inabarcable y de marcada condición antipositivista, la politización de la lectura se impone, sobre todo en el tipo de lector que en los primeros años alcanzó a leerla y que, del mismo modo que Martínez, pertenecía al círculo literario, crítico o teórico del Chile post-golpe. Y es que no podemos perder de vista que la obra comienza a escribirse en 1968 y, según lo que reza el colofón, se terminó en 1975; pero sabemos que una primera versión ya estaba acabada y en búsqueda de editorial en

⁵³ Por las razones que aquí mismo se expondrán, hemos preferido prescindir de un capítulo de contextos porque, a tenor de las propias características de *La Nueva Novela* y de la nula aportación que nos hará para el análisis el detalle de las generaciones que preceden a la obra de (~~Juan Luis Martínez~~), sería de una practicidad dudosa.

⁵⁴ Los hitos ocurridos este año transcurren en medio de dos terribles huelgas de hambre de familiares de detenidos desaparecidos y el suicidio, en Cuba, de Beatriz Allende, hija Salvador Allende. En el mes de enero comienza a tener vigencia el impuesto a los libros y se clausura Radio Balmaceda, perteneciente a Democracia Cristiana. En marzo, Augusto Pinochet disuelve todos los partidos políticos, a excepción de los de extrema derecha, como el Partido Nacional de Chile. En abril, el Ministerio del Interior prohíbe la importación de libros de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar, autores de marcadísima influencia en los escritores chilenos que van a conformar la nueva tendencia neovanguardista de la literatura; sobre todo en el grupo porteño «Café Cinema». Finalmente, en diciembre, Pinochet informa de la realización de una Consulta Nacional mediante la cual pretende legitimar el apoyo de la ciudadanía a la gestión de su gobierno y rechazar por ley la intervención extranjera. El plebiscito, llevado a cabo el 4 de enero de 1978, dio como resultado el sí con un amplio margen sobre el no (78,6%) y en un ambiente de absoluta represión ciudadana.

el año 1971, antes del golpe de estado y en pleno gobierno socialista. Estos elementos paratextuales vienen a arrojar luz respecto a ciertas tendencias que insisten en ver y analizar a *LNN* como una obra artística en pugna directa con el aparato represor de la dictadura chilena.

En el tratamiento de esta obra específica, la contextualización histórica y cultural, más que servir de contribución, desvía la atención hacia lecturas politizadas que quizá no contienen los datos concretos que necesitamos para hacer una des(cons)trucción coherente con el tipo de estructura y contenidos que muestra la obra. La pregunta que queda aún por hacer es ¿*La Nueva Novela* es legible exclusivamente desde el contexto social, político y cultural en el que se inserta Martínez como sujeto al momento de la publicación de la obra o, por el contrario, entender su funcionamiento requiere de la aceptación de ésta como una autoconstrucción contextual? La pregunta no carece de fundamentación, pues si bien una parte importante –quizá la mayor parte–, de los críticos que han abordado esta obra ha visto en ella las huellas de una contraescritura plagada de autocensura y alusiones al proceso histórico de Chile en las fechas de su publicación; no hay que menospreciar otros puntos de vista menos optimistas respecto a esta filiación histórica:

Este libro, que se llamó hasta prácticamente el último minuto *Pequeña cosmogonía práctica* –que es un título de Tardieu– estaba prácticamente terminado el año 1973, cuando estuvo a punto de ser publicado (con el título *Pequeña cosmogonía práctica*) por la Editorial Universitaria. Y justo viene el golpe, por lo tanto no sale el libro, que ya estaba aprobado.

Y ahora me despierta una curiosidad absolutamente sin respuesta porque “el papel secante”; lo que no estaba, que agregó al final Juan Luis, cuando cambia el título hacia *La Nueva Novela*, es “la bandera chilena”. Creo que, ¡ah! y los peces esos de

Cetus –esos con los anzuelos– son las únicas páginas nuevas que tiene con respecto a la versión del 73 que aprueba la Universitaria, con Pedro Lastra y Martín Cerda.

Esto es algo súper interesante, que los estudiosos y los investigadores aterricen en ese punto (que es un dato muy concreto) y averiguar si en esa editorial que se ha perdido todo, capaz que haya una copia de la versión de Juan Luis Martínez del año 1973⁵⁵. (sic) (Movimiento Lúdico Films, 2007)⁵⁶

Estas afirmaciones que hace Zurita, provocan un quiebre con buena parte de la crítica, que ha creído ver en *La Nueva Novela* un discurso de resistencia y denuncia frente al militarismo y los abusos a los DDHH que operaba en todos los órdenes sociales de Chile hasta 1977, año en que se publica. Surge entonces otro sector, el que considera que *La Nueva Novela* se aleja decididamente de la función explícitamente social(ista) del arte, de forma que mayoritariamente se ocupa de elementos puramente artísticos de la palabra o del lenguaje a través de fórmulas adheridas a corrientes antirrepresentacionistas:

Su nueva concepción y planteamiento de la realidad hace de estas obras [LNN y LPCh] paradigmas de un nuevo concepto del arte en el que todo parece descomponerse para mostrarse como mutable, etéreo y relativo, presentando, a través del fino hilo de la ironía, la desmitificación de buena parte de los anclajes

⁵⁵ Transcripción del video titulado “Raúl Zurita sobre Juan Luis Martínez” en que el poeta hace una intervención a raíz de la presentación del video “Señales de ruta” de Tevo Díaz (2ª edición). Publicada en Youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=IUFBIbEvLZY#t=11> (visitado por primera vez en enero de 2011)

⁵⁶ En realidad, “Pequeña cosmogonía práctica” no es una obra sino una parte del capítulo denominado “Petits problèmes et travaux pratiques” (“Pequeños problemas y trabajos prácticos”) incluidos en *Un mot pour un autre* de Jean Tardieu (1951). Este capítulo concreto, no obstante, había visto la luz en 1948 en la revista uruguaya *Asir*, traducido al español por W. Lockhart. Por la exacta coincidencia de las traducciones, suponemos que Martínez tomó estos textos de la publicación uruguaya; aunque, como veremos en el análisis posterior, el germen del que nace el gusto de Martínez por Tardieu, con casi total seguridad es el capítulo 152 de *Rayuela* (1963) denominado “Abuso de conciencia”; traducción de “Abus de confiance”, texto perteneciente al libro *La première personne du singulier* (1952).

establecidos por los grandes hitos históricos y culturales de Occidente. (Suárez, 2013A:84)

Lo cierto es que la crítica ha prestado poca atención a ciertas fechas específicas y textos emblemáticos que, legibles desde la misma obra, la vinculan claramente a los grandes procesos bélicos europeos del siglo XX: la I Guerra Mundial (1914) y la II Guerra Mundial (1939); y no al golpe de estado y posterior instauración de la dictadura, a partir del 11 de septiembre de 1973. Entonces, de acuerdo con lo dicho por Zurita, tanto el poema “Icthy” como la “banderita de papel volantín”; que precede al “EPÍGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO: LA POLÍTICA”; y el “papel secante” contenido en ese mismo capítulo, serán legibles desde el contexto histórico chileno; el resto de los textos pueden leerse desde vinculaciones premeditadamente establecidas con otros procesos históricos, pues ya formaban parte de la obra antes de la caída de la democracia en Chile. Es por eso por lo que una contextualización funcional (es decir, que realmente aporte datos importantes al análisis) de *La Nueva Novela*, debe estar hecha sobre la base de dos grupos de elementos extratextuales que en muchos sentidos van a funcionar como intertextos:

1. El contexto inmediato: donde se sitúa la obra en el momento en que se publica, en plena dictadura, haciendo las necesarias referencias a los más importantes autores y movimientos literarios que influyeron en su configuración estética e ideológica y tratando de analizar ese contexto a tenor de las manifestaciones artísticas que se generan y los medios de que se sirven para hacerlo; no reconstruyendo el panorama completo.
2. El contexto global: que en el caso de *La Nueva Novela* es una especie de híbrido entre los momentos históricos más importantes que pueden haber

influido en la obra -además de en la utilización de ciertos intertextos-, las manifestaciones artísticas vigentes declaradas en ella y otro tipo de manifestaciones que puede entreverse en la obra pero que, sin embargo, no son fuentes declaradas, y que hemos denominado «hipotexto latente» (Huidrobro, Borges, Cortázar, Parra).

La eliminación de lo manchado significó el exterminio de personas, su desaparición o la erradicación hacia los extramuros de la ciudad.

Magda Sepúlveda (2003)



Portada de *El Mercurio* (Santiago) 12 de septiembre de 1973

El golpe de estado que tuvo lugar en Chile el 11 de septiembre de 1973⁵⁷, encabezado por Augusto Pinochet Ugarte⁵⁸, en el cual fue derrocado el gobierno del presidente Salvador Allende Gossens⁵⁹ tras un largo periodo de convulsión política y que sumió al país en una dictadura durante casi diecisiete años, provocó una profunda crisis social y cultural cuyas consecuencias son fácilmente rastreables y reconocibles en el panorama artístico y literario del Chile post-golpe⁶⁰.

La ruptura del proceso democrático provoca una fractura que evidencia la disparidad con que los distintos sectores sociales y culturales asumen la nueva realidad. El arte en general ve modificados sus canales de gestión y actuación; divididos y escindidos sus actantes; mermados, modificados o prohibidos sus típicos o tipificados espacios de actuación. Todo germen cultural provoca inmediatamente

⁵⁷ *Recuerdo ese día, 11 de septiembre de 1973, yo estaba en una clase de enseñanza básica cuando el director irrumpió para informarnos que debíamos regresar a nuestras casas porque “los locos se había escapado del manicomio”. Era martes. Los días siguientes fui observando desde mi ventana, cómo los militares limpiaban la propaganda política de los muros, mientras el incinerador de mi edificio funcionaba a toda prisa, quemando todo material ligado a Allende. Por distintas razones, todos emprendían una acción de limpieza. Cuando retornamos a clase, se hizo un hábito la revisión de las uñas y el cabello; a los chicos se les exigía el pelo corto, que no debía exceder del cuello de sus camisas. A la distancia, pienso que la metáfora de la higienización elaborada por el autoritarismo fue una forma de violencia epistémica que permitió llevar a cabo un programa consistente en extirpar lo sucio, léase toda vinculación con la Unidad Popular y el cuerpo social que la apoyaba. La eliminación de lo manchado significó el exterminio de personas, su desaparición o la erradicación hacia los extramuros de la ciudad.* (Sepúlveda, 2013:23)

⁵⁸ La posibilidad de perpetrar un golpe de estado existió incluso antes de la subida de Allende al poder, el 04 de septiembre de 1970. El presidente de EEUU en esos momentos, Richard Nixon, y su secretario, Henry Kissinger, fueron un fuerte apoyo para los grupos opositores a Allende, financiándolos y facilitando un sinnúmero de actividades, entre las que es de obligada mención el *Tanquetazo*; una sublevación del cuerpo militar que se llevó a cabo en julio de 1973. El golpe de estado del 11 de septiembre supuso el fin del gobierno de la Unidad Popular y provocó la muerte de Salvador Allende; la primera de miles de muertes en medio de uno de los más atroces atropellos a los Derechos Humanos que ha vivido la historia de Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX.

⁵⁹ Salvador Allende fue el primer político marxista elegido democráticamente en todo el mundo. Su presidencia se desarrolló entre el 04 de noviembre de 1970 y el 11 de septiembre de 1973, cuando murió asesinado.

⁶⁰ En 1989, Iván Carrasco denominó «literatura chilena actual» al conjunto de textos producidos a partir de 1977, que implican el aporte de algún elemento renovado o renovador con respecto a la poesía vigente, en otras palabras, aquella que no es mera repetición o prolongación de la escritura anterior, sino que dice algo no dicho por ella, presenta variantes significativas y diferenciales dentro de un proceso determinado (Carrasco, 1989a: 31). Es evidente que la distancia temporal que nos separa de esta definición, así como de los textos a los que alude, plantea la necesidad de proponer nuevos términos para esa producción textual concreta y abre el camino a nuevas investigaciones. Por lo pronto, trataremos como «literatura post-golpe» a los textos producidos en Chile entre los años 1973 y 1989, independientemente de sus temáticas o filiaciones histórico-políticas y culturales.

desconfianza, todo acto de libertad es tomado como subversivo. En este sentido, es muy esclarecedora la percepción que relata Raúl Zurita sobre la toma de conciencia del pueblo chileno con respecto a la dictadura:

Yo siempre he tenido la sensación de que hemos vivido dos golpes: uno es el concreto y factual, el de septiembre del 73, y otro, más silencioso pero quizás más demoledor, fue cuando todo este país o gran parte de él, se dio cuenta de que la dictadura no sería un fenómeno corto y pasajero, sino que tenía para largo. Esta percepción comenzó a hacerse presente en el segundo año de la dictadura. Yo recuerdo el año 1975 como un año especialmente represivo a todo nivel, incluso para aquellos que estábamos fuera de la prisión. Nos dimos cuenta que eso no sería algo transitorio. Se habían roto todos los espacios públicos, todas las instancias de concertación o diálogo. (Epple, 1994:873-874)

En este contexto abruptamente escindido se genera un panorama artístico y literario sumamente complejo cuya primera marca diferencial la pone el traumático tránsito de muchos de sus protagonistas hacia el exilio; en el que permanecerá la mayoría hasta la vuelta de democracia; otros, sin embargo, nunca volverán. Dentro del país, tanto los que siguen en activo, como los que empezaban a irrumpir en la escena antes de septiembre del 73 y aquellos que se hacen un hueco en ella en plena dictadura, conformarán un panorama heteróclito marcado por la nota común de escribir bajo sospecha. Se agudizan las estrategias, se modifican los espacios del arte y los medios de difusión de la cultura, que se escinde en múltiples disposiciones que van desde la denuncia social medianamente explícita hasta el más absoluto ocultamiento estratégico del discurso social, pasando por tendencias fuertemente desvinculadas de la sensibilidad en sectores como el audiovisual (cadenas de

televisión, emisoras de radio, revistas y periódicos de marcada tendencia prodictadura).

En este panorama literario suenan con marcada fuerza ciertos nombres de la generación del 50 (Armando Uribe, Efraín Barquero, Enrique Lihn, Jorge Teillier o Rolando Cárdenas) y de la del 60 (Gonzalo Millán, Jorge Etcheverry o Manuel Silva Acevedo) (Nómez 2007), además de la antipoesía de Nicanor Parra y la fuerte estela que dejaron los escindidos grupos literarios, que en los años precedentes a la caída de la democracia, recogían en sus filas a buena parte de la mejor muestra de la literatura (poesía, sobre todo) chilena contemporánea. Constituidos, en general, a partir de ciertos aspectos de tipo ideológico, generacional, formal o estructural, existían en Chile, a la llegada de 1973, diferentes agrupaciones de poetas que, como nota común, se caracterizaban por una clara ideología socialista (o de izquierdas) que dejaba huella en los discursos operantes en sus textos. Entre los más destacados grupos que se encontraban activos a la fecha del golpe militar se encuentran *Trilce*, en Valdivia; *Arúspice*, en Concepción; *Tebaida*, en Arica, Iquique y Antofagasta; y *Aumen* en Castro. A estos hay que unir otros grupos de menor calado, “marginales” según Soledad Bianchi (1995) como *Espiga*, en Temuco; *América*, *Escuela de Santiago* y *tribu No*, en Santiago y el “*Grupo del café*” o “*Café Cinema*”, en Valparaíso. Las posibilidades de supervivencia y perdurabilidad de estos grupos literarios quedaron truncadas al momento de implantarse la dictadura, pero sus actantes, bien desde el interior del país, bien desde el exilio, continuaron en su mayoría con su labor escritural, que en un elevado número de los casos vio reactivada la veta más social de sus voces poéticas y lucharon contra la crueldad y la opresión utilizando su arma más poderosa: la poesía. No obstante, es importante señalar que ni todas las voces pudieron seguir pronunciándose ni todas las voces

quisieron seguir pronunciándose; sin embargo, hubo entre todos, dos grupos literarios de los cuales algunos de sus integrantes han llegado a conformar buena parte del canon oficial de la literatura chilena contemporánea, no solo por la indudable calidad de sus textos sino porque en ellos es reconocible un discurso operante desde la más enraizada memoria histórica que ha querido reivindicar una lucha, la de los oprimidos, y denunciar los abusos de la autoridad imperante en los duros años de la militarización del poder. Hablamos de los casos específicos de Omar Lara, fundador del grupo *Trilce*; y Juan Luis Martínez, Raúl Zurita y Juan Cameron, integrantes de lo que se dio en llamar el “*Grupo del Café*” o “*Café Cinema*”. El resto de los miembros de estos dos grupos literarios: Federico Schopf, Carlos Cortínez, Enrique Valdés†, Claudio Molina y –como casos que requieren estudio aparte-, Luis Zaror y Eduardo Hunter para el grupo *Trilce*; y Waldo Bastías para el grupo “*Café Cinema*”, aunque no alcanzaron la notoriedad y trascendencia de sus compañeros, tomaron posición frente a –o del lado de- la situación histórica, política y cultural del país en sus textos posteriores a la caída del gobierno de Salvador Allende, al que la mayoría de ellos era afín. Estos textos, partícipes de variadas perspectivas estéticas, muestran recurrentes aspectos anclados a la historia reciente de sus actantes y un pronunciamiento activo, más o menos explícito según los casos, frente al proceso histórico que se inicia el 11 de septiembre de 1973. Otros autores como Eduardo Parra, Fernando Rodríguez y Thito Valenzuela - estrechamente vinculado a los Parra- conforman lo que Nicanor Parra llamaba, en tono de broma, la Escuela de Viña. En Valparaíso circulaban Osvaldo «Gitano» Rodríguez, «Grillo» Mujica y otros como Eduardo Embry y una lista abultada que no

figuran como nombres oficiales; quienes giraban en torno al Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile en Valparaíso (hoy Universidad de Playa Ancha)⁶¹.

Unida a la problemática generacional se encuentra la de tendencias y estilos. Una de las zonas del espectro cultural que más se compromete con la realidad social en que vive buena parte de Chile en esos años retoma los fundamentos de la *avant-garde* europea de principios de siglo. Nace así, en distintas áreas, la «neovanguardia» que, al igual que su original, transita entre la escritura y el arte performativo, audiovisual y objetual⁶². Esta neovanguardia ha sido mayormente trabajada desde la perspectiva literaria pues, si bien estudios como los de Nelly Richard⁶³ utilizan el término para referirse a la tendencia que engloba a lo que ella denomina, define y clasifica como escena de “avanzada”, lo cierto es que no presta demasiada atención al término; mientras que otros trabajos como el de Magda Sepúlveda se centran en el grupo neovanguardista-activista⁶⁴ de Santiago; Raúl Zurita, Eugenio Dittborn y Diamela Eltit, por lo que deja fuera a un importante número de autores neovanguardistas que, a través de otras estrategias no siempre performativas, hacen uso de un discurso de características tan variables como el número de teóricos que ha tratado de definirla, pero con una nota común: reactiva los axiomas vanguardistas para radicalizarlos desde el espacio audiovisual, fotográfico, literario o performativo⁶⁵. La veta artística de esta tendencia convive con

⁶¹ Datos extraídos de entrevista personal a Juan Cámeron (12 de mayo de 2014, Valparaíso “Café del Poeta”)

⁶² Técnica que se basa en la utilización de objetos en una obra poética como respuesta a los procesos de interdisciplinariedad, interculturalidad y mutación disciplinaria que se rastrean en la literatura para llenar los vacíos significantes que ya es incapaz de suplir el lenguaje verbal (Suárez, 2013A:88)

⁶³ Nos referimos específicamente a *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973* (1986) y *La insubordinación de los signos (Cambios políticos, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)* (1994)

⁶⁴ Pues solo tiene en cuenta a los tres autores que participaron en el grupo C.A.D.A., un grupo inserto en el panorama más amplio de la escena de “avanzada” santiaguina que define N. Richard

⁶⁵ *Ciudad Quiltra* (2013) de Magda Sepúlveda, sin embargo, es un texto profundo y sistemático que se centra, como su propio nombre indica, en el panorama de Santiago como el lugar específico en que se da inicio y toman valor ciertos hechos históricos que la autora vivió en primera persona. Si

la literaria y en muchos casos comienzan a fundirse entre ellas, provocando casos específicos de:

[...] transformaciones (que) generan una serie de *artefactos* que revelan procesos inestables e indeterminados de producción basados en la modificación de los mecanismos de creación de textos, en la asimilación de elementos conformadores de la escritura distintos del lenguaje verbal y en las estrategias o problemáticas de factura más ideológica que textual basadas en disciplinas no literarias. Estos procesos indeterminados, heterogéneos y aglutinadores se conocen como “mutación disciplinaria”, “hibridismo cultural” (Carrasco 2002) y “asimilación interdisciplinaria” (Galindo 2004) y surgen a partir del planteamiento de la contemporaneidad literaria y artística como un tiempo de crisis en el que los discursos estables claudican ante el fragmentarismo y la experimentación.

En Chile, el impacto de este nuevo *modus operandi* en la literatura no es menor. Un repaso a proyectos como el creacionismo huidobriano, el surrealismo de los mandragóricos, el antipoema de Parra y los variados postulados postvanguardistas, donde las vertientes neobarroca y neovanguardista representan las corrientes más experimentales y renovadoras del panorama literario de los años más cercanos al régimen dictatorial, alcanza para dar testimonio de los diferentes procesos modernizadores, aniquiladores absolutos de las nociones de mimetismo y verosimilitud de las propuestas anteriores, aferradas al realismo y el representacionalismo estético. (Suárez 2013A:84)

Esta neovanguardia literaria convive con otras tendencias retóricas con las que se va fusionando, mezclando e incluso reconciliando; como la social de la contingencia, la etnocultural, la feminista o la apocalíptica religiosa que Iván

lo recogemos aquí como parte de nuestra crítica no es por su calidad, sobre la cual no cabe duda alguna, sino porque ejemplifica sobradamente la tendencia a centrar todo análisis en la ciudad de Santiago como extensión de todo el país.

Carrasco definió en 1999. No obstante, si bien Carrasco centró la aparición de la tendencia neovanguardista en torno a los poetas del “Café Cinema” de Valparaíso⁶⁶, la definió y destacó tres aspectos de la antipoesía de Parra que se reactualizaban como característicos de ésta, lo cierto es que la neovanguardia no se agota en la participación de los poetas del “Café Cinema” y algunos de los más importantes autores de la literatura chilena post-golpe comparten con otras tendencias la participación en la neovanguardia a la luz de textos marcadamente trasgresores como los de Carmen Bérenguer⁶⁷, Elvira Hernández, Jorge Torres o Verónica Zondek, en el ámbito poético; y Alejandro Jodorowsky y Diamela Eltit, en el narrativo⁶⁸.

Este contexto inmediato, (real), en el que surge *La Nueva Novela* no es, sin embargo, privativo a la hora de hacer una lectura global de la obra. Creemos, por el contrario, que *La Nueva Novela* (trasgresora también en eso) marca las pautas para la forja de su propio contexto y se instaura, artísticamente hablando, en el periodo de entreguerras europeo, donde surgen las vanguardias literarias y, sobre todo, el surrealismo.

Si, como suele afirmarse, la Primera Guerra Mundial funcionó como detonador de los cambios que se sucedieron en el mundo y que generaron lo que hoy conocemos como globalización, no solo a nivel político y social sino cultural, deberá ser el punto de partida de una serie de transformaciones en el arte que van a dar lugar a los movimientos de vanguardia, donde la figura de un hombre va a

⁶⁶ El “Café Cinema” se encontraba situado específicamente, en el número 473 de la calle Arlegui de Viña del Mar, aunque ha pasado a la historia como el “Café Cinema” de Valparaíso, seguramente como una extensión de su pertenencia a la V Región de Valparaíso.

⁶⁷ Sobre la tendencia neovanguardista de Carmen Bérenguer puede consultarse el interesantísimo trabajo de Biviana Hernández, “Poesía y neovanguardia, notas para repensar un nuevo repertorio” (2012).

⁶⁸ A la luz de los acontecimientos, se hace urgente y necesaria una revisión de los casos específicos de autores neovanguardistas en Chile. Las nóminas han sido postergadas en pos de un reiterado número de textos que definen el movimiento neovanguradista tanto dentro como fuera de Chile.

resultar crucial para el nuevo rumbo que tomará la literatura (el arte en general): André Breton. A partir de su semblanza, y a tenor de los textos que se nos vayan presentando, haremos nuestro análisis e iremos dibujando el contexto general que sostiene discursivamente a la obra prima de (Martínez), donde la mayor parte de los textos adquieren toda la significación necesaria para que, como lectores, podamos construir el relato.

La Nueva Novela: un texto polimórfico

Se trata, pues, de un intento de renovación literaria que, a partir de la búsqueda de nuevas estructuras -matemáticas, lingüísticas, geométricas, musicales, arquitectónicas, temáticas, etc.- y de una concepción eminentemente lúdica y desenfadada de la literatura, proporcione nuevos medios de “inspiración” a los escritores. Una literatura experimental que busca (e incluso crea) un lector cómplice imprescindible para la plena realización del acto artístico y donde el juego -ars combinatoria, juegos de palabras, metaliteratura, etc.- desempeña un papel fundamental.

Pablo Martín Sánchez (2004)

Esta podría ser una perfecta definición de la obra de (~~Juan Luis Martínez~~) si no fuera porque estas palabras de Martín Sánchez están referidas al grupo OuLiPo, a propósito de la obra de Julio Cortázar y sus concomitancias con él. Efectivamente, las relaciones de intertextualidad que pueden reconocerse entre movimientos como el surrealismo o la antipoesía; y autores como Tardieu, Borges o Cortázar con *La Nueva Novela*, no son solamente evidentes al analizar esta obra más allá de las fronteras del Golpe de Estado de 1973, sino que abren posibilidades de interpretación no sospechadas cuando solo se la mira desde el prisma del autoritarismo.

La Nueva Novela presenta un considerable número de elementos de condición textual (a veces de tipo metatextual y otras de tipo paratextual) que se van interrelacionando en niveles variados de hipertextualidad y van engranándose unos a otros, creando un discurso interpelado por la condición estética que absorbe al lector activo y lo motiva a la lectura (creación, construcción) de un texto único y, probablemente, irrepetible. A propósito de estos «textos» que conforman *La Nueva Novela*, y a los que nos hemos referido en varias ocasiones a lo largo de los

anteriores capítulos debido a la controversia que podría generar tal nominación, debemos especificar que nuestra concepción parte de la base de que las artes se funden unas con otras, no como una estrategia contemporánea sino como una natural forma de relación. Recordemos, por ejemplo, la famosa premisa de Horacio “Ut pictura, poesis” en *Epístola a los pisones* para declarar una especie de abrazo armónico entre lo pictórico y lo poético; o la de Foucault, que afirmaba que «la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita» (Foucault 1968:19). Como consecuencia de esta relación entre las artes primas surgen comparaciones y analogías sobre los distintos modos representativos, y con ellas, las reflexiones en torno a la pureza de cada una de estas expresiones.

Este heteromorfismo que se une, o se enreda, con el polimorfismo que se genera de la extrema hipertextualidad nos pone en peligro a la hora de tratar de trazar una línea de análisis clara pues «al menor descuido» perderemos «las señales de ruta» y nos veremos envueltos en una “merienda de locos”. Trataremos, entonces, de acotar al máximo el análisis, de ser escuetos pero explícitos para que queden al descubierto los tipos de relaciones hipertextuales (el ejercicio reescritural) que (~~Juan Luis Martínez~~) tan cuidadosamente hilvanó hasta tejer esta nueva novela.

La amalgama de autores, referencias textuales y relaciones inter- y extratextuales en que nos vemos envueltos para declarar y justificar nuestra hipótesis nos obliga a la concisión. Como ya hemos dicho, trataremos de ser escuetos en aspectos de tipo biográfico y analítico de las obras con las que establezcamos las relaciones hipertextuales para destacar la práctica reescritural, no otra es la finalidad de esta investigación y, por lo mismo, debido a las especiales condiciones en que esta obra nos aboca al continuo fracaso de la linealidad

expositiva, trataremos de ser consecuentes con nuestro objetivo, fragmentando y acotando la exposición.

De acuerdo con nuestra hipótesis, partimos de la idea de que en *La Nueva Novela*, (~~Juan Luis Martínez~~) trata de objetivar y fragmentar la realidad para construir un «relato» también fragmentario y metatextual que declare los más importantes jalones del surrealismo a través de una reconstrucción (reescritura) del movimiento en su máxima expresión (no solo literatura; política, pintura y demás manifestaciones que se vieron renovadas por el nuevo arte también toman forma y protagonismo en ella). En ocasiones, las relaciones hipertextuales que establece *La Nueva Novela* con otros textos es muy sutil; otras veces deberemos leer un hipotexto que ha sido derivado en varios hipertextos, podremos conocer el origen, pero no sabremos con certeza de cuál de sus derivaciones lo tomó (~~Martínez~~), en esos casos habremos «perdido las señales de ruta» y solo podremos aventurar cuál sería el hipotexto matriz por semejanzas temáticas o semánticas. Finalmente, en otras ocasiones, un mismo hipotexto servirá para generar varios pasajes distintos dentro de *La Nueva Novela*, casos mucho más convenientes para el análisis que, no obstante, eso sí, expandirán en un mosaico aún mayor su significación.

Intertextos en la construcción de *La Nueva Novela*: Glosario de voces

Esta tabla corresponde a todos los hipotextos (textos) que son citados, nombrados referidos u homenajeados (por dedicatoria) en *La Nueva Novela*. La enorme cantidad de referencias textuales que establece LNN promueve el tipo de lectura fragmentaria y acotada que haremos de los hipertextos que trabajemos.

No todos los intertextos han sido trabajados, pero se han contenido en esta tabla para transparentar las relaciones y conclusiones a las que hemos llegado, dando la posibilidad al lector de encontrar nuevas intertextualidades y posibles lecturas.

Alicia (ver Alice Lidell)	(Nombrada en págs. 78, 122 y 128) personaje principal de <i>Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas</i> y <i>Alicia a través del espejo</i> de Lewis Carroll.
Auden, Wystan Hugh	(Citado en pág. 130) York 1907-Viena 1973, escritor estadounidense de origen británico. La cita “una enfermedad especial del oído” pertenece al poema “Rimbaud”
Barthes, Roland	(Dedicatoria en pág. 91) Cherburgo 1915-París 1980, ensayista francés.
Beckett, Samuel	(Citado en pág. 70) Foxrock 1906- París 1989, escritor irlandés. Es autor, en inglés y luego en francés, de novelas y de obras de teatro que expresan el absurdo de la condición humana.
Beethoven, Ludwig van	(Dedicatoria en pág. 108 y nombrado en 130): Bonn 1707-Viena 1827, compositor alemán. Niño prodigio, dio su primer concierto de violín a los 8 años y fue concertista a los 14.
Benn, Gottfried	(Nombrado en pág. 94) Mansfeld 1886-Berlín 1956, escritor alemán. Influido al principio por Nietzsche y por el nacionalsocialismo.
Bertaux, Pierre	

	(Nombrado en pág. 130) 1907-1986: intelectual y político francés, miembro de la resistencia francesa
Blanchot, Maurice	(Citado en pág. 60 y dedicatoria en pág. 65) Devrouze 1907-Yvelines 2003, escritor, crítico literario e intelectual francés vinculado al surrealismo y de biografía extremadamente controvertida con un pasado unido a las filas nacionalsocialistas y un posterior apoyo a Nelson Mandela.
Blind, Georges	(Citado en pág. 72) –sin datos biográficos- miembro de la resistencia francesa,
Bonaparte, Napoleón. (Napoléon I)	(Nombrado en pág. 109-111 y 130-131) Ajaccio 1769-Isla de Santa Elena 1821, emperador de los franceses (1804-1814 y 1815). Partidario de los Jacobinos, en 1795 obtuvo el mando del ejército de Italia. Tras derrotar a los austriacos y piamonteses (1797) les impuso la paz y creó la República Cisalpina. El directorio quiso alejarlo y le confió la campaña de Egipto (1798-1799) pero tras el golpe de estado del 18 de brumario (9 de nov. De 1799) fue nombrado cónsul, impuso una constitución autoritaria y centralizó la justicia, la administración y la economía (1800). Tras una segunda expedición a Italia firmó con Austria el tratado de Lunéville (cesión a Francia de Italia y la orilla izquierda del Rin), un concordato con la Iglesia y una paz general con Inglaterra que no duró debido a la suma de poderes acumulados por Napoleón en Europa. Coronado emperador de los franceses el 2 de diciembre.
Bonaparte, Carlos Luis Napoleón. (Napoleón III)	(Nombrado en pág. 109-111 y 130-131) Fue el menor de los tres hijos de <u>Luis Bonaparte</u> (rey de Holanda) y Hortensia Beauharnais; sobrino de <u>Napoleón I Bonaparte</u> . Su familia fue desterrada de Francia tras la caída de su tío. Formado en Suiza y Baviera, fue autor de ensayos y tratados. Encabezó dos rebeliones destinadas a derrocar el régimen del rey Luis Felipe I de Orleans en 1836 y 1840. Es condenado a cadena perpetua pero logró escapar de prisión en 1846. Cuando Luis Felipe fue derrocado en 1848, se presentó como candidato a la presidencia de la nueva República ganando por una mayoría abrumadora. Su triunfo se vio empañado por la victoria de los monárquicos en las elecciones legislativas de 1849 y la imposición constitucional que limitaba la legislatura a cuatro años. Dio un golpe de Estado el 2 de diciembre de 1851 que le permitió asumir poderes dictatoriales y ampliar su periodo de mandato a diez años. El respaldo popular lo alentó a transformar. Dado que el hijo de Napoleón I fue conocido entre sus seguidores como Napoleón II, adoptó el título imperial como Napoleón III.
Breton, André	(Citado en pág. 60 y “solapa trasera”, s/n) Tinchebray 1896-París 1966, escritor francés. Principal fundador y teórico del surrealismo (<i>Manifiestos del surrealismo</i> , 1924-1930). Es autor de obras poéticas y narrativas
Brisset, Jean Pierre	(Nombrado en pág. 89) Orne 1837-La Ferté-Macé 1919,

	escritor francés. Conocido como un santo de la patafísica del calendario y como un loco literario.
Browning, Robert	(Citado en pág. 129) Londres, 1812-Venecia 1889, poeta británico, esposo de Elizabeth Browning.
Caillois, Roger	(Dedicatoria pág. 5) Reims 1913-Le Kremlin-Bicêtre 1978, escritor, sociólogo y crítico literario francés. Miembro del grupo surrealista, estudió Lingüística e Historia de las Religiones.
Carroll, Lewis	(Citado en pág. 32) (Charles Dodgson) Daresbury 1832-Guildford 1898, matemático y escritor británico.
Case, Henry Arthur	(Dedicatoria en pág. 58 y nombrado en pág. 59) SIN DATOS
Celan, Paul Antschel	(Citado en pág. 113) Chernovtsi 1920-París 1970, poeta rumano de lengua alemana, nacionalizado francés.
Crevel, René	(Nombrado y citado en pág. 96 y nombrado en pág. 127) París 1900 –id. 1935, escritor francés integrante del movimiento surrealista.
Dale-Green, Patricia	(Citada en pág. 77) En su libro <i>The cult of the cat</i> afirma, a propósito de la importancia de los gatos en el antiguo Egipto, que, a su muerte “el cuerpo del gato se coloca en un ropaje de hojas y se lleva, en medio de lamentaciones por el duelo, a una casa sagrada donde el embalsamador lo trata con medicamentos y especias”. Según ella, a pesar de que el gato de un noble egipcio recibe el estatus de entierro más extravagante, el cuerpo del gato de un trabajador seguirá siendo cuidadosamente preparado y su embalsamamiento llevado a cabo con la misma conciencia que para un cuerpo humano.
Deleuze, Gilles	(Dedicatoria en pág. 63) París 1925-id. 1995, filósofo francés. Defendió los derechos del deseo y el inconsciente contra las instituciones (El antiedipo, 1972, con F. Guattari)
Duchamp, Marcel	(Nombrado en pág. 89) Blainville 1887-Neuilly-sur-Seine 1968, artista francés nacionalizado estadounidense. Cercano al futurismo, pasó a hacer ready-mades (objetos usuales promovidos a obras de arte). Precursor del dadaísmo; influyó en el pop art y en el arte conceptual.
Eckhart, Johannes	(Llamado Maestro). (Citado en pág. 122) Hochheim 1260-Aviñón o Colonia h. 1328, teólogo y filósofo alemán.
Eliot, Thomas Stearns	(Llamado T. S.) (citado en pág. 77-78, 90 y 140-142) Saint Louis 1888-Londres 1965, escritor estadounidense nacionalizado británico. Poeta, ensayista y dramaturgo, evolucionó desde una crítica de la sociedad moderna a

	través de los mitos antiguos hasta un catolicismo místico. Premio Nobel de Literatura, 1948.
Engels, Friedrich	(Citado en pág. 147) Barmen 1820-Londres 1895, teórico y político alemán. Escribió, en colaboración con Marx, varios textos fundadores del socialismo, entre ellos <i>La ideología alemana</i> (1845-1846) y el <i>Manifiesto comunista</i> (1848).
Foucault, Michel	(Dedicatoria en pág. 93) Poitiers 1926-París 1984, filósofo francés. Analizó las instituciones representativas y criticó las ciencias humanas.
Gardner, M.	(Citado en pág. 115) Estados Unidos 1914, filósofo y periodista estadounidense. Sus trabajos abarcan la divulgación científica, crítica literaria e incluso filosofía.
Gato de Cheshire	(Nombrado en págs. 78,122 y 123) personaje principal de <i>Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas</i> y <i>Alicia a través del espejo</i> de Lewis Carroll.
Gauss, Carl Friedrich	(Nombrado en págs. 80-83 y 125) Brunswick 1777-Gotinga 1855, astrónomo, físico y matemático alemán. Su concepción moderna de la naturaleza abstracta de las matemáticas le permitió ampliar el campo de la teoría de los números. Intuyó las geometrías no euclidianas.
Goethe, Johann Wolfgang von	(Nombrado en pág. 130) Frankfurt del Main 1749-Weimar 1832, escritor alemán. Fue uno de los más importantes representantes del <i>Sturm und Drang</i> .
Gorbea, Rufino	(Citado en pág. 77) SIN DATOS
Guattari, Félix	(Citado en pág. 125) Villeneuve-Les-Sablons (Oise), Francia 1930-Loir-et-Cher, Francia, 1992, psicoanalista y filósofo francés. Tomó distancia con el «lacanismo» a partir de su colaboración con Gilles Deleuze (inventor del término desterritorialización»). Militante de izquierda, Guattari ha sostenido numerosas causas de minoría en el contexto de la mundialización.
Gurba	(Nombrado en pág. 137) personaje del cuento “Mush ü Gurba (Rats against cats)” de Zukani, Ubayd.
Hegel, Friedrich	(Nombrado en págs. 130 y 131) Stuttgart 1770-Berlín 1831, filósofo alemán. Profesor de Jena, Heidelberg y Berlín, desarrolló un proyecto que explica todos los devenires y, a través de la resolución de la oposición entre lo real y el pensamiento, tiene su meta en la realización del ser humano.
Hitler, Adolf	

	(Nombrado en págs. 113, 121 y 132) Braunau, Alta Austria, 1889-Berlín 1945, político alemán. Procedente de una familia de la pequeña burguesía austriaca, luchó en la I Guerra Mundial en el ejército bávaro. En 1921 se convirtió en presidente del Partido Obrero Alemán Nacionalsocialista (NSDAP) y formó las secciones de asalto (SA). En 1923 intentó en Munich un golpe de estado que fracasó. Fue detenido y redactó en la cárcel Mein Kampf, en que expuso la doctrina ultranacionalista y antisemita del nazismo. A partir de 1925 se consagró al fortalecimiento de su partido (creación de las SS y de numerosos grupos organizativos) y al desarrollo de una propaganda eficaz en una Alemania humillada por su derrota de 1918 y por el tratado de Versalles, y muy afectada por la crisis de 1929. En 1933 accedió al cargo de canciller. Después de la ilegalización de los comunistas, a consecuencia del incendio del Reichstag, Hitler se hizo atribuir plenos poderes por la cámara. Inquieto por el poder de las SA, mandó eliminar a sus jefes durante la “noche de los cuchillos largos” (30 de junio de 1934). Presidente a la muerte de Hindenburg, y más tarde «Führer», se puso al frente de un estado dictatorial sostenido por una temible política (Gestapo), y basado en el partido único, la eliminación de la oposición y el racismo. Su política expansionista en Renania (1936), Austria (1938), Checoslovaquia (1938) y Polonia (1939) provocó la II Guerra Mundial (1939), durante la que se emprendió el exterminio de los judíos. Derrotado, se suicidó el 30 de abril de 1945.
Hobbes, Thomas	(Citado en pág. 139) Wesport, Wiltshire, 1588-Hard-wick Hall 1679, filósofo inglés. Partidario de un materialismo mecanicista, describió al hombre como un ser movido, en estado natural, por el deseo y el temor («El hombre es un lobo para el hombre»), por lo que para vivir en sociedad el ser humano tiene que renunciar a sus derechos en provecho de un soberano absoluto que hace reinar el orden: el estado (<i>Leviatán</i> , 1651).
Hölderlin, Friedrich	(Nombrado en pág. 130) Lauffen 1770-Tubinga 1843, poeta alemán.
Holger Dabadie, Isabel	Madre de Juan Luis Martínez Holger.
Howey, W. Oldfield	(Citado en pág. 77) Autor de <i>The cat in the magic and myth</i> , 1907.
Hui-Neng	(Citado en pág. 97) vivió entre el 638 y el 713 de nuestra era y es venerado por todas las escuelas budistas chan y zen.
Ionesco, Eugène	(Citado en pág. 59) Slatina 1912-París 1994, dramaturgo francés de origen rumano. Su teatro denuncia lo absurdo de la existencia y de las relaciones sociales a través de un universo paródico y simbólico
Janet, Pierre	

	(Citado en pág. 12): París 1859-id. 1947, psicólogo y psiquiatra francés. Fundador de la psicología clínica, intentó explicar los trastornos psíquicos a través de mecanismos psicológicos (<i>L'automatisme psychologique</i> , 1899)
Jaspers, Karl	(Citado en pág. 114) Oldenburg 1883-Basilea 1969, filósofo y psiquiatra alemán. Es uno de los principales representantes del existencialismo cristiano. Tuvo una fuerte influencia en la teología, en la psiquiatría y en la filosofía moderna.
Langton, N.	(Citado en pág. 77) –sin datos biográficos- autor de <i>The Cat Ancient Egypt</i> (1940)
Lear, Edward	(Citado en pág. 5) 1812-1888, escritor, ilustrador y artista británico. Creador de Alicia y el Gato de Cheshire; amigo de Alice Liddell.
Lezama Lima, José	(Citado en pág. 121) La Habana 1910-id. 1976, escritor cubano.
Liddell, Alice	(Referida en págs. 86, 105 y 128) Westminster 1852–Kent 1934) fue durante su infancia amiga de Lewis Carroll, y su inspiración para el personaje protagonista de los libros Alicia en el país de las maravillas y Alicia a través del espejo.
Lionnais, François (Le)	(Dedicatoria en pág. 91) París 1901-íd. 1984, ingeniero químico y matemático francés, mayormente conocido como uno de los fundadores del movimiento literario Oulipo.
Lobachevski, Nicolái Ivánovich	(Nombrado en págs. 80-83 y 125) Nizhni Nóvgorod 1792-Kazán 1856, matemático ruso. Elaboró una nueva geometría, no euclidiana, llamada hiperbólica.
Magritte, René	(Nombrado en pág. 83) Lessines 1898-Bruselas 1967, pintor belga.
Mallarmé, Stéphane	(Nombrado en pág. 87 y citado en págs. 125 y 126) París 1842-Saine-et-Marne 1898, poeta francés.
Manton, S. M.	(Citado en pág. 77) –sin datos biográficos- autor de <i>Colorpoint Longhair & Himalayan Cats</i> (1971).
Martínez Holger, Juan Luis	(Nombrado en “portada” y pág. 125) Valparaíso 1942- Villa Alemana 1993, poeta y artista visual y objetual chileno.
Martínez Holger, Miriam	Hermana de Juan Luis Martínez Holger.

Martínez Villablanca, Luis	Padre de Juan Luis Martínez Holger
Martínez, Juan de Dios, Juan, Jxuan ó Swan de Dios	(Nombrado en portada y págs. 70, 87 y 91 y citado en pág. 77) pseudónimo de Juan Luis Martínez
Marx, Karl	(Citado en págs. 7 y 147; referido en págs. 46 y 50): Tréveris 1818-Londres 1883, filósofo, economista y político alemán. Materialista, ateo y progresista.
Massot, Pablo de	(Citado en págs. 20 y 124) París 1900-íd. 1969, escritor francés relacionado con el dadaísmo y el surrealismo.
Megnín, P.	(Citado en pág. 77) -sin datos biográficos- autor de <i>La Faune des Tombeaux</i> (1887 y 1894)
Mellen, I. M.	(Citado en pág. 77) -sin datos biográficos- autor de <i>A practical cat book</i> , (1939)
Moncrif, Paradis de	(Citado en pág. 77) [François-Agustin de Paradis de Moncrif (París 1687- 1770): poeta francés.
Morgenstern, Christian	(Citado en págs. 69, 100, 101 y 117) Munich 1871-Merano 1914, poeta alemán. Su obra, angustiada y humorística, anuncia con sus trasgresiones de lenguaje, las vanguardias del siglo XX.
Mushc (Mush)	(Nombrado en pág. 137) personaje del cuento "Mush ü Gurba (Rats against cats)" de Zukani, Ubayd.
Neruda, Pablo	(Dedicatoria en pág. 21 y nombrado en pág. 142) Parral 1904-Santiago 1973, poeta chileno. Premio Nobel de Literatura, 1971.
Nerval, Gerard (de)	(Referido en págs. 26 y 29; nombrado en pág. 49) París 1808-íd. 1855, escritor francés. Romántico y viajero.
Ono, Yoko	(Citada en pág. 81) Tokio 1933, artista japonesa. Segunda esposa de John Lennon, quien le dedicó parte de su trabajo.
Oppenheim, Dennis	(Citado en págs. 116-117) Mason City, Washington, 1938, artista estadounidense. Pionero del land art y del arte corporal.
Otello (Otelo)	(Nombrado en pág. 49), personaje de W. Shakespeare, de

	la tragedia de título homónimo del año 1604.
Pavlova, Anna	(Nombrada en “la página en blanco”, s/n) San Petesburgo 1881-La Haya 1931, bailarina rusa. Estrenó el papel protagonista del ballet de M. Fokine “El cisne” (1907) con música de Saint-Saëns, y en 1911 fundó su propia compañía.
Perse, S.-J.	(Citado en pág. 77) Saint-Joh Perse, pseudónimo de Merie-René- Auguste- Alexis Legar (Francia 1887- 1995). Poeta y diplomático francés: Premio Nobel de Literatura, 1960 (radicado en Norteamérica)
Picabia, Olga	(Dedicatoria en pág. 20) viuda de Francis Picabia: (nombrado en págs. 124 y 135) París 1879-id. 1953, pintor francés de padre cubano. Inicialmente impresionista, pasó al cubismo y se convirtió después en un pionero del arte abstracto y uno de los principales representantes del dadaísmo.
Picasso, Pablo Ruiz	(Nombrado en pág. 91) Málaga 1881- Mougins, Francia 1973, pintor, grabador y escultor español. En 1904 se instaló en París. Su obra, sucesión de asombrosas metamorfosis gráficas y plásticas, ha sido decisiva en el arte moderno.
Pizarnik, Alejandra	(Dedicatoria en pág. 27) Buenos Aires 1936-id. 1972, poeta surrealista argentina.
Platón	(Citado en pág. 144) Atenas h. 427-id. 348 o 347, filósofo griego. De origen aristocrático, discípulo de Sócrates, quiso desempeñar un papel político.
Pound, Ezra Loomis:	(Citado en pág. 146) Hailey, Idaho 1885-Venecia 1972, poeta estadounidense.
Proust, Marcel	(Citado en pág. 64) París 1871-id. 1922, escritor francés. Autor de traducciones, ensayos y narrativa.
R.I.	(dedicatoria en pág. 76) SIN DATOS
Reich, Wilhelm:	(Nombrado en pág. 127) Dobrzycynica, Galitzia, 1897-penitenciaría de Lewisburg, EEUU, 1957, médico y psicoanalista austriaco. Intentó elaborar una síntesis entre marxismo y psicoanálisis, criticó la moral burguesa y analizó el fascismo.
Rimbaud, Arthur	(Citado en págs. 7 y 147; referido en págs. 26-28, 46, 52) Charleville 1854-Marsella 1891, poeta francés. Su obra, rebelde y aureolada de leyenda, fue reivindicada por el

	surrealismo y ejerció una gran influencia en la poesía moderna.
Robrie, Jean de la:	(Citado en pág. 77) SIN DATOS
Roussel, Raymond:	(Nombrado en pág. 89) París 1877-Palermo 1933, escritor francés. Su obra se considera precursora del surrealismo, de la <i>Nouveau Roman</i> y del estructuralismo.
Saussure, Ferdinand de	(Citado en págs. 100 y 1001) Ginebra 1857-Vufflens, catón de Vaud, 1913, lingüista suizo.
Savich, Tania (Tanya Sávicheva o Tatiana Savicehva)	(Nombrada en pág. 114, 121 y 132) 1930-1944, famosa víctima del Holocausto nazi que dejó una especie de diario de tan solo cinco páginas escritas en hojas sueltas.
Schwarzenberg, Félix	(Nombrado en pág. 123) Krumau 1800-Viena 1852, político austriaco. Sobrino de Karl Philipp, canciller de Austria (1848-1852).
Scott, N. E.	(citado en pág. 77) SIN DATOS
Serrano Fernández, Miguel	(Citado en pág. 6) Santiago de Chile 1917-id. 2009, diplomático, explorador y escritor chileno, figura clave del neonazismo chileno. Perteneció a la generación literaria de 1938, siendo conocido por su extensa obra de búsqueda espiritual y de hitlerismo esotérico, del cual es uno de sus principales cultores.
Shakespeare, William	(Referido en pág. 49) Stratford-on-Avon 1564-id. 1616, poeta dramático inglés.
Shen-hsiu:	(Citado en pág. 97) 606?-706. Discípulo de Hui-Neg y uno de los poetas budista más influyente de nuestra era.
Sócrates	(Nombrado en pág. 22) Ática 470-Atenas 399 a. C., filósofo griego. No dejó nada escrito y solo se le conoce por tres de sus contemporáneos: Aristófanes, que se burló de él; Jenofonte, que lo consideró un moralista simplón, y su discípulo Platón, que lo convirtió en el personaje central de sus <i>Diálogos</i> .
Soljenitsyne, Alexandre	(Citado en pág. 142) escritor ruso (1918-2008), Nobel de Literatura en 1945, autor de "El Archipiélago GULAG" (escrito entre 1958 y 1967, pero publicado en 1973).
Sotoba Komachi	(Citado en "solapa delantera", s/p) personaje de Yukio Mishima: Tokyo 1925-id. 1970, escritor japonés. Su obra

	narrativa y teatral mezclan, en un lenguaje clásico, erotismo, fascinación por la muerte y visión trágica de la existencia. Se suicidó públicamente.
Stuart, D. M.	(Citado en pág. 77) SIN DATOS
Stubbs, Ann. L.	(Citada en pág. 77) –sin datos biográficos- autora de <i>Your Cat</i> , 1964.
Superman	(Citado en pág. 147) personaje de ficción.
Tardieu, Jean	(Citado en págs. 9-43 y 65) Saint-Germain-de-Joux 1903-Créteil 1995, Poeta y dramaturgo francés. Se dio a conocer publicando sus primeras poesías en la <i>Nouvelle Revue Française</i> en 1927. Su obra poética aborda cuestiones filosóficas en un tono no exento de ironía.
Tardieu, Víctor	(Nombrado en pág. 65) Lyon 1870-Hanoi 1937, pintor francés. Padre de Jean Tardieu.
Theresin, Daniel	(Dedicatoria en pág. 135) pseudónimo de Jean Tardieu (1903-1995) en <i>El honor de los poetas</i> , título de una selección preparada por Seghers, Paul Éluard y Jean Lascure, publicada en 1943.
Thomson, George D.	(Citado en pág. 7) Dulwich, Londres, 1903-Birmingham, 1987, erudito clásico Inglés, filósofo marxista y estudioso de la lengua irlandesa.
Vechten, C. van.	(citado en pág. 77) Cedar Rapids 1880- Nueva York 1964, escritor y fotógrafo estadounidense. Patrón de la Halem Renaissance y albacea de Gertrude Stein. Autor de <i>The tiger in the House</i> (1920).
Verlaine, Paul	(Referido en págs. 26 y 30) Metz 1844-París 1896, poeta francés.
Visser, M. W. de (Marinus Wilheml	(Citado en pág. 77) Noruega 1876- Ídem 1940, escritor influenciado por el japonés, autor de <i>El dragón de la China y el Japón</i> (s/f)
Wurmbrand, Richard	(Citado en pág. 7) 1909-2001. Ministro rumano judío convertido al cristianismo. Durante su juventud vivió la época más álgida de la actividad antisemítica en Rumanía, pero fue más tarde, tras convertirse en un fiel creyente de Jesucristo como El Mesías y afirmar públicamente que cristianismo y comunismo no eran compatibles, que vivió encarcelamiento y tortura debido a sus creencias.
Yeats, William Butler	

	(Nombrado en pág. 98) Sandymount 1865-Roquebrune-Cap-Mar-tin, Francia 1939, escritor irlandés. Cofundador del Abbey Theatre de Dublín, es autor de ensayos, poemas y dramas (La condesa Kathleen, 1892; Deirdre, 1907) inspirados en el espíritu nacional. Fue Premio Nobel de Literatura en 1923.
Zakani, Ubayd	(Citado en pág. 77) escritor satírico persa del siglo XIV, autor de "Mush ü Gurba (Rats against cats)"
Zurita, Iván; Sebastián y Sileba	Sobrinos de Juan Luis Martínez Holger, hijos de Miriam Martínez Holger y el poeta, compañero de generación y amigo personal de Martínez, Raúl Zurita.

Capítulo 5. El *nonsense* y las derruidas percepciones de la realidad

5.1. De Edward Lear: los Limericks y la negación bretoniana

La Nueva Novela comienza, literal y literariamente, en 1846 con *The book of nonsense* de Edward Lear, famoso, sobre todo, por “El búho y la gatita” y sus ilustraciones, ya que sus textos rimados sin sentido -los limericks⁶⁹- no le procuraron ningún tipo fama en vida. Lear es el creador de toda una línea de la literatura que abarca nombres tan afines a *La Nueva Novela* como Lewis Carroll, Alfred Jarry, Samuel Becket, Benjamin Peret, Eugène Ionesco o Jean Tardieu. Esta línea es la del absurdo y sostiene una teoría basada en el sinsentido (*nonsense*) que ha promovido y justificado buena parte de la literatura de corte lúdico de los siglos XIX y XX, como las vanguardias históricas y sus derivados neo- y post-vanguardistas, el grupo OuLiPo o la ´Patafísica, entre otras tendencias. La importancia de Lear como padre de toda esta generación de artistas que basan su escritura en el sinsentido, estriba en el hecho de que la suya es una escritura sinsentido en el más estricto rigor de la palabra. El autor de los Limerick se distingue de todos sus seguidores - eso lo reposiciona, más fielmente, como el precursor- en que asume una fidelidad casi sobrehumana con sus intenciones estéticas, que son divertir a los lectores con geniales barbaridades-desatinos-absurdos-incongruencias libres de vulgaridad y cinismo; incapaces de albergar ningún tipo de significado simbólico, hecho sumamente importante que (Martínez) también quiso destacar y que, cuando leamos

⁶⁹ El Limerick es una estrofa de origen anglosajón formada por cinco versos con rima estricta del tipo AABBA y que trasgrede las convencionales estructuras sintácticas, así como los contenidos semánticos, por lo que el resultado es un texto absurdo.

la relación entre Miguel Serrano y Ezra Pound, podremos dilucidar. Sus textos, nunca se desvían hacia la búsqueda de significados, son leídos y disfrutados desde la lógica del absurdo; desde el caos de la lógica; desde el *sinsentido*.

Con el gesto de situar el Limerick nº7 como antesala de la obra, (unido a otro gesto no menor, del que nos ocuparemos luego, de dedicar el texto a Roger Caillois), (Martínez), más allá de que incite una lectura palimpséstica paródica que vincule a esa «Vieja Persona de Chile» a algún personaje histórico ampliamente conocido, anuncia, igual que lo hace el Sogol-guardián-del-logos de la página anterior (portadilla), la entrada a un mundo donde lo lúdico y lo absurdo sirven de puente entre la realidad y su representación; pero también entre el Occidente histórico y las vanguardias latinoamericanas que derivan de él. No se necesitan andamiajes ni enlaces para que *La Nueva Novela* se vincule directamente con Edward Lear y André Breton, formando entre ellos un triángulo de sentido que solo puede tener como hipocentro: el sinsentido.



Dibujo original que acompaña al Limerick nº7 en *The Book of nonsense* (1846) de Edward Lear⁷⁰

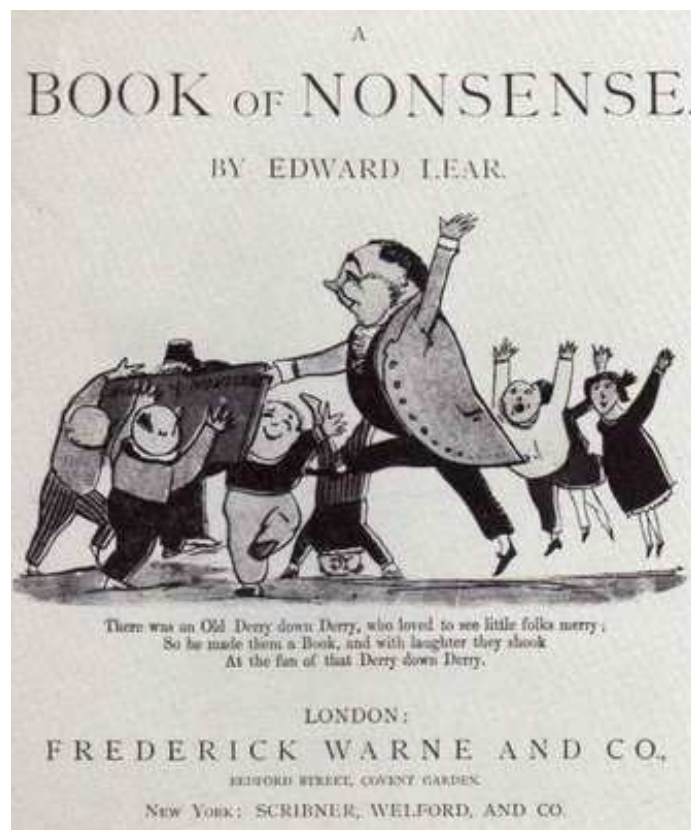
⁷⁰ El texto del Limerick, que en el libro original, *The book of nonsense*, va acompañado del dibujo de un hombre con lentes y bigote, aparentemente vestido de huaso y que come fruta sentado en una escalera, dice:

There was an Old Person of Chili
Whose conduct was painful and silly
He sate on stairs eating apples and pears
That imprudent Old Person of Chili

(Había una vieja persona de Chile / Su conducta era odiosa e idiota. / Sentada en una escalera comía manzanas y peras / Esa imprudente y vieja persona de Chile.)

Efectivamente, podemos reconocer la obvia intertextualidad existente entre el *nonsense* y el movimiento surrealista y sus actantes en múltiples textos, sobre todo porque ambos movimientos compartían una serie de dualidades en tensión, como lógica / fantasía, orden / caos, yo / sociedad, aunque ya en el *Primer Manifiesto del Surrealismo* (1924) Breton anunciaba la intencionalidad del grupo de superar estas dialécticas, pues en medio de cada una de ellas se encuentra el surrealismo:

Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, una especie de realidad absoluta, de superrealidad. A su conquista me encamino, seguro de no lograrla, pero con la suficiente indiferencia hacia mi muerte como para calcular un poco el placer de tal posesión. (Breton 1992:31)⁷¹



Contratapa del libro *The book of nonsense* de Edward Lear

⁷¹ No podemos perder de vista que este párrafo es una especie de conclusión a la que Breton llega después de haber explicado y justificado su relación con la psiquiatría y, sobre todo, con las ideas revolucionarias de Freud en el campo del psicoanálisis, tema sobre el que también volveremos en el capítulo 6 para hablar de uno de los antecedentes inmediatos del automatismo surrealista,

Este objetivo de los surrealistas de alcanzar el punto total de reintegración del hombre a su universo es el que los separa crucialmente del *nonsense* de Edward Lear y Lewis Carroll. Sin embargo, en *La Nueva Novela*, (Martínez) los resitúa a ambos según el lugar de honor que les pertenece como padre y mejor representante del *nonsense*, abriendo y dando lugar a una compleja y fascinante multiplicidad de lecturas des(cons)tructivas sobre el fenómeno del caos del sentido.

5.2. De Lewis (Charles L.) Carroll (Dodgson)

El caso de Lewis Carroll es, para el análisis de nuestro objeto de estudio, más entretenido y complejo: fascinante por ambas cuestiones.



Lewis Carroll, por Hermenegildo Sábat

*Un profesor de matemáticas de Oxford
El reverendo Dogson
Ligeramente tartamudo y zurdo
Nos deja en la primera casilla de otro mundo
Allí para el unicornio somos monstruos fabulosos
Y se oye el ruido de armaduras
De caballeros que piensan mejor cuando están
cabeza abajo*

*El señor Dogson pasea con tres niñas
Tal vez sueña fotografiarlas desnudas
Pero estamos en el siglo XIX
En plena Era Victoriana
Y se contenta con escribirles cartas festivas
Con narrarles historias
Sobre el otro lado del espejo
y ver fluir sus tiernos rostros en el atardecer de una
barca*

*El nombre de Alicia significa ahora Aventura
Y cuando lleguemos a la octava casilla
Empezaremos a ser reyes
En un juego que ya no vamos a olvidar⁷².*

Jorge Teillier (1968)

"Retrato de Lewis Carroll", por Hermenegildo Sábat

⁷² Poema publicado por vez primera en la Revista Atenea de Concepción, en los números 421-422 de julio-diciembre de 1968 con poemas de Enrique Lihn, Jaime Quezada, Gonzalo Millán, Jorge Teillier, Pedro Lastra, Rosa Cruchaga de Walker y Omar Lara.

Debido a la reiterada recurrencia a su obra, en *La Nueva Novela* se produce un verdadero hipertexto carrolliano que enlaza diversos fragmentos, autores y teorías desde diferentes niveles de reescritura. Básico en la consolidación del *nonsense*, pero también en la tradición acerca de la lógica especular que tanto gustaba a Borges, Carroll es uno de los 43 autores antologados⁷³ por André Breton en su *Antología del humor negro* publicada por primera vez en 1940 y aumentada en 1948. La importancia de partir con esta obra estriba en que Breton explica magistralmente cuál es la jerarquía que adquiere Carroll dentro el movimiento llamado *nonsense* y que, no solo participa activamente del «humor negro»⁷⁴ sino que lo anticipa. Para Breton, que Charles L. Dodgson fuese un pastor anglicano, un matemático y un experto en lógica, era la fórmula perfecta para la re-aparición del non-sense (así, con guion, lo escribe Breton). Re-aparición, dice el padre del surrealismo, porque el verdadero creador de la tendencia del sinsentido vendría a ser un tal Philippe de Beaumanoir, que en el siglo XIII escribía poemas incoherentes. Por otro lado, la justificación de la importancia del non-sense en Carroll viene dada por el hecho de que:

[...] constituye para él la solución vital de una contradicción profunda entre la aceptación de la fe y el ejercicio de la razón por una parte; y por otra, entre la aguda conciencia poética y los rigurosos deberes profesionales. Lo propio de esta solución

⁷³ La nómina la integran: Jonathan Swift, D.-A.-F. de Sade, Georg Christoph Lichtenberg, Charles Fourier, Thomas de Quincey, Pierre François Lacenaire, Petrus Borel, Christian Dietrich Grabbe, Edgar Poe, Xavier Fournerey, Charles Baudelaire, Lewis Carroll, Villiers de l'isle-Adam, Charles Cros, Friedrich Nietzsche, Isidore Ducasse (Conde de Lautrémont), Joris Karl Huysmans, Tristan Corbière, Germain Nouveau, Arthur Rimbaud, Alphonse Allais, Jean Pierre Brisset, O. Henry, André Gide, John Millington Singe, Alfred Jarry, Raymond Roussel, Francis Picabia, Arthur Cravan, Franz Kafka, Jacob Van Hoddiss, Marcel Duchamp, Hans Arp, Alberto Savinio, Jacques Vaché, Benjamin Peret, Jacques Rigaut, Jacques Prévert, Salvador Dalí, Jean Ferry, Leonora Carrington, Gisèle Prassinos y Jean-Pierre Duprey.

⁷⁴ El humor negro tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad... (la enumeración sería larga), pero sobre todo, es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado -el eterno sentimentalismo sobre fondo azul- y de una cierta fantasía de corto vuelo, que se toma demasiado a menudo por poesía, persiste vanamente en querer someter el espíritu de los caducos artificios, y que no dispone ya de mucho tiempo para alzar sobre el sol, entre las demás semillas de adormidera, su cabeza de grulla coronada. (Breton 1999:13)

subjetiva es buscar una solución objetiva, precisamente de orden poético: el espíritu, ante la presencia de toda clase de dificultades, puede encontrar una salida ideal en el *absurdo*. (Breton 1999: 117-118)

La invisibilización a la que Breton somete a la figura de Edward Lear como padre del *nonsense* es evidente; sobre todo cuando, de forma explícita, remarca como antecedente inmediato de Carroll a Philippe de Beaumanoir (1250-1296), que siendo jurista hacía las veces de poeta en algunas ocasiones. Esta invisibilización bretoniana, que puede complementarse con la irónica nota de Cortázar al terminar su texto “Del cuento breve y sus alrededores”⁷⁵, se debe sin duda al mismo hecho que detallábamos como primordial para Lear en sus escritos: la falta de un sentido o significado simbólico en sus textos, pues, obviamente, el surrealismo, como movimiento revolucionario que trataba de cambiar, no solo el arte sino la sociedad, no podía hacerse cargo de un precedente no comprometido con la significación simbólica. Sin embargo, será el propio Breton el que, asumiendo el absurdo como parte primordial del «humor negro», hará una crítica aguda y punzante contra quienes pagan «misterioso intercambio del placer humorístico [a un] precio ascendente que tiende a convertirlo hoy en norma del único comercio intelectual de gran lujo» (Breton 1999:8); contradicciones intrínsecas de un movimiento que nace

⁷⁵ Así termina el discurso de Cortázar: *En los dos extremos (insuficiente instalación en la circunstancia ordinaria, y rechazo casi total de esta última) se peca por impermeabilidad, se trabaja con materias heterogéneas momentáneamente vinculadas pero en las que no hay ósmosis, articulación convincente. El buen lector siente que nada tienen que hacer allí esa mano estranguladora ni ese caballero que de resultas de una apuesta se instala para pasar la noche en una tétrica morada. Este tipo de cuentos que abrumba las antologías del género recuerda la receta de Edward Lear para fabricar un pastel cuyo glorioso nombre he olvidado: Se toma un cerdo, se lo ata a una estaca y se le pega violentamente, mientras por otra parte se prepara con diversos ingredientes una masa cuya cocción sólo se interrumpe para seguir apaleando al cerdo. Si al cabo de tres días no se ha logrado que la masa y el cerdo formen un todo homogéneo, puede considerarse que el pastel es un fracaso, por lo cual se soltará al cerdo y se tirará la masa a la basura. Que es precisamente lo que hacemos con los cuentos donde no hay ósmosis, donde lo fantástico y lo habitual se yuxtaponen sin que nazca el pastel que esperábamos saborear estremecidamente.* (Cortázar 2009:82)

de la apropiación del subconsciente como motor de creación, sin más. Esta vacilación la va a solucionar Jean Tardieu cuando, tomando como base el *sinsentido* de los Limerick de Lear y la obra de Carroll, planteará el *antisentido*.

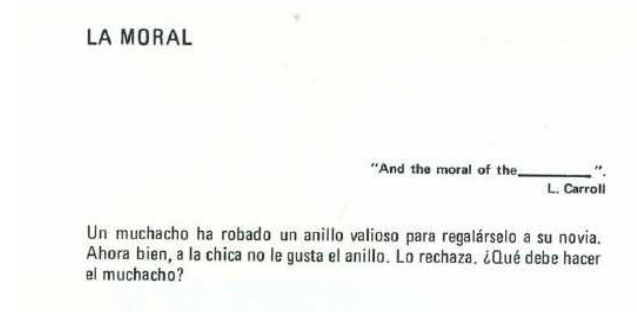
Volviendo a la, *in extenso*, recurrida figura de Carroll en *La Nueva Novela*, podríamos comenzar con esa «complacencia hacia el absurdo [que] vuelve a abrir al hombre el reino misterioso que habitan los niños» (*ibidem*, 117); y para ello, demos la mano a Alicia y crucemos a través del espejo...

Son muchos los estudios sobre *La Nueva Novela* que leen la figura de Lewis Carroll como un centro multi-hipotextual al que hay que recurrir de manera exclusiva para des(cons)truir el relato que la sostiene, sin embargo, en algún momento de la lectura, este hipotexto («Vida y obra de Lewis Carroll» podríamos llamarlo) no alcanza a establecer enlaces en todas las direcciones a que apunta este hipermetatexto transdisciplinario. Indiscutiblemente, esta imposibilidad se da de la mano de la no concreción explícita del pensamiento carrolliano hasta el movimiento surrealista, donde, tal y como afirma nuestra hipótesis, encuentran realización todas nuestras expectativas como lectores. No obstante, con esto no estamos afirmando que Carroll no constituya un hipotexto de notable relevancia; al contrario, desde su figura (como autor, como fotógrafo, como religioso, como posible pedófilo, como improbable «Jack el destripador» y, por supuesto, como matemático que escribía libros de lógica –absurda, pero lógica, al fin y al cabo-) podemos corroborar un amplio número de intertextualidades explícitas.

5.2.1. “And the moral of...”

La primera referencia que aparece en *La Nueva Novela* a Lewis Carroll es un epígrafe que reza “**and the moral of (the) _____**” **Lewis Carroll** (pág. 32) que

acompaña a la respuesta sobre “LA MORAL” de “Respuestas a problemas de Jean Tardieu”:



Detalle de la página 32 de La Nueva Novela de (Juan Luis Martínez)

Esta afirmación (“And the moral of (the)...”) pertenece al capítulo IX: “Historia de la tortuga falsa” de *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (1865) y se reitera con distintas acepciones a lo largo del diálogo que sostiene Alicia con la Duquesa:

[...] «You're thinking about something, my dear, and that makes you forget to talk. I can't tell you just now what the moral of that is, but I shall remember it in a bit.»

- Perhaps it hasn't one, - Alice ventured to remark.
- 'Tut, tut, child! - said the Duchess. - Everything's got a moral, if only you can find it. - And she squeezed herself up closer to Alice's side as she spoke.

Alice did not much like keeping so close to her: first, because the Duchess was very ugly; and secondly, because she was exactly the right height to rest her chin upon Alice's shoulder, and it was an uncomfortably sharp chin. However, she did not like to be rude, so she bore it as well as she could.

- The game's going on rather better now, - she said, by way of keeping up the conversation a little.
- 'Tis so, - said the Duchess: and the moral of that is: «Oh! 'tis love, 'tis love, that makes the world go round!»

- Somebody said, - Alice whispered, - that it's done by everybody minding their own business!
 - Ah, well! It means much the same thing, - said the Duchess, digging her sharp little chin into Alice's shoulder as she added, - and the moral of *that* is: «Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves.»
 - How fond she is of finding morals in things! - Alice thought to herself⁷⁶.
- (Gadner 1999:114)

La palabra «moraleja», que en inglés se nombra como *moral*, protagoniza acá todo el juego dialéctico con respecto al pensamiento lógico. En la homonimia que comparten «la moral» y *the moral* se abre todo un mundo de interpretaciones; sobre todo cuando reparamos en el consejo de la duquesa: «cuida del sentido y el sonido cuidará de sí mismo», que no es otra cosa que la definición de la homofonía.

Este juego homónimo sirve a (~~Juan Luis Martínez~~) para llamar la atención del lector sobre la relación entre Jean Tardieu y las figuras de Lewis Carroll y Edward Lear. Al contrario que Breton, y en un gesto que lo asemeja al de (~~Martínez~~) (o a la

⁷⁶ El texto en español no permite ver la homonimia, de ahí que hayamos preferido citarlo en inglés en el cuerpo y añadir la traducción. El resto de los pasajes de *Alicia en el país de las maravillas* se citarán directamente en nuestro idioma, pues la edición de Gadner que manejamos está en español.

«Vas pensando en algo, querida, y eso hace que te olvides de hablar. En este momento no recuerdo la moraleja que tiene eso, pero la recordaré dentro de un momento».

- A lo mejor no la tiene - se atrevió a decir Alicia.
- ¡Vamos, vamos criatura! - dijo la Duquesa. - Todo tiene moraleja; lo que hace falta es dar con ella - y se apretó contra el costado de Alicia mientras hablaba.

A Alicia no le hacía mucha gracia llevar tan pegada a la duquesa: primero porque era *feísima*; y en segundo lugar, porque tenía la estatura precisa para apoyar la barbilla en el hombro de Alicia; una barbilla que era molesta de tan puntiaguda. Sin embargo, no quiso ser descortés, así que aguantó lo mejor que pudo.

- El juego va mejor ahora, - dijo a fin de mantener un poco la conversación.
- En efecto - dijo la Duquesa-; y la moraleja es: «¡Ah, el amor, el amor es lo que hace andar al mundo!».
- ¡Alguien dijo - susurró Alicia - que andaría mejor si cada cual se ocupara de sus propios asuntos!
- ¡Ah, bueno!, viene a ser lo mismo - dijo la Duquesa, hincando su barbilla puntiaguda en el hombro de Alicia, a la vez que añadía -: y la moraleja de eso es: **«cuida del sentido y el sonido cuidará de sí mismo»**.
- ¡Qué manía de buscarle moraleja a las cosas! - se dijo Alicia para sus adentros.

inversa), Tardieu reconoce el padrinazgo de Edward Lear en conjunto con el de Lewis Carroll en la conformación del *nonsense*. Esta «reescritura» que Tardieu lleva a cabo mediante la exposición figurativa de cuatro Limerick y un grabado de *Alicia* al interior de una de sus obras más decisivas, podríamos decir que es de adición, puesto que en su reconocimiento de los dos pilares del *sinsentido* el francés se cuestiona, sin embargo, la posibilidad de la inexistencia de algo que carezca de sentido al plantear, en el prólogo de ésta (*Obscurité du jour*) la existencia de un término que acuñe mejor sus inquietudes:

J'ai commencé ce livre en essayant de me représenter, comme deux points-limites opposés, l'en deça et l'au-delà du Sens.

Je cherchais ensuite à opposer "sens" et "non-sens", ce qui n'était pas nouveau: d'autres l'ont fait avant et mieux que moi.

Et pourtant, le langage ayant pour but le Sens, ne pouvait admettre le Non-sens. Ou plutôt il n'y avait pas, il ne pouvait y avoir de non-sens lorsque nous exprimons quoi que ce soit [...]

Finalement, obstiné à me représenter le pouvoir expressif des arts créateurs -car c'était là mon propos essentiel- comme un domaine échappant, pour sa plus grande part, à face le dialogue mouvant du langage commun -j'en étais venu à imaginer face à face le dialogue mouvant du Sens et d'un personnage protéiforme que j'appelais: "Anti-sens".⁷⁷ (Tardieu 2003:983-984)

⁷⁷ Comencé este libro tratando de representarme dos puntos -límites opuestos, *de este y del otro lado* del Sentido.

Procuraba luego oponer "sentido" y "sinsentido", lo que no era nuevo: otros lo hicieron antes y mejor que yo.

[...] sin embargo, el lenguaje tenido por objeto de sentido no podía admitir el sinsentido. O más bien, no admite el sinsentido cuando expresamos algo. [...]

Finalmente, obstinado en poder representar el poder expresivo de las artes creativas -porque era esa mi intención esencial, como un dominio que escapaba, en su mayor parte, al dominio del lenguaje común- había llegado a imaginar el diálogo cara a cara del sentido y del personaje proteiforme al que llamaba "antisentido". (Tr. P.)

Entonces, si no puede existir el *sinsentido* porque, irremediablemente estamos abocados a dar un sentido a todo lo que se supedita al lenguaje, será necesario replantear la noción como un revés, un lado opuesto que negativice (pero no anule) la noción de sentido. La concepción de Tardieu viene a reconciliar, de algún modo, la noción de los surrealistas con la de Lear, pues en la oposición del absurdo de los Limerick como algo sin sentido y el humor negro como «broma sin gravedad» o «ironía escéptica» cabe perfectamente el «antisentido» que este propone como un «término válido para responder a todas las sugerencias nacidas de una obra» (Tardieu 2003:984) y que, traspasadas las fronteras de lo carente de sentido, pretende, como diría Gerard Macé «enmascarar fantasmas y memorias a medias inventadas» (Tardieu 2003:13) de la burguesía francesa de mitad del siglo XX.

El texto de Tardieu al que estamos haciendo referencia es “Dialogue entre l’auteur et un visiteur”⁷⁸, perteneciente, como ya hemos anunciado, a *Obscurité do*

⁷⁸ El texto “Diálogo entre el autor y un visitante” ofrece importantes claves de lectura para *La Nueva Novela*. Por ello, es preferible transcribir aquí la traducción que hemos hecho del texto en cuestión, incluido entre las páginas 999 y 1002 de las *Obras* completas de Jean Tardieu:

Visitante: Ahora que estamos solos, quiero preguntarle algo ¿a qué juega usted en soledad?

Autor: Busco, remontándome al pasado, lo que siempre busqué: dar sentido a lo que veo, a lo que oigo, a lo que pruebo. Como si lo que “es” no fuera en sí mismo. Como si la obligación de ayudar me hubiese sido impuesta desde el origen, según algún orden terminante sobre el que no supiera nada, ni de dónde viene ni a donde quiere conducirme.

Visitante: ¡Usted no carece de presunción! Muchos de nosotros se consideran igualmente llamados por algo que los sobrepasa. Pero son pocos los elegidos.

Autor: ¡espere! No me pregunto por el resultado obtenido: eso poco importa. Lo que cuenta es la búsqueda: de eso estoy seguro.

Visitante: ¿es, pues, esto lo que usted llama: dar un sentido?

Autor: Es esto y es parte de esto, porque me parece que me ha servido mucho el sinsentido y quizá el sentido final de mi vida sea reunir un sinsentido que nos concierne a todos.

Visitante: ¡explíquese!

Autor: Así como yo giro en un tiempo cíclico, es natural que el sinsentido se me vuelva cada vez más evidente. Y cada vez entiendo mejor que este sinsentido es el sentido de mi trayecto, mi verdad en cierto modo.

Visitante: ¡usted me intriga!

Autor: Nada más simple. El sentido de mi vida estaba escrito. Pero el sentido de mi espíritu, como acabo de decirle, era reunir algo, o algún lugar que esté más allá o por debajo del sentido. Y para alcanzar un término tan lejano, el sentido de mi escritura era idéntico: un tipo particular de sinsentido o, si usted lo prefiere, lo que todavía no tiene sentido, o lo que no lo tiene, sin más.

Visitante: ¡usted hace muy poco caso del lenguaje!

Autor: ¡Hago mucho caso de eso, al contrario! Los sabios ya lo dijeron: con elementos en número limitado, un sistema de signos puede dar un número ilimitado de combinaciones.

Visitante: ¿Qué era pues, para usted, “escribir”?

Autor: Era trazar letras y pronunciar palabras “ensambladas en cierto orden”. Era a la vez dibujar y hacer oír, sin preocuparme de hacer comprender.

Visitante: ¿El “sinsentido”? ¿las rimas?

Autor: No únicamente, pero hay algo, un tipo de tan-tan de la palabra. Encontrar un hechizo perdido.

Visitante: ¡Siempre la infancia, su infancia, qué le preocupa tanto!

Autor: Se lo dije: mi intención es preguntarme infinitamente cómo se puede escribir algo que tenga sentido, mientras que el más humilde “poeta” utiliza un tejido de sinsentidos.

Visitante: Todavía no le comprendo.

Autor: Está usted, sin duda, en el buen camino. ¿Comprende un cuadro, un fragmento musical? Ya sé, lo decimos pero, por otra parte, es una metáfora desusada. ¿O usted trata de comprender estrictamente la parte que puede ser analizada de una creación: con los instrumentos precisos del intelecto, su tiempo, su técnica, su ahondamiento en el espíritu del creador, total, lo que un conocido historiador llama los “significados de la obra”? El resto es otra cosa.

Visitante: ¿Pues qué cosa?

Autor: Ahí está la dificultad. Lo que no es el lenguaje de las palabras y que, sin embargo, quiere expresarse, puede dirigirse, en nosotros, a lo que tampoco puede ser comunicado por el lenguaje.

Visitante: ¿Esto es el silencio?

Autor: Eso sería demasiado simple.

Visitante: ¿La sensibilidad? ¿La emoción? ¿O el sueño, el inconsciente? ¡Cuentos viejos! Por otra parte, le prevengo: ¡usted está mezclando las artes sobre su paleta, como un embaucador! Usted hablaba primero de escritura, y dijo que era su intención ¡quédese allí, demuéstrelo!

Autor: Sin duda, y me mantengo allí. Pero mi “escritura” no es la misma que sirve para vivir o conocer. Ella misma es (o querría ser) al mismo tiempo, de este lado y más allá de la lengua. Es porque se parece a otras artes. En cuanto a mí; tiendo desde hace cuarenta años o más, a mezclar, usted mismo lo ha dicho, mis palabras con colores, o a hacerlas sonar como notas musicales. Esto solo tiene un parecido lejano con un discurso.

Visitante: ¡De un ejemplo!

Autor: Me parece que comenzaron por gustarme las palabras por sí mismas, aparte de lo que significaran. Tanto por su sonoridad como por el ritmo que encadenan. Tanto por su forma visible como: la forma que se traza hace más profunda la página, como el ave escribe sobre el espacio.

Visitante: ¡Eso es todavía una ilusión! Lo que deleita al espíritu en el momento en que se despierta es el nacimiento de la confusión y el enredo de significados, esto no significa que no haya significado.

Autor: Iba a decírselo, es la mezcla de una forma y de un sonido que me fascinaban, que todavía me fascinan. Es, en efecto, un nuevo nacimiento cada vez, porque la fusión de los dos da un producto imprevisible.

Visitante: ¡Una vez más usted mezcla las artes, los tubos de color y el diccionario!

Autor: He hecho esto toda mi vida. O más bien procuré trasponer al arte de escribir algunos secretos que tomaba del arte de pintar o de componer música.

Visitante: ¡Sin embargo, cada arte tiene su propio método, sus medios preferidos! Al confundirlos solo creamos malentendidos.

Autor: No le dije que quería “confundirlos”. Dije que trataba de tomar de ellos ciertos secretos que pueden reanimar el vigor expresivo del lenguaje verbal. Pintar, esculpir, prepararse para ser articulado por instrumentos musicales es cortar un cierto número de paradas, es poner el espíritu en contacto inmediato con las sensaciones. El lenguaje verbal (sobre todo si usted lo “lee” en silencio) pasa por circuitos intelectuales y pierde un poco de su fuerza en este rodeo: se enfría. Habría querido escribir como salpicamos de colores una tela. O así como tocamos un gong. O así como se canturrea. O así como se grita.

Visitante: ¡Diablos! ¿Cómo hacerlo sin volverse totalmente afásico?

Autor: En efecto, ese es el problema. Todo parecía posible gracias a la audacia de algunos pioneros ilustres de pintar sin “representar” nada, pero aún me parece difícil, incluso impracticable, separar la palabra de su sentido.

Visitante: No veo la utilidad de este proyecto.

Autor: Tanto peor para usted. Es, en todo caso, una de las extremidades del trayecto que quise hacer. Se puede ir desde el extremo de la conformidad (las palabras son entonces como cristales transparentes que dejan pasar todo sin añadir a eso su color limpio) hasta el extremo de la

jour, obra que viene a retomar buena parte de los planteamientos estéticos que Tardieu trató de plasmar en sus textos desde los años 60. (Martínez) nos remite a este diálogo para dar respuesta a la pregunta sobre LA MORAL que el propio Tardieu lanzaba en sus “Pequeños problemas y trabajos prácticos” haciendo un juego sinecdótico (reduciendo el todo a una sola parte). De este modo, *La Nueva Novela* enlaza las prácticas escriturales de Lear-Carroll-Tardie en un gesto de reivindicación del *sin sentido* que el francés, como ya vimos, va a hacer evolucionar hacia un *antisentido* haciendo honor, siempre, a los orígenes de su teoría; a los que ilustra (literalmente) en su texto como forma (también aquí) de remitir al lector hacia las obras que le sirven de hipotexto. En fin, como todo buen reescritor, Tardieu retoma a sus precedentes para superarlos, del mismo modo que (Martínez) los retoma para materializar(los) (en) sus propuestas de anti(sin)sentido⁷⁹.



En el texto “Dialogue entre l’auteur et un visiteur” el libro *Œuvres* (2003) de Jean Tardieu encontramos estas imágenes, (págs. 1000-1002) donde se reproducen cuatro de los Limerick contenidos en *The book of nonsense* de Edward Lear y la ilustración de John Tenniel de la escena del capítulo IX de *El maravilloso mundo de Alicia en el país de las maravillas*.

irreverencia. Lo mismo que el devenir oscila entre el nacimiento y una muerte perpetuos lo que se mueve en el lenguaje cuando se considera un “otro” oscila entre el uso y el desarreglo, entre una forma y una materia, entre la voluntad y el azar, entre el sentido y el sin sentido.

⁷⁹ En este punto de la investigación, seguramente, en su afán de desordenar nuestros sentidos, (Martínez) querría que fuésemos corriendo en busca de Sogol para demostrar la teoría del *antisens* como conformada, en uno de sus vértices, por las especiales relaciones que mantienen los negativos de una fotografía con sus positivos.

NOTA 1

Los textos de los Limericks que reproduce Tardieu en su obra son (de izquierda a derecha y en sentido ascendente):

1. There was a Young Lady of Dorking, Who bought a large bonnet for walking; but its colour and size so bedazzled her eyes, That she very soon went back to Dorking (sic).
2. There was an Old Person whose habits induced him to feel upon rabbits; When he'd eaten eighteen he turned perfectly green, Upon which he relinquished those habits.
3. There was an Old Man on a hill, Who seldom, if ever, stood still; He ran up and down in his grandmother's gown, Which adroned that Old Man on a hill.
4. There was an Old Man with a beard, who said "It is just s I feared!- Two Owls and a Hen, four Larks and a Wren, Have all built their nests in my berd!"

(Tardieu 2003: 1000-1001)

5.2.2. Un problema hemisférico

La segunda referencia explícita hecha a Lewis Carroll -en esta ocasión a su doble o su real; encriptado entre sus sílabas como Ch. L. D.- se encuentra en la página 57 de *LNN*, perteneciente al capítulo "IV EL ESPACIO Y EL TIEMPO" y bajo el título "Un problema hemisférico". La enunciación del problema es la siguiente:

Un hombre viaja alrededor del mundo lo bastante aprisa para que el sol esté siempre sobre su cabeza; toma la salida el lunes a mediodía, al cabo de veinticuatro horas volverá a hallarse en el punto de partida. ¿Dónde constata que el día se llama ahora martes? ¿En qué momento de su viaje el día ha cambiado de nombre?

UN PROBLEMA HEMISFERICO

Un hombre viaja alrededor del mundo lo bastante aprisa para que el sol esté siempre sobre su cabeza; toma la salida un lunes al mediodía, al cabo de veinticuatro horas volverá a hallarse en el punto de partida. ¿Dónde constata que el día se llama ahora martes? ¿En qué momento de su viaje el día ha cambiado de nombre?

(Ch. L.D., 1888).



O.E.P.D., porque
perdido en la planicie
o en la patética curvatura del globo
perduró siempre la indecisa línea del horizonte.

Página 57 de *La Nueva Novela* de (Juan Luis Martínez)

Se trata de una transposición (transformación en régimen serio aunque el producto sea utilizado con fines lúdicos) del texto homónimo de Lewis Carroll en *Matemática demente* de 1888 y que podemos encontrar en la genial traducción que el recientemente fallecido poeta novísimo (último novísimo) Leopoldo María Panero hizo en 1975 (valga esta mención como homenaje a un amigo). En fin, *Matemática demente* es una selección de cuentos humorísticos⁸⁰ que plantean cuestiones de matemáticas, aritmética, álgebra o geometría para el entretenimiento de los lectores (Panero 1975). Son cuentos y proposiciones científicas nada fáciles de

⁸⁰ Los cuentos son: "Un lugar complicado", "Un problema hemisférico", "La visión de las tres Tes", "La dinámica de una partícula", "Los dos relojes", "Bodas de lo incompatible", "Una oscura leyenda", "Lo que dijo la tortuga a Aquiles", "3 cartas a 3 sin palabra" y "Un grito repetido tres veces ¡Fuera el principio poético!".

resolver, pero que en su planteamiento, Carroll pone al servicio del lector como un juego de palabras absurdo o improbable⁸¹:

UN PROBLEMA HEMISFÉRICO

La mitad del mundo, o casi, está siempre bajo la luz del sol: a medida que el mundo gira, este hemisferio de luz se desplaza también en redondo, y pasa sucesivamente sobre cada parte de aquél.

Supongamos que un martes es de mañana en Londres; a la hora siguiente será martes de mañana al oeste de Inglaterra; si todo el mundo fuese tierra, podríamos ir a la siga del martes de mañana a todo el rededor, hasta que a las veinticuatro horas volviésemos a Londres. Pero sabemos que en Londres veinticuatro horas después del martes por la mañana es miércoles de mañana. **¿Dónde, pues en su paso alrededor de la Tierra, cambia el día su nombre? ¿Dónde pierde su identidad?**

[...] Me doy cuenta de que esta idea se ha presentado antes, a saber, al desconocido autor de a aquel hermoso poema que empieza: "Si todo el mundo fuera tarta de manzana", etc. El resultado peculiar que discutimos aquí, sin embargo, no parece habersele ocurrido, puesto que se limita a las dificultades para obtener bebida que con toda certeza seguiríanse. (Carroll 1999:149-151)

Lo que *a priori* puede parecer un problema irresoluble solo planteable desde la dialéctica del absurdo, fue solucionado años más tarde, cuando se creó la demarcación que establecía que el día cambiaría en la línea internacional de cambio de fecha; de ahí la jocosa nota de *La Nueva Novela*: «Q.E.P.D., porque perdido en la

⁸¹ No está de más, no obstante, a fin de no contribuir a la trivialización de una figura tan trascendental como la de Carroll, recordar que los aspectos científicos que tanto le preocuparon estaban íntimamente relacionados con la precepción que el hombre ha tenido sobre su propia realidad y puesta en el mundo; cuestiones ampliamente debatidas por los filósofos hermenéuticos y sus seguidores.

planicie o en la patética curvatura del globo persiguió siempre la indecisa línea del horizonte» (Martínez 1985:57). Esta ansiedad por el tiempo, que claramente manifestó a través del conejo blanco de *Alicia*, es una de las grandes preocupaciones de Carroll, que lo une, de nuevo al surrealismo, donde el tiempo y el espacio se expanden dentro del relato, pierden sus límites, se difuminan en sus formas.

Otro referente de marcada importancia con el que irremediabilmente debemos vincular la lógica carrolliana sobre la dialéctica espacio-temporal (relación que *La Nueva Novela* nos insta a establecer) es la filosofía deleuzeana.

Deleuze era un ávido lector de Lewis Carroll y, en su obra *La lógica del sentido*, retoma los axiomas carrollianos para desarrollar una teoría filosófica del sinsentido. Aunque volveremos a este tema, sobre todo cuando nos refiramos a las nominaciones, no queremos perder nuestro horizonte, pues la marca deleuzeana que dice relación específica con la problemática hemisférica que estamos tratando (incidente en nuestra percepción del tiempo y el espacio) es la dedicatoria que en la página 63 le hace *LNN* al filósofo bajo el título: “LA CURVATURA DEL TIEMPO” y que, también irremediabilmente, nos lleva hasta las figuras de Gauss y Lobachevski que, (también irremediabilmente- el fluir de la conciencia no atiende a repeticiones en el habla-) nos «lanzan», como con una fuerza centrífuga inevitable, hasta la desaparición de nuestro pobre Sogol, que vino a dar con sus cuatro patas en el centro de dos viejas peleadoras: la filosofía no-euclidiana y la dialéctica carrolliana, que unidas, dieron a las vanguardias; sobre todo al surrealismo la posibilidad de reducir todo al absurdo. No obstante, si conociésemos lo suficiente sobre Lobachevski y Gauss (tarea a la que nos obligan las circunstancias pero de la cual

se nos perdonan las falencias) sabríamos que las relaciones con sus tratados son normales en la obra de Carroll.

Según Lobachevski, Kant se equivocaba cuando afirmaba que la concepción que tenemos del espacio es una intuición subjetiva; además, siempre dudó del llamado «axioma de las paralelas» (dos líneas paralelas jamás se tocarán) puesto que, según él, nadie había aportado datos de veracidad para tal afirmación. De su intento por demostrar la falsedad del axioma nació lo que conocemos como «Trigonometría hiperbólica»; que acaba demostrando que las paralelas no solo se cruzan sino que, a medida que avanza el espacio (que es curvo –recordemos ahora “LA CURVATURA DEL TIEMPO” de la página 63 de LNN) se acortan las distancias entre ellas.

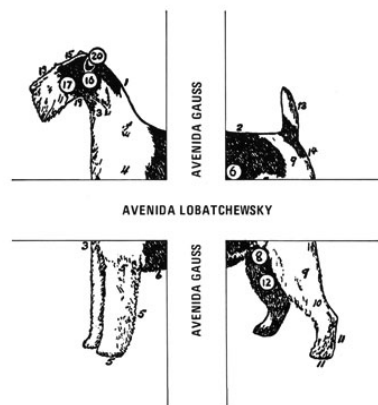
Como la de muchos otros visionarios, la teoría publicada por Lobachevski no fue bien recibida al principio, puesto que trataba de demostrar, con bases científicas, que realmente Kant estaba equivocado y que nuestra percepción de la realidad es objetiva, ya que cuando, en la distancia, vemos (creemos ver según la lógica euclidiana) que dos líneas que *a priori* habíamos reconocido como paralelas, se unen, realmente se están uniendo.

La relación con Gauss es algo más comprometida, pues no se trata de que en conjunto, estos dos científicos descubrieran la «Trigonometría hiperbólica» sino que, al parecer, todo lo que Lobachevski escribió, Gauss ya lo había descubierto mucho antes; aunque siempre se negó a publicarlo.

Entonces, la teoría no-euclidiana es tomada como un antisentido (no puede ser un sinsentido porque, como dice Tardieu no puede estar fuera de los límites del sentido) y no logra modificar nuestra idea de que lo que llamamos «Realidad» es deformado por nuestros sentidos (ver: “VII. EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS”, al

que nos referiremos en el Capítulo 6, -págs. 108-117), por lo que, finalmente entre la teoría euclidiana y la no-euclidiana se crea un vacío epistémico y en ese vacío es donde se pierde el logos; donde desaparece el perro.

80

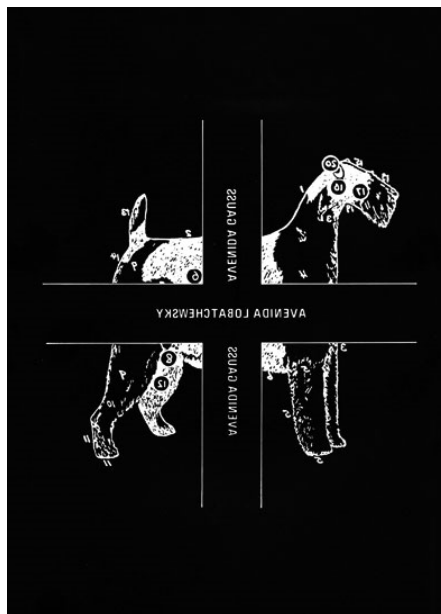


FOX TERRIER DESAPARECE EN LA INTERSECCION DE LAS AVENIDAS GAUSS Y LOBATCHEWSKY *

Suponga que su perrito de raza Fox Terrier, de pelaje a manchas negras sobre fondo blanco y que obedece al nombre de "SOGOL", se dirige por una avenida y al llegar a la esquina de otra, desaparece súbitamente. AVIGUE DONDE Y COMO PUEDE VOLVER A ENCONTRARLO.

1.
 - a. La avenida Gauss sólo es invisible en su punto de intersección con la avenida Lobatchewsky.
 - b. La avenida Lobatchewsky sólo es visible en su punto de intersección con la avenida Gauss.
 2.
 - a. Que las avenidas Gauss y Lobatchewsky sean invisibles en uno u otro punto de sí mismas, no significa que el Fox Terrier no sea visible en cualquier punto de ambas avenidas.
 - b. Que el Fox Terrier sea visible en cualquier punto de ambas avenidas, no significa que en la intersección de las 2 avenidas no pueda haber un punto donde el Fox Terrier sea invisible.
 - c. Si el Fox Terrier se encuentra detenido en la intersección de ambas avenidas, sería visible desde cualquier punto de la avenida Gauss.
 - d. Si el Fox Terrier se encuentra detenido en la intersección de ambas avenidas, en forma invisible, sería visible desde cualquier punto de la avenida Lobatchewsky.
3.
 - a. Sólo es posible suponer que el Fox Terrier haya desaparecido en una figura precisa e infinitesimal en que se intersectan ambas avenidas.
 - b. Dado que esa figura precisa e infinitesimal pertenece a las geometrías euclidianas la única solución es que el Fox Terrier regrese por sus propios medios desde esa otra dimensión, cuya entrada y salida se encuentra en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky.

* "Todas las calles son invisibles. Las visibles son falsas, aunque algunas visibles son la parte final de las invisibles".
Yoko Ono



FOX TERRIER NO DESAPARECIO NI REAPARECE EN LA NO INTERSECCION DE LAS NO AVENIDAS (GAUSS Y LOBATCHEWSKY)

Suponga que su perrito Fox Terrier es visto por última vez cuando a razón de un trayecto constante de 10 Kms./hr. se dirige desde su no-casa hacia la no-intersección de las no-avenidas donde debe desaparecer. Usted sale tras él a igual velocidad, realizando la misma trayectoria, pero sin lograr alcanzarlo. Usted regresa entonces a su no-casa donde advierte que ya han transcurrido 30 minutos desde que el Fox Terrier inició su recorrido. CALCULE EXACTAMENTE LA DISTANCIA QUE HAY ENTRE SU NO-CASA Y LA NO-INTERSECCION DE LAS NO AVENIDAS GAUSS Y LOBATCHEWSKY.

1.
 - a. Las no-avenidas Gauss y Lobatchewsky son a tramos igualmente falsos o verdaderos, visibles o invisibles.
 - b. Los tramos visibles e invisibles de cualquiera de las 2 no-avenidas son también los tramos falsos y verdaderos de la otra no-avenida. (V. teorema).
 2.
 - a. En su trayectoria desde la no-casa hasta la no-intersección de las 2 no-avenidas el Fox Terrier atravesó tramos falsos y verdaderos, tramos visibles y tramos invisibles.
 - b. A tramos falsos y verdaderos, a tramos visibles e invisibles el Fox Terrier haya cubierto la distancia que mediaba entre la no-casa y la no-intersección de las 2 no-avenidas.
 - c. La trayectoria del Fox Terrier a través de tramos falsos y tramos verdaderos, de tramos visibles y tramos invisibles, puede ser también falsa o verdadera, visible o invisible.
 - d. Según atravesó en su trayectoria tramos falsos o verdaderos el Fox Terrier fue un perrito falso o verdadero, así mismo cuando atravesó tramos visibles e invisibles el perrito sólo fue un Fox Terrier visible e invisible.
3.
 - a. Es posible suponer que el Fox Terrier no haya desaparecido jamás en esa no-figura no precisa ni infinitesimal en que se intersectan las 2 no-avenidas (como en ese ningún otro punto donde no se intersectan las 2 no-avenidas).
 - b. Dado que esa no-figura no precisa ni infinitesimal no pertenece a las geometrías euclidianas la única solución es que el Fox Terrier no regrese jamás desde esa otra no-dimensión donde jamás desapareció, pero cuya entrada y salida seguimos encontrando en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky.

5.2.3. El gato de Cheshire

Uno de los personajes más fascinante de los creados por Carroll⁸² es, sin duda, el gato de Cheshire. La página 78 de *La Nueva Novela* -y también, la 122 y la 123- recoge(n) -tercera alusión directa a Carroll- la figura de este extravagante habitante del país del lado de allá del espejo. Las breves variaciones que se dan entre las temáticas de las páginas 78, 122 y 123 nos obligan a analizar cada texto por separado, (aunque anfibícamente –como diría Tardieu- están conectados entre sí por las notas expresas que deja (el autor)) ya que las relaciones hipertextuales que genera su reescritura se centran en distintos núcleos de sentido y, por esa misma razón, establecen sus relaciones con diferentes hipotextos.



78 EL GATO DE CHESHIRE "El Monstruo a los Gatos se unieron al final". T. S. Eliot Supongo que estás en Alicia y pasa una temporada en el País de las Maravillas. Allí encuentra un gato sin cuerpo cuyo cuerpo flota en el vacío. Este gato aparece y desaparece a voluntad. Este gato desorganizado oculta una personalidad y existencia secretas. Unid en la persona el Rey, pero el Rey no presta el aspecto de este extraño amigo suyo y decide olvidarlo. El vestigio que no se le puede quitar se cubre a menos que exista en cuerpo del cual carece. El Rey dice que cualquier cosa que tenga una cabeza puede ser descapitada. ***** 1) Descapitar es separar la cabeza del cuerpo. Como el gato no tiene cuerpo, no se puede descapitar. 2) Descapitar es cortar la cabeza. Como el gato tiene cabeza, entonces está puede descapitarlo. 1. La naturaleza de este gato: CAREZA insiste que no parte anterior-posterior – CAREZA, sea separada de su cuerpo. 2. El cuerpo del gato: "Es, pues, más bien una infinidad infinita de no ser". Q... 3. EL GATO ES LA CAREZA. EL CUERPO ES EL GATO. O la inversa el gato es la cabeza el cuerpo es el cuerpo LA CAREZA ES LA CAREZA. LA CAREZA ES EL CUERPO. a la inversa... 4. El cuerpo del gato está consumido hasta el punto. con la "infinidad del no ser". 5. EL GATO ES LA CAREZA. EL CUERPO ES EL GATO. EL CUERPO ES EL GATO. 6. Que el cuerpo no sea visible, no significa que el gato no tenga cuerpo. Que la cabeza no sea invisible, no significa que el gato tenga cuerpo. EL CUERPO DEL GATO ES UN PUNTO INDEFINIDO Y VACILANTE ENTRE LO VISIBLE Y LO INVISIBLE.	122 NOTA 2. EL GATO DE CHESHIRE I Visto: LA ZOOLOGÍA "La más alta forma del animal y del ser es el hombre y el ser, el hombre y el ser". Meister Eckhart Gracias a su imprevisibilidad, pero muy oportuna aparición del Gato de Cheshire con su proverbial sonrisa en Alicia en el País de las Maravillas, desmenuzándose gradualmente hasta quedar reducido a una estereotipada mueca, (el autor) puede dejar, cuando su voluntad ante el mundo, acompaña a la de Alicia: Maravilla, pero también Extrañeza y Temor. Las sorpresas que que uno se va encontrando a lo largo de este texto están en armonía con la sorpresa que el texto en sí mismo constituye para el lector, tras un título tan desorientador en su sencillez. * Este pequeño e invisible parábola en la que se nos impone una monumental desproporción porque (el autor) tiene a una situación donde la lógica de su universo, encierra también la virtud de un humor metafísico y grotesco, en vista a un efecto que sobrepasa la risa y que afecta a la misma realidad de nuestra condición. * * ** El Gato de Cheshire se agrupa con su sonrisa al contemplador, subrayando se al mismo tiempo hasta una insoslayable región distinta y extraña, donde sea la ambigüedad que parece compartir con los Esloques. * * * *** Ninguno responde, por importante que sea refutar esta pregunta esencial: ¿POR QUÉ Y PARA QUÉ SONRIE EL GATO DE CHESHIRE? y respuestas importantes así, en este caso, las que se refieren indirecta a la humana mente normal.	123 NOTA 3. EL GATO DE CHESHIRE II Visto: NOTAS Y REFERENCIAS (Nota 2) En la sonrisa del Gato de Cheshire se muestran indolentemente unidos ser y expresión abriéndose en modos de limitada expresividad. La ambigüedad de su sonrisa exterioriza el anhelo de superar el encallamiento al culto de la vida y de la muerte. Su voluntad de control tiende, en consecuencia, al descubrimiento de su verdadera y trágica realidad más allá de todo dualismo. Intenta expresar la Inexpresividad, y tal es la paradoja que por ende anima su sonrisa. Si bien, la sonrisa del Gato de Cheshire posee el sortilegio de trocar en remotamente distintos la presencia animal y las formas materiales, sus ojos velados fungen el sutil contrapunto de armonía entre su expresión casi doliente y su desaparición paranoíca detrás de esa misma sonrisa: así vemos atravesar los regos de su cara, lo que constituyen más un signo de humilde bestialidad antes que la señal de su muerte física. Es inevitable aunque mínimo fluir expresivo de esa sonrisa que suscita la impresión de lo espiritualmente insondable, indica también una última versión de comunión entre este gato y los hombres a través de la conciencia del dolor que genera todo lo existente. Empero, así una extraña todavía una clara oscilación entre la mirada vuelta hacia dentro y enconchada hacia fuera: entre sus adentro y sus afuera hay una sonrisa ambigua que se extiende periódica como una nota muy fina en la distancia: doble dirección expresiva, reveladora de tensiones vitales que se extinguen. LA CAREZA DEL GATO DE CHESHIRE QUE A PESAR DE SU OSCURA MATERIALIDAD PARECE SUSPENDIDA SOBRE TODAS LAS COSAS, DESREALIZA EL MUNDO CON LA MISTERIOSA Y ENIGMÁTICA EXPREVIVIDAD DE SU SONRISA, REORDINÁNDOLE AL HOMBRE EL CARÁCTER PRECARIO DE SU REALIDAD. NOTA: Visto en la obra de Félix Salazar, El Sermonio de la Humana en América, Tercera Ed., págs. 142-143, Santiago de Chile, 1965, el autor expresa a través del texto, desde la libertad de su voluntad, la posibilidad de expresar el hombre y el animal.
--	--	---

Páginas 78, 122 y 123 de *La Nueva Novela* de (Juan-Luis Martínez)

⁸² Realmente, la imagen del gato Cheshire tal y como lo conocemos (apareciendo y desapareciendo separado de su sonrisa) se la debemos al ilustrador oficial de *Alicia en el país de las maravillas*, John Tenniel; del mismo modo la imagen de la falsa tortuga (una vaca disfrazada de tortuga) o de la feísima Duquesa, gracias a la esmerada interpretación que Tenniel hizo de las historias narradas por Carroll.

Recordemos que la centralidad de nuestro análisis está puesta en las relaciones que pueden establecerse entre los textos de *La Nueva novela* y los hipotextos de los que pueden haber derivado. No es parte de éste, por lo tanto, la investigación eidética de los textos o personajes a los que nos referimos pues eso sería parte de otra investigación que, además, nada tendría que ver con *La Nueva Novela* sino con el hipotexto en su generatriz. Así, entonces, el gato de Cheshire, en el proceso reescritural, se convierte un personaje de *La Nueva Novela* que debe des(cons)truirse con la mirada puesta en *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* pero sin privar al extratexto de su marcada significación.

Sobre el origen y significado del gato de Cheshire en *Alicia* se han escrito muchas páginas; sobre la trascendencia que introducir su figura en *LNN*, también. Sin embargo, el análisis discursivo de los textos que propone la obra de (Juan Luis Martínez) ha quedado postergado en favor de la búsqueda de relaciones contextuales (establecidas entre el texto y los acontecimientos históricos que bordean a la publicación –y no al contenido- de *LNN*). Centrémonos, por lo tanto, en las posibilidades estéticas que pueda ofrecer la lectura del gato de Cheshire al trasladarlo del hipotexto (*Alicia en el país de las maravillas*) al hipertexto (*La Nueva Novela*) en una nota explícita que comienza con una provocación de tipo lógico: «Suponga que es usted Alicia y pasa una temporada en el País de las maravillas»... Acabamos de entrar en un terreno pedregoso pues la transformación del hipertexto le concierne ahora (convertido en personaje) al lector. Con las soluciones que se le pide que busque (tachado el imperativo; bien porque quien lo propone no está seguro de que pueda existir solución alguna o bien porque considere que cada cual es libre de hacer lo que le plazca) se vuelca sobre la figura de este creador en

múltiples grados (el lector-activo-des(cons)tructor-creador-reescritor de *La Nueva Novela*) la responsabilidad de resolver un problema propuesto en la época victoriana. Pero realmente ¿Cuál es el problema que se plantea?

EL CUELLO DEL GATO ES UN PUNTO INDEFINIDO Y VACILANTE ENTRE LO VISIBLE Y LO INVISIBLE.

EL GATO DE CHESHIRE

"El Nombrar a los Gatos es un asunto difícil".
T. S. Eliot

Suponga que usted es Alicia y pasa una temporada en el País de las Maravillas. Allí encuentra un gato sin cuerpo cuya cabeza flota en el vacío. Este gato aparece y desaparece a voluntad. Este gato descorporizado ostenta una permanente y misteriosa sonrisa. Usted se lo presenta al Rey, pero el Rey no gusta del aspecto de este extraño amigo suyo y decide eliminarlo: El verdugo opina que no se puede cortar una cabeza a menos que exista un cuerpo del cual cortarla. El Rey dice que cualquier cosa que tenga una cabeza puede ser decapitada. **BUSQUE UNA SOLUCIÓN.**

- 1) Decapitar es separar la cabeza del cuerpo.
Como el gato no tiene cuerpo,
no lo puedo decapitar.
- 2) Decapitar es cortar la cabeza.
Como el gato tiene cabeza,
entonces usted puede decapitarlo.
1. La naturaleza de este gato -CABEZA impide que su parte anterior-superior - CABEZA, sea separada de su no-cuerpo.
2. El cuerpo del gato:
"Es, pues, más bien una infinidad infinita de no ser". Q...
3. ~~EL GATO ES LA CABEZA~~
~~EL CUERPO ES EL CUERPO~~
O a la inversa
el gato no es la cabeza
ni el cuerpo es el cuerpo
~~O A LA INVERSA~~
~~el cuerpo es el cuerpo~~
~~la cabeza no es el cuerpo~~
o a la inversa...
4. ~~El cuerpo del gato está sumergido hasta el cuello~~
~~en la "infinidad del no ser".~~
5. ~~La CABEZA-GATO es VISIBLE~~
~~EL NO CUERPO- No -GATO no es visible~~
6. Que el cuerpo no sea visible,
no significa que el gato no tenga cuerpo.
Que la cabeza no sea invisible,
no significa que el gato tenga cuerpo.

Detalles de la página 78 de *La Nueva Novela* de (Juan-Luis-Martínez). La disposición exacta de los textos puede apreciarse en la figura anterior.

La problemática metafísico-trascendental a que nos insta Martínez tiene una sencilla solución (sencilla porque ya está planteada) desde la antilógica (absurdo) de la conversación que se da, en el capítulo 8 de *Alicia en el país de las maravillas*, entre el Rey, la Reina y el verdugo que debe decapitar al gato de Cheshire.

Al ver llegar a Alicia, los tres apelaron a ella para que dirimiese la cuestión, repitiéndole sus respectivos argumentos; no obstante, como hablaban los tres a la vez, le resultó muy difícil averiguar qué decían exactamente.

El verdugo alegaba que no se podía cortar una cabeza, a menos que hubiese un cuerpo del cual separarla; que él no había tenido que hacer nunca una cosa así, y que no iba a empezar a estas alturas de su vida.

El criterio del Rey era que todo lo que tenía cabeza podía ser decapitado, y que lo demás eran tonterías.

El criterio de la Reina era que si no se hacía algo y pronto, mandaría ejecutar a todos los presentes (esta última observación hizo que los allí reunidos se mostrasen graves y desaseados). (Gadner 1999:111)

Entre la proposición del verdugo: no se puede cortar una cabeza a menos que haya un cuerpo del cual separarla; y la del rey: todo lo que tiene cabeza puede ser decapitado, lo demás son tonterías; se dan inferencias lógicas válidas pero no compatibles, por lo tanto en la falta de cuerpo de la primera y la presencia de cabeza de la segunda proposición se anula el gesto de la decapitación. No existe solución posible para el problema desde la lógica aristotélica, a la que irremediablemente nos vinculamos con este tipo de razonamientos, porque a lo largo del planteamiento se ha creado una típica *reductio ad absurdum*, que, de nuevo, nos lleva hasta la obra de Tardieu donde la paradoja constituye el mejor ejemplo silogístico del *antisentido* y traza otro triángulo hipertextual con *La Nueva Novela*. Los vértices de este triángulo estarán formados por tres textos sobre Sócrates:

El primero, de Aristóteles, es un silogismo:

Todos los hombres son mortales

Sócrates era un hombre

Sócrates es mortal

El segundo es un poema de Jean Tardieu incluido en *Monsieur Monsieur* (1951):

El silogismo

(con aire lastimero)

*Inmortal es Sócrates
todavía hablamos de él.
Entonces, Sócrates es un hombre,
entonces, hablamos de hombres,
pues, inmortales son.*

*Inmortales son los seres
que viven sobre la tierra
las bestias, los peces,
las plantas, las piedras,
inmortal es la vida
y la realidad.
Pero yo, yo que le hablo,
estoy hecho para morir
tal es la verdad.*

*A cada instante muero
muero a cada aurora
y todo lo que vi de nuevo,
todas las sonrisas
y el amor inmortal,
viven de mi muerte.*

*Cuando cierro los ojos
sé que la luz
continúa brillando,
cuando cierro la boca
sé que la materia
continúa gritando.
Pues, todo es inmortal,
y yo, yo que le hablo
estoy hecho para morir
no hay duda.*

*Sobre esta sepultura
donde quedaré solo
deje dormir a la gente
deje dormir a las bestias
deje dormir a las piedras
que fingen morir:
yo duermo de veras
yo muero de veras
en un mundo inmortal*

(Tardieu 2003:350)

Y el tercero pertenece a *La Nueva Novela*, donde (Martínez) replantea (sin darle solución) el problema de “LA LÓGICA” que reescribe de Jean Tardieu:

Mortal era Sócrates

Ahora bien, yo soy parisién

*Luego todos los pájaros cantan*⁸³ (Martínez 1985:22)

Trouvez quel est le vice de construction du syllogisme suivant:

Mortel était Socrate
Or, je suis Parisien
Donc tous les oiseaux chantent.

Detalle de *Œuvres* de Jean Tardieu (pág. 428)

La lectura palimpséstica es inevitable, sobre todo cuando el hipertexto parte desde el inicio transformando e imitando a uno de sus más importantes hipotextos, en el cual hayamos un ansia de reescritura, también, bastante acucioso (la obra de Tardieu).

Ahora bien, recordemos que Deleuze dedica buena parte de *La lógica del sentido* (1969) a Lewis Carroll. En esta obra (que no descartamos como hipotexto metatextual) afirma:

Ya que el sentido nunca está solamente en uno de los dos términos de una dualidad que opone las cosas y las proposiciones, los sustantivos y los verbos, las designaciones y las expresiones, ya que es también la frontera, el filo o la articulación de la diferencia entre los dos, ya que dispone de una

⁸³ Sobre el lenguaje de los pájaros volveremos, felizmente, más adelante a propósito de los analíticos Jung y Lacan, que relacionaremos con Kristeva en un bello gesto mediante el cual, la semiótica creó la nomenclatura de la: zoosemia.

impenetrabilidad que le es propia y en la que se refleja, debe desarrollarse en sí mismo en una serie de paradojas, esta vez interiores. (Deleuze 2005: 57)

En fin; todo se reduce (en un sentido positivo) a un cuestión dialéctica capaz de solucionar todo tipo de dualidades.

En otro orden de cosas ¿ha descubierto alguien por qué se ríe el gato de Cheshire?, y ¿por qué desaparece dejando solo su sonrisa al descubierto⁸⁴? En este sentido, son interesantísimas las lecturas que hacen Yenny Paredes y Elizabeth Monasterios, donde asemejan el gato de Cheshire con (~~Juan Luis Martínez~~) mediante una especie de metonimia por la cual relacionan semánticamente la tachadura que (~~Martínez~~) ejerce sobre su nombre con la borradura que el gato de Cheshire ejerce sobre cuerpo. (Paredes 2000; Monasterios 1994). Sin embargo, tanto Paredes como Monasterios obvian y malinterpretan, en sendas lecturas, la “NOTA 2. EL GATO DE CHESHIRE I” (que nos remite al capítulo “V. LA ZOOLOGÍA”) donde podemos leer a (el autor) identificándose, no con el gato –que asume las veces de materialización del *nonsense*- sino con Alicia (maravillada, extrañada y atemorizada) ante el descubrimiento del absurdo (antilógica).

⁸⁴ Para completar el ciclo de relaciones que podrían simbolizar una lectura compleja de la figura del gato de Cheshire, queremos recordar en que en el capítulo 14 de *Rayuela*, cuando Wong está mostrando a Horacio las fotos sobre torturados en Vietnam (guerra a la que también recurriremos más adelante), en medio de una sugerente borrachera que multiplicaba por dos todo cuanto veían y anulaba la voluntad de los componentes del Club de la Serpiente, el narrador afirma: «En lugar de Wong había una sonrisa de gato de Cheshire y una especie de reverencia entre el humo» que, por supuesto, trata de establecer los límites entre la realidad y el sueño que el surrealismo concede a este tipo de imágenes del *nonsense* carrolliano en un ejercicio, como los de (Martínez) en *LNN*, de tipo sinecdóquico.

NOTA 2.

EL GATO DE CHESHIRE I
Véase: LA ZOOLOGIA

"La más alta forma del conocer y del ver
es el conocer y el ver, el desconocer y el no ver".
Meister Eckhart

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

Las sorpresas con que uno se va encontrando a lo largo de este texto están en armonía con la sorpresa que el texto en sí mismo constituye para el lector, tras un título tan desorientador en su sequedad. *

Detalle de la página 122 de *La Nueva Novela* de (Juan Luis Martínez)

En la siguiente página (123), también dedicada al minino, podemos leer la "NOTA 3. EL GATO DE CHESHIRE II" (que nos remite, así mismo, a la "NOTA 2.") donde dice:

LA CABEZA DEL GATO DE CHESHIRE QUE A PESAR DE SU OSCURA MATERIALIDAD PARECE SUSPENDIDA SOBRE TODAS LAS COSAS, DESREALIZA EL MUNDO CON LA MISTERIOSA Y ENIGMÁTICA EXPRESIVIDAD DE SU SONRISA, RECORDÁNDOLE AL HOMBRE EL CARÁCTER PRECARIO DE SU REALIDAD.

Detalle de la página 122 de *La Nueva Novela* de (Juan Luis Martínez)

Una vez más vuelve a aparecer, en medio de nuestro horizonte de relaciones, el nombre de Deleuze, a quien debemos, como ya dijimos, una de las más importantes interpretaciones de la obra de Carroll; sobre todo en lo referente a la explicación filosófica del sinsentido:

[...] y cuando el estructuralismo muestra de este modo que el sentido es producido por el sinsentido y su perpetuo desplazamiento y que nace de la posición respectiva de elementos que en sí mismos no son "significante", no hay que ver en ello en cambio ningún parentesco con lo que se llamó filosofía del absurdo: Lewis Carroll, sí, Camus, no. Porque para la filosofía del absurdo, el sinsentido es lo que se opone al sentido en una relación simple con él [...]. Por el contrario, desde el punto de vista de la estructura, siempre hay demasiados sentidos. (Deleuze 2005: 60)

Recordemos que Breton nos anunció a un Carroll profundamente contradictorio que trató de encontrar en los juegos del absurdo una salida aliviada ante sus contradicciones internas, porque «La complacencia hacia el absurdo vuelve a abrir al hombre el reino misterioso que habitan los niños» (Breton 1999:117), quizá como un modo de hacerlo olvidar «el carácter precario de su realidad». Ese mismo reino (el de los niños -o las niñas Liddell de las que pronto hablaremos-) es recurrido por *La Nueva Novela* cuando en la página 78 sitúa el epígrafe: «El nombrar a los gatos es un asunto difícil. T. S. Eliot», que hace referencia al verso inicial del poema “Cómo llamar a un gato”⁸⁵ de la obra *El libro de los gatos habilidosos del viejo Possum* (1939) y que, como es de costumbre en *La Nueva Novela*, nos remite hacia otro texto de la obra, relación intratextual que nos lleva a revisar la “BIBLIOGRAFÍA GENERAL DE LOS GATOS” de la página anterior (77) donde aparece citado el libro de Eliot.

En el mismo momento en que el lector centra su atención en la obra de Eliot y, por tendencia hacia la hipertextualidad, relaciona su presencia en esa página con lo que acaba de leer en la página anterior, traspasa los límites temáticos en que se situaba (el universo carrolliano) hacia otros que solo coinciden en un vértice de su esencia con éste (los gatos). Por lo tanto, de nuevo *La Nueva Novela* nos fuerza hacia la sinécdoque en la conformación de un *pastiche* con el cual nos pone sobre

⁸⁵ CÓMO LLAMAR A UN GATO. Ponerle nombre a un gato es harto complicado, / desde luego no es un juego para los muy simplones. / Pueden pensar ustedes que estoy algo chiflado / cuando digo que al menos ha de tener tres nombres. / Lo primero es el nombre que le damos a diario; / como Pedro, Alonso, Augusto o Don Bigote; / Como Víctor o Jorge o el simpático Paco. / Todos ellos son nombres bastante razonables. / Los hay más bonitos y que suenan mejor / para las damas y los caballeros, / como Admetus, Electra, Démeter, o Platón, / pero todos son nombres demasiado discretos. / Y un gato ha de tener uno más especial, / que sea peculiar, algo más digno. / ¿Cómo, si no, va a alzar su rabo vertical / o atusar sus bigotes y mantenerse altivo? / De nombres de este tipo os puedo dar un quórum / como son Mankostrop, Quoricopat o Qaxo, / también Bamboliurina o, si no, Yellylorum, / son / nombres que jamás compartirán dos gatos. / Pero a pesar de todo, nos queda un nombre más, / y ése es el que tú nunca podrás adivinar, / el nombre que los hombres jamás encontrarán. / Que SÓLO EL GATO LO SABE y no confesará. / Si un gato ves en meditación, / el motivo nunca te asombre. / Su mente está en contemplación / de la Idea / Una de su nombre. / Su inefable, efable, / efainefable, / único, oscuro, inescrutable Nombre.

aviso de la bibliografía a la que podemos recurrir para encontrar las pistas que nos lleven hacia todos los gatos que habitan su obra⁸⁶.

77

BIBLIOGRAFIA GENERAL SOBRE LOS GATOS

- | | |
|------------------------|--|
| DALE-GREEN, P., | Cult of the Cat,
William Heinemann Ltd. London, 1936. |
| ELIOT, T.S., | Old Possum's Book of Practical Cats,
Faber and Faber, London, 1939. |
| GORBEA, RUFINO., | Anatomía del Gato,
Imprenta Eclesiástica, San Agustín de Tango, 1907. |
| HOWEY, W. OLDFIELD., | The Cat in the Mysteries of Religion and Magic,
London, 1905. |
| LANGTON, N., | "Bast, the Cat Goddess",
The Antiquarian Quaterly, Nº 4, December, 1925. |
| LANGTON, N. & B., | The Cat in Ancient Egypt,
Cambridge, 1940. |
| MANTON, S.M., R.F., | Colourpoint Longhair and Himalayan Cats,
George Allen & Unwin Ltd. London 18, 1970. |
| MARTINEZ, J. de DIOS., | Historia Oculta de los Gatos,
Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1942. |
| MEGNIN, P., | Notre ami le chat,
Paris, 1899. |
| MELLEN, I.M., | The Science and Mystery of the Cat,
New York, 1940. |
| MONCRIF, PARADIS de., | Dissertation sur la prééminence des chats,
Paris, 1767. |
| SCOTT, N.E., | "The Cat of Bastet",
Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,
New York, Summer, 1958. |
| STUART, D.M., | A Book of Cats,
London, 1959. |
| STUBBS, ANN. L., | Your Cat,
William Collins Sons & Co. Ltd., London, 1923. |
| ROBRIE, JEAN de la., | Gallerie des Chats Illustres,
Fernand Hazan, éditeur, Nantes, 1927. |
| VECHTEN, C. van., | The Tiger in the House,
London, 1921. |
| VISSER, M.W. de., | "The Dog and Cat",
Transactions of the Asiatic Society of Japan,
Vol. 37, 1909. |
| ZAKANI, UBAYD., | Müş u Gurba (Rats against Cats),
Trans, mas uud e farzâad, London, 1945. |

Página 77 de *La Nueva Novela* de (Juan-Luis Martínez)

⁸⁶ Se encuentran detalladas en esta "BIBLIOGRAFÍA GENERAL DE LOS GATOS" la procedencia de Mûsh y gurba ("La desaparición de una familia"); en *Müş u Gurba (Rats against Cats)* de Ubayd Zakani y de los gatos de porcelana ("La probable e improbable desaparición de un gato por extravío de su propia porcelana"), en *Cult of the cat* de Patricia Dale-Green, entre otros textos reales e inventados por (Juan Luis Martínez), como el de J. de Dios Martínez, *Historia oculta de los gatos*, fechado en 1942 y supuestamente publicado por editorial Nascimento en Santiago de Chile.

Esta manera de interconectar textos unidos por vértices que, a pesar de contenerlos en común, no los conectan semántica ni ontológicamente, es lo que hace de *La Nueva Novela* una obra compleja de analizar; pues, como bien dice el poema “La desaparición de una familia”, «al menor descuido, confundiréis las señales de ruta» y de esta obra no encontraréis «ruta ni señal alguna».

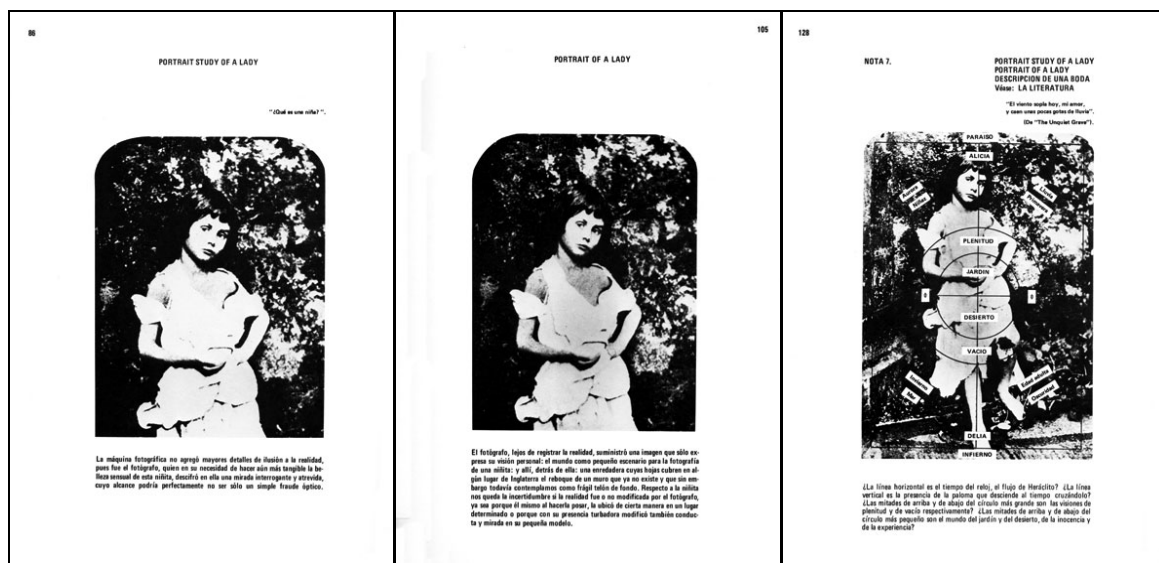
5.2.4. Alice Liddell (la excusa de la fotografía)

La imagen de la pequeña Alice Pleasance Liddell aparece en tres ocasiones dentro de *La Nueva Novela*; en estas tres instancias, la misma imagen nos lleva a recorrer toda la obra en busca de unas relaciones hipertextuales (intratextuales) minuciosamente establecidas y que, así mismo, nos empujan hacia el extratexto para buscar, no solo en la obra carrolliana sino más allá de ella, indicios para la óptima des(cons)trucción de la imagen en *LNN*.⁸⁷ No obstante, esta reescritura, vincula a *La Nueva Novela* no con Lewis Carroll sino con Charles L. Dodgson en el plano extratextual; por lo tanto, salimos, momentáneamente del nivel dialéctico de la ficción para instalarnos en el plano social de la realidad. Decimos «momentáneamente» porque, como comprobaremos enseguida, las relaciones que se van tejiendo entre las imágenes van a generar otro campo dialéctico que es necesario abordar.

Aunque fueron muchas las fotografías que Carroll hizo a Alice y sus hermanas durante el tiempo en que se les permitió relacionarse, en *La Nueva Novela* se da el caso (quizá) anecdótico de que en las tres ocasiones en que aparece una fotografía de la niña se trata de la misma fotografía; famosa porque, según consenso de la crítica, parece ser que Alice está disfrazada de mendiga.

⁸⁷ De este aspecto se encarga, notablemente, Valeria de los Ríos en su artículo “La fotografía como clave de lectura de *La Nueva Novela*” (2009)

Para el caso específico de nuestra investigación, la fotografía de Alice Liddell, datada en 1865, resulta un tanto problemática, pues realmente el hipotexto es no otro que el mismo contexto. La confusión de niveles textuales es, según lo que vamos viendo a lo largo de este recorrido por *La Nueva Novela*, una nota común; un modo de vincular el hipertexto con cualquier elemento circundante que pueda reconocerse como hipotexto. En esa multiplicidad relacional -a la que habría que sumar las cientos de relaciones que el lector establece *motu proprio*- se crea el polimorfismo textual que denota la obra de (Martínez) en el que una sola frase puede desencadenar todo un pensamiento completo en torno a la poética, la filosófica o la política y, aun así, enlazar también a éstas en lo que ya hemos denominado varias veces, un mosaico de posibilidades interpretativas.



Páginas 86, 105 y 128 de *La Nueva Novela* de (Juan Luis Martínez)

No vamos a insistir sobre las relaciones de Lewis Carroll con las niñas, ni sobre los posibles traumas o significaciones que tuvieron los posados que Alice Liddell realizó para el diácono. En *La Nueva Novela*, las fotografía deben des(cons)truirse (leerse, observarse) unidas indefectiblemente al texto (lingüístico) que las acompaña; suficiente para expandir nuestro arsenal interpretativo e

hipertextual hacia una de las más importantes reflexiones ontológicas sobre la esencia del ser que lleva inscrita esta obra: la realidad y su representación (o imposibilidad de representación).

Las dos primeras fotografías nos remiten, necesariamente, a la problemática de la heurística fotográfica en oposición a la pintura que aparece en el siglo XIX con el nacimiento del arte fotográfico⁸⁸. La tercera, aunque manteniendo la misma marca hipertextual que las dos anteriores, hace vinculación con un orden temático *in extremis* distinto: nos impulsa a situarnos en medio de la dialéctica sobre la moral social que supedita a la mujer de todos los tiempos y que podemos leer (des(cons)truir, analizar) en los intertextos a que nos remite: “LA BIBLIOTECA IDEAL DE DELIA” (pág.102), “~~EL ANAGRAMA IDEAL DE DELIA~~ EL TATUAJE IDEAL DE DELIA” (pág. 103), “DESCRIPCIÓN DE UNA BODA IDEAL” (Pág. 104) y “NOTA 8. DESCRIPCIÓN DE UNA BODA” (Pág. 129).

Desde su nacimiento, la fotografía ha sido una importante contribución para la ciencia, pues la ha dotado de mayor científicidad al ser capaz de reflejar, fielmente, la realidad. Esta capacidad, no obstante, fue cuestionada por mucho tiempo debido al hecho de que la fotografía podía ser manipulada (recortada y post producida en un laboratorio) para modificar la realidad y el pensamiento, generando una ficción. Esta doble característica, por un lado mimética (fiel a la naturaleza) y por otro subjetiva y modificadora (manipulación de la realidad), convierte el nuevo arte en un antagónico de sí mismo que hace las veces de herramienta de la ciencia y de las artes que trabajan la realidad como base de la creación artística; como hizo el movimiento surrealista, que utilizaba la fotografía para subvertir el orden real de lo observado.

⁸⁸ Se data el nacimiento oficial de la fotografía en el año 1839, con la llegada del daguerrotipo.

Instaurados ya en el campo literario, la fotografía ofrece a los artistas un nuevo espacio de experimentación donde confluirán y se entrecruzarán palabra e imagen. Desde su nacimiento, el nuevo arte se relacionará con la literatura en ensayos fotográficos o en lo que se conocerá como la primera novela ilustrada con fotografías: *Nadja* (1928) de André Bretón, que bajo la realidad visible explora otra realidad latente como resultado de nuevas formas de expresión del surrealismo, mediante el diálogo de la imagen y el texto literario que los demás componentes del movimiento también explorarán.

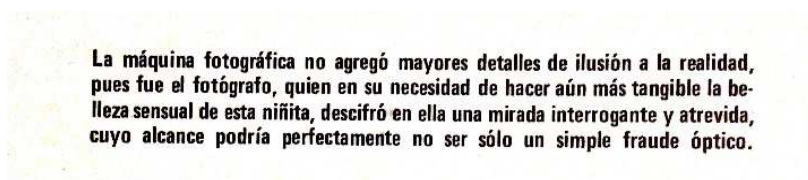
En la literatura latinoamericana la fotografía tendrá un importante protagonismo en el cuestionamiento de la realidad y su representación de la mano de diversos escritores que exploran la esencia del arte fotográfico en sus obras. Este cuestionamiento de la realidad, que encuentra en la fotografía una de sus armas fundamentales, se observa fácilmente en la obra de Julio Cortázar quien, como ya sabemos, buscó incansablemente vías alternativas para subvertir la realidad, ensanchar sus límites y fusionarla con lo fantástico. No obstante, lo que nos interesa rescatar en la obra de Cortázar se encuentra explicitado en el texto “Aspectos del cuento” -conferencia inicialmente leída en su visita a Cuba de 1969-. Para Cortázar:

[...] la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un “orden abierto”, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación. No sé si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional; a mí siempre me ha sorprendido el que se exprese tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos. Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brasai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites,

pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara.

Y ¿qué es a lo que nos insta *La Nueva Novela* frente a cierto grupo de sus fotografías sino a atrevernos a «abrir de par en par (esa) realidad mucho más amplia [...] que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara»? Cortázar, en un breve párrafo, nos ofrece todas las herramientas que necesitamos para enfrentarnos, como lectores a la des(re)(cons)trucción de las imágenes que nos plantea; y estas herramientas no son más que la libertad y la dialéctica.

Si fijamos nuestra atención en los textos que acompañan a las dos primeras fotografías de Alice Liddell (o para ser más exactos, que acompañan a la misma fotografía en distintas páginas) nos percatamos enseguida de que estos textos nos incitan hacia la relación intertextual con el contexto:



Detalle de la página 86 de *La Nueva Novela* de (Juan Luis Martínez)

El fotógrafo, lejos de registrar la realidad, suministró una imagen que sólo expresa su visión personal: el mundo como pequeño escenario para la fotografía de una niña: y allí, detrás de ella: una enredadera cuyas hojas cubren en algún lugar de Inglaterra el reboque de un muro que ya no existe y que sin embargo todavía contemplamos como frágil telón de fondo. Respecto a la niña nos queda la incertidumbre si la realidad fue o no modificada por el fotógrafo, ya sea porque él mismo al hacerla posar, la ubicó de cierta manera en un lugar determinado o porque con su presencia turbadora modificó también conducta y mirada en su pequeña modelo.

Detalle de la página 105 de *La Nueva Novela* de (Juan Luis Martínez)

La problemática en ambos casos es la misma; es el planteamiento el que hace que ambas afirmaciones parezcan distintas. Efectivamente, tal y como ya

habíamos dicho, la técnica fotográfica en sí es un arma de doble filo, pues si bien la máquina, como tal, solo se limita a captar la realidad, ésta es, sin embargo, manipulada por el hombre, que tiene la capacidad de influir sobre el espacio e incluso sobre la actitud de (la niñita) que posa para él. La relación palimpséstica a que nos instan estos dos fragmentos que acompañan a la fotografía de Alice Liddell, y que adquiere una función de asíndeton al eliminar partes del razonamiento que habrían funcionado como nexos explícitos entre ellas, se establece a tres niveles:

1º. Entre las dos imágenes y el extratexto (tal y como acabamos de ver), desde el que podemos hacer una lectura biográfica de Carroll y su oscura tendencia al acercamiento hacia (las niñitas); relación extratextual a la que nos conduce, no solo el contenido de los textos sino el epígrafe que acompaña a la primera fotografía:

“¿Qué es una niña?”

2º. Entre estas dos imágenes y las de las páginas 36, “LA IDENTIDAD”; 64, “LA DIALÉCTICA DEL ADENTRO Y EL AFUERA”; 65, “EL TEOREMA DEL JARDÍN”; 71, “EL HIPOPÓTAMO”; 98, ~~“PORTRAIT STUDY OF A. W. YEATS STUDY FOR A MAN PORTRAIT”~~ y 140, “PORTRAIT OF A LADY” donde, con casi los mismos planteamientos, logra vincular, a lo menos, tres teorías filosóficas que se vinculan con la realidad, su representación y su percepción; y que pone en juego una serie de cuestionamientos hermenéuticos, pues la relación de correspondencia que los textos de las páginas 36, 64, 65, 71, 98 y 140 establecen entre sí es, claramente, de reescritura por adición. Mediante este tipo de hipertextualidad, *La Nueva Novela* trata de llamar la atención hacia la forma en que la fotografía incide en los planteamientos sobre la percepción de la realidad que el simbolismo trató de plasmar desde la pintura, y que relativiza el papel del artista como «creador de otra realidad». Los planteamientos dialécticos de este marcado simbolismo nos llevan

hasta diferentes reflexiones de tipo filosófico sobre la identidad y la percepción del ser (esencia), así como su pertenencia al espacio y su individualidad; cuestionamientos, también dialécticos, de los que se han ocupado escritores, teóricos y filósofos como Gastón Bachelard (*La dialéctica del adentro y el afuera*), Marcel Proust (*En busca del tiempo perdido*), Maurice Blanchot (*El espacio literario*), W. B. Yeats y T. S. Eliot.



NOTA 2

Los textos son los siguientes:

1. LA IDENTIDAD: 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.
2. LA DIALÉCTICA DEL ADENTRO Y EL AFUERA: ¿Cómo podríamos acceder a un paisaje que no es el que vemos, sino al contrario, aquél en el que somos vistos?
3. EL TEOREMA DEL JARDÍN: (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 la vida). Supongamos que más allá de los bordes recortados de la primera fotografía, el afuera del jardín se prologa aquí: en el adentro de este libro. Imaginemos que en la línea perfecta del óvalo 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, al que al abrirse, cerró posiblemente ese mismo jardín y que cerrándose pudiera tal vez volver a abrirlo, borrando así la distancia existente entre el personaje y el otro.
4. EL HIPOPÓTAMO: La máquina fotográfica no agregó mayores detalles de ilusión a la realidad, pues el fotógrafo, quien en su deseo de hacer menos visible la belleza patética de este animal, tuvo que inventar incluso una mirada estúpida y dolorosa, cuyo alcance no es más que un simple fraude óptico.
5. ~~PORTRAIT STUDY OF A W. B. YEATS~~ STUDY FOR A MAN PORTRAIT: La máquina fotográfica no agregó mayores detalles de ilusión a la realidad, pues el fotógrafo, quien en su intento de hacer más evidente la sombría e inteligente belleza de este rostro, pensó mostrarnos una mirada, cuyo alcance no puede ser solo un fraude óptico, ya que todavía permanece oculta en ciertos contrastes de luz y sombra.
6. PORTRAIT OF A LADY: La máquina fotográfica no agregó en absoluto detalles de ilusión a la realidad, pues fue el fotógrafo, quien en su deber de testimoniar la expresión dolorosa y sentimental de esta joven, fotografió fielmente una mirada cuyo alcance no reconocemos solo como un simple fraude óptico, aun cuando sabemos que en el papel secante no hay rastros de humedad y que las lágrimas todavía siguen en su lugar.

(VER "ASPECTOS DEL CUENTO" DE CORTÁZAR, *LA POÉTICA DEL ESPACIO* DE G. BACHELARD Y *LAS AVENTURAS DE ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS* DE LEWIS CARROLL.

Resultan relevantes, con respecto a estas imágenes y sus pies de foto, las figuras de Yeats y de Proust. No debemos olvidar la importancia que tuvo para Yeats el conocimiento de Ezra Pound, gracias a quien conoció la escritura oriental y comenzó a practicar la escritura automática que luego tomará el surrealismo. Marcel, Proust, por su parte, es otro importante exponente de la técnica del *fluir* de la conciencia (automática, según la hemos venido denominando) que afirmó que⁸⁹:

Cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico ofrecido al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver en sí mismo. (Proust 1989:83)

Y 3^{er} nivel: Entre estas dos imágenes y la tercera, que explícitamente nos envía hasta ellas como guiño a la esfericidad de la obra, por un lado, y la serie textual anagramática IDEAL-DELIA, que nos conduce hacia el tema de la doble moral de la sociedad que se encargó de denunciar claramente el surrealismo y que analizaremos en el Capítulo 6 como parte de la idiosincracia del movimiento a tenor de una circunstancialidad algo engañosa; el famoso caso de Violette Nozieres, quien asesinó a su padre envenenándolo y que los surrealistas, a partir del erotismo que Picasso encontró en su imagen, tomaron como heroína a la que dedicaron un libro homenaje.

5.2.5. El lenguaje vertical (de perfil, de frente... en fin; el lenguaje)

Pero el absurdo en su máximo apogeo lo representan, como no, los lenguajes inventados. Desde Carroll hasta (Martínez) podemos lanzar una larga cuerda de conocidos inventores de palabras: Alfred Jarry, Raymond Roussel, Christian Morgenstern, Jean Tardieu, Julio Cortázar... Y cuando Horacio, en medio de sus

⁸⁹ De la relación del surrealismo y las técnicas del psicoanálisis nos ocuparemos en el capítulo 6.

cavilaciones de borracho, sentencia «Uf. Beware of the Jabberwocky my son» (Cortázar 1984:209) nos devuelve, como pez que se muerde la cola, a Carroll, Alfred Jarry, Raymond Roussel, Christian Morgenstern, Jean Tardieu... Y así, poco a poco, van construyendo *La Nueva Novela*.

Tomemos como inicio de nuestro circular razonamiento, por ejemplo, las “TAREAS DE POESÍA” de la página 26 de *La Nueva Novela*. Desde esta posición podemos seguir dos vías de interpretación que, finalmente, nos van a llevar a completar el razonamiento, pero que denotarán diferencias de tipo reescritural básicas, como la trasposición del extratexto en hipotexto que se da en la página 96 (que adquiere tintes de *forgerie*) y la reescritura por adición en régimen lúdico (pastiche) que vemos en las páginas que van de la 27 a la 30 (a propósito de esta página 26) y que no son más (ni menos) que las “respuestas” que *La Nueva Novela* ofrece a las “TAREAS DE POESÍA” planteadas por Jean Tardieu en “Pequeños problemas y trabajos prácticos”:

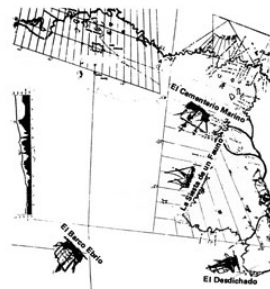
TAREAS DE POESIA

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

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

TAREAS DE POESIA

x Alejandro Pizarró



Detalle de la página 95 y página 26 de *La Nueva Novela* de (Juan-Luis Martínez)

DEVOIRS DE POÉSIE

I

Un bateau pris de boisson raconte ses souvenirs de voyage.
Vous êtes ce bateau. Vous parlez à la première personne du singulier.

II

Un faune, après le déjeuner, croit apercevoir des nymphes. Il veut les perpétuer.
Vous êtes ce faune. Vs. parlez à la 1^{re} personne du singulier.

III

Un homme visite le cimetière de son village, au bord de la Méditerranée.
Il voit des voiles sur la mer et les prend pour des colombes picorant sur un toit.
Développez cette hallucination.
Vs. êtes ce visiteur. Vs. parlez à la 1^{re} personne du sing.

IV

Vous êtes le Ténébreux. Vous êtes veuf et vous avez besoin d'être consolé.
Vous êtes d'ailleurs Prince d'Aquitaine et votre Tour vient d'être abolie.
Vous considérez mélancoliquement votre sort. Vous demandez qu'on vous rende le Pausilippe et, si possible, la mer d'Italie avec une fleur et une treille qui vous plaisaient beaucoup.
Quoi que vous fassiez, vs. parlez tjs. à la 1^{re} p. du s.

Detalle de la página 432 de *Œuvres* de Jean Tardieu

Las cuatro tareas que Tardieu había propuesto y que *La Nueva Novela* soluciona, son:

1. Un barco ebrio cuenta sus recuerdos de viaje. Este barco es usted. Dígalo en la primera persona del singular.
2. Un fauno cree advertir después del almuerzo unas ninfas. Quiere perpetuarlas. Este fauno es usted. Dígalo en la primera persona del singular.
3. Usted es el tenebroso. Se ha quedado viudo y necesita que lo consuelen. Por otra parte, es usted el príncipe de Aquitania y acaban de destruir su Torre. Considera melancólicamente su suerte. Pide que le restituyan el Pausílipo y, de ser posible, el mar de Italia con una flor y un parral, que le gustan mucho. Desarrolle esta alucinación. El visitante es usted. Dígalo siempre en la primera persona del singular
4. Un hombre visita el cementerio de su aldea, a orillas del Mediterráneo. Ve unas velas en el mar y las toma por palomas que picotean sobre un techo. Dígalo en la primera persona del singular.

El ejercicio que hace Tardieu, y que (Martínez) retoma mediante la traducción para generar un *pastiche* es, diría Genette, una prosificación. Como si de un juego de muñecas rusas se tratase, (Martínez) completa el juego iniciado por Tardieu (que ha des(cons)truído magistralmente tres de los textos más importantes del simbolismo francés y uno del romanticismo tardío; “El desdichado” de Gerard de Nerval.

2

3. EL DESDICHADO

Usted es el Tenebroso. Se ha quedado viudo y necesita que lo consuelen. Por otra parte, es usted Príncipe de Aquitania y acaban de destruir su Torre. Considera melancólicamente su suerte. Pide que le restituyan el Pausílipo y, de ser posible, el mar de Italia con una flor y un parral, que le gustan mucho. Dígalo en la primera persona del singular. Haga lo que hiciere, dígalo siempre en la primera persona del singular.

EL DESDICHADO *

Je suis le ténébreux, — le veuf — l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule étoile est morte, — et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus, Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène. . . .

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

Detalleágina 29 de *La Nueva Novela* de (Juan Luis Martínez)

Visto desde la lógica paradójal podríamos inferir que en estas cuatro tareas existe un vicio de construcción, pues Nerval no perteneció al movimiento simbolista

al que sí pertenecieron Rimbaud, Valéry y Mallarmè, autores de los poemas solicitados; -retomados por el surrealismo como importantes precursores-. Lo primero que llama la atención es que junto a estos tres no se encuentra la figura de Baudelaire. Sin embargo, las tareas no están planteadas para principiantes: Gerard de Nerval es considerado por Charles Baudelaire como el mejor precursor del simbolismo junto a Edgar Alla Poe, así como fueron considerados ambos por André Breton como grandes precursores del surrealismo. Sea como fuere, el texto dedicado a Nerval (su propio poema “El desdichado”) está acompañado por una nota que dice: “*Jugóse todo lo que tenía: un hermoso cuello, un metro de cordel y el arte de juntarlos” en alusión a su suicidio; ahorcándose con un hilo blanco que se cree era la liga de su gran amante; la Reina de Saba; y del que Baudelaire dijo: «Drop-out, maldito y vilipendiado fue Gérard de Nerval. Al otro lado del océano, un contemporáneo vivió y desapareció como él, miserablemente: Edgar Allan Poe» (Nerval 1971).

En cuanto a los textos de Rimbaud, Valery y Mallarmè es importante señalar que *La Nueva Novela* somete la respuesta a una transfiguración que consiste en una sinécdoque que representa, para cada caso, fragmentos mediante los cuales pueden establecerse relaciones de la parte por el todo.

En el caso de “El barco ebrio” de Rimbaud, la solución que ofrece (Martínez) va más allá de la petición que hizo Tardieu, pues la sinécdoque se pone de relieve entre el hipertexto (transmutado en hipotexto) de Alejandra Pizarnik; un verso de *El árbol de Diana* y “El Barco ebrio” de Rimbaud; cuya reproducción hubiese sido la respuesta correcta a la tarea.

NOTA 3

Respecto a la figura de Nerval, en otro ámbito, aparece otra vez más mencionada en “LA RESTA” del capítulo “III TAREAS DE ARITMÉTICA” y que podemos relacionar con el texto de Zurita titulado “LA TIEMPO BLANCA PARA NUESTRO MUNDO NEGRO” que se publicó en 1972 en la antología *Nueva Poesía Joven en Chile* de Martín Michárvegas.

El texto de *La Nueva Novela* reza:

Ejercicio 1	Otello
	- La luna
	El Sol Negro de Nerval

En el poema de XXVIII estrofas de Zurita leemos «I: Las enormes pupilas de esa mujer / Y los pequeños orificios en las murallas / Las pupilas se achican y se achican / Y los enormes orificios se dan vuelta / Los gallos cantan al revés / Amanece el sol negro de Nerval» (Michárvegas 1972:27); y «XXV: Otello de mí mismo / he vivido celándome» (Íbidem, 31) Creemos que mediante la lectura de este poema se evidencia la significación (antisignica) del revés del poema “El desdichado” de la página 30 y que, así mismo, dice relación (extratextual-contextual) a la forma en que fue hallado el cadáver de Nerval (boca abajo) y en la más absoluta oscuridad de un callejón parisino.

Además, evidentemente, este texto marca una profunda intertextualidad con la obra de Raúl Zurita, que está funcionando como hipotexto latente.

NOTA 4

Aprovechando la coyuntura en que nos sitúa la mención a Zurita, en la misma antología de Michárvegas hay otros versos que están funcionando como hipotextos latentes en *La Nueva Novela*. Uno de ellos sería el poema XV, cuyos versos: «creí ver a Budha cuatro veces/ sentí a mi lado el jadeo de una mujer/ pero Budha eran los almohadones» (Michárvegas 1972:29) mantienen una significativa similitud conceptual con el «Ejercicio 1» de “LA SUMA”:

Ejercicio 1	Un grupo de almohadones
	+ Un gato de porcelana
	Buddha

“La siesta del fauno” de Mallarmé es reconstruida a modo de *Quebrantahuesos* (Collage) (Kay 1975), en clara relación hipertextual con lo que

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

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

Detalle de la página 95 de *La Nueva Novela* de (Juan Luis Martínez)

Otro texto que dice relación con los lenguajes inventados y el absurdo es el de las páginas 68 y 69 del capítulo “V LA ZOOLOGÍA” al presentar el poema (acompañado de su posible representación imaginística) “Das Nasobēm” del libro *Galgenlieder* (1905) de Ch. Morgenstern.

88

DAS NASOBĒM



Auf seinen Nasen schreitet
einher das Nasobēm.
von seinem Kind begleitet.
Es steht noch nicht im Brehm.

Es steht noch nicht im Meyer.
Und auch im Brockhaus nicht.
Es trat aus meiner Leyer
zum ersten Mal ans Licht.

Auf seinen Nasen schreitet
(wie schon gesagt) seitdem,
von seinem Kind begleitet,
einher das Nasobēm.

Christian Morgenstern

Páginas 68 y 69 de *La Nueva Novela* de (Juan Luis Martínez)

Detenerse en exceso en este apartado sería asumir una absoluta falta de conocimiento y capacidad de relación hipertextual. No hacen falta razonamientos filosóficos para dilucidar que el lenguaje como absurdo que plantea Carroll en su *Jabberwocky* viene a confirmar, cerrar (como en estado de completud) el círculo que se inició con el paso de Alicia al otro lado del espejo⁹⁰. Cuando (Martínez) escribe: «Tristuraban las agras sus temorios» inmediatamente el lector responde: - y «Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes» (Cortázar 198:533) evocando el capítulo 68 de *Rayuela*.

Sin embargo, como las “TAREAS DE POESÍA” de Tardieu, tampoco éstas son aptas para principiantes y no todo lector sabrá dirigir el foco reescritural hacia el diccionario de términos inventados que pretendía publicar el Professeur Frœppel⁹¹ hasta que lo sorprendió la muerte y a quien se atribuye (cual texto apócrifo) la escritura de *Un mot pour autre* (1951) donde se contienen los “Pequeños problemas y trabajos prácticos” de Jean Tardieu.

NOTA 5

Existe otro gran antecedente de la literatura del absurdo (con el que, sin embargo, *La Nueva Novela* no parece dialogar): Alfred Jarry (1873-1907), quien en su obra póstuma de 1911, *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, Patafísico* estableció los fundamentos para que, en 1948, Iesu Maria Tiecl (anagrama de Maurice Saillet) fundara el Colegio de Patafísica, una «ciencia basada en las soluciones imaginarias y las leyes que regulan las excepciones». Forman, o formaron parte de esta ciencia, autores como Raymond Queneau, Eugene Ionesco, Joan Miró o Umberto Eco; otros, como Julio Cortázar, fueron invitados a participar, pero el autor de *Rayuela* jamás acudió a reunión alguna a pesar de haber aceptado pertenecer al Colegio.

⁹⁰ El poema *Jabberwocky* se encuentra en *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (1871)

⁹¹ El profesor Frœppel fue a Tardieu lo que Morelli a Cortázar o Faustroll a Jarry, un apócrifo.

Por supuesto, las relaciones de *La Nueva Novela* con la obra de Lewis Carroll no se agotan en estos aspectos que hemos tratado, sin embargo, para ser capaces de visionar el conjunto como un macrouniverso hipertextual estableceremos, en el próximo capítulo, distintos puntos de partida (hipertextos, en nuestro caso) para realizar otras lecturas a través de la dilucidación de nuevos hipotextos. Se trata de lograr una visión hipertextual haciendo uso de un medio paradigmático, la escritura, que no nos permite establecer los vínculos con la facilidad con que lo haría la informática, pero que nos ayuda en la consideración del hipertexto como un fenómeno sumamente complejo de explicar.

Capítulo 6. Surrealismo y compromiso: *El arte al servicio de la revolución*

Los males denunciados por el surrealismo hace cuarenta años no sólo persisten sino que se han acentuado.

Por eso, hoy más que nunca, los manifiestos surrealistas conservan su candente vigencia. Un profundo resquebrajamiento aflige a la sociedad contemporánea en todos sus planos. Sus esquemas aparecen falsos y sin validez para quien contempla los acontecimientos con el mínimo de objetividad. Los jóvenes lo sienten hondamente, y una sorda rebelión, que toma los más diversos caracteres, bulle en ellos. Para los jóvenes, que todavía son puros, el mensaje de Breton está especialmente destinado.

Aldo Pellegrini (1965)

El Surrealismo, al que de forma abiertamente transversal estamos correspondiendo con la obra de (~~Juan Luis Martínez~~), puede entenderse como un hijo con tres padres: el marxismo, el simbolismo y el psicoanálisis. Si Freud fue, por así decirlo, el adalid recurrente de la técnica surrealista con la que Breton trató de superar al dadaísmo y al futurismo, de Marx y Rimbaud tomó la fuerza de los ideales sociales y la rebeldía del espíritu. De estos tres padres partiremos para mostrar otro grupo de relaciones hipertextuales que *La Nueva Novela* posibilita a raíz de su relación con la obra y el genio de André Breton; y que irán adquiriendo sentido, no solo en el tipo de lectura hipertextual que continuemos haciendo, sino en su relación con la lectura que ha elaborado en el capítulo anterior.

6.1. Surrealistas de derecho: Marx y Rimbaud

Es bueno que sobre la tierra exista no solo la política, sino también el arte. Es bueno que el arte sea inagotable en su virtualidad, como la vida misma.

León Trotsky (1935)

Si, como vimos en el capítulo 5, Carroll, con su esencia y su presencia, puebla y recorre buena parte de *La Nueva Novela* ¿Qué decir de Arthur Rimbaud y Karl Marx? Ambos aparecen en numerosas ocasiones, curiosamente, siempre juntos. La misma fotografía de cada uno de ellos, intervenida de múltiples formas, nos pone sobre aviso de la importancia que tienen para la construcción del relato.

Dábamnos inicio al capítulo anterior, recordemos, con la siguiente frase: «*La Nueva Novela* comienza, literal y literariamente, en 1846 con *The book of nonsense* de Edward Lear»; ahora podríamos completar esa frase: «y continúa con la relación entre Rimbaud y Marx bajo el lema del eterno retorno de Nietzsche». Es así como (Martínez), desde el paratexto, nos anuncia cómo se construye *La Nueva Novela*. Y es por esa misma razón por la que ni el Limerick (epígrafe) con dedicatoria a Roger Caillois, ni “EL ETERNO RETORNO” de la siguiente página, están contenidos en capítulo alguno; pues ambos pertenecen al germen eidético de la obra y pueden ser reactualizados desde múltiples momentos de la misma.

6.1.1. El Eterno Retorno de lo igual, o Nietzsche, o Miguel Serrano

**DOS DEDICATORIAS ENCONTRADAS POR (EL AUTOR)
EN UN EJEMPLAR DEL LIBRO DE MIGUEL SERRANO:
"ANTOLOGÍA DEL VERDADERO CUENTO EN CHILE" ***

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

Para Carlos Ugalde este libro que hace diez años yo dediqué al Conde de Keyserling y que nunca llegué a enviar. Después Keyserling murió. Habría sido absurdo también que yo le enviara un libro como éste; 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 tan fundamentales para nuestras vidas.

Con la amistad de Miguel Serrano
1949, Santiago de Chile

* "El clima psicológico que envuelve a Chile es demo y trágico. Una fuerza irresistible tira hacia el abismo e impide que ningún valor..."

** Una palabra ilegible en el manuscrito.

EL ETERNO RETORNO



"Cyclists"

SHYLO Printworks Ltd.
6111 Perry Street, New York 10014

Please send me:
Enclosed is check for \$ _____ \$81

name _____
address _____
city _____ state _____ zip _____

Please add 50 cents for postage and handling in U.S. residents add 4% sales tax. N.Y. State add 2% sales tax. No C.O.D.'s. CATALOGUE IS SENT WITH EACH ORDER.



Was Marx a Satanist?
by Rev. Richard Wurmbrand

Was Marx a member of a London based Satanist Sect? Were hymns of praise to the Devil sung in his home? Why atheism is the key to Marxist philosophy? This pamphlet will prove sensational!! It is the result of a research never attempted before into the early writings of Marx and his close associates, focusing on their anti-religious beliefs.

I am enclosing, post paid
\$1.00 per copy for _____ pamphlets
\$1.75 per cassette for _____ copies

Name _____
Street Address _____
City _____ State _____ Zip _____

Enclose check with order.
Mail to: Diane Books
P.O. Box 488, Glendale, Ca. 91209
6114 PERRY STREET, NEW YORK 10014

BIBLIOGRAFIA SUMARIA:

"Le mythe de Rimbaud en Russie tsariste", Estemle, C.D.U., 1964.

"Marxism and Poetry", George D. Thomson, Col. Marxian Today Series, Londres 1945.

Páginas 7 y 8 de *La Nueva Novela* de (Juan Luis Martínez), pertenecientes a los preámbulos de la obra

Cuando (Juan Luis Martínez) superpone el título "EL ETERNO RETORNO" a un *collage* compuesto por las fotografías de Karl Marx (1818-1883) y Arthur Rimbaud (1854-1891), precedidos, en la página anterior, por dedicatorias del poeta que simboliza la vertiente nazista en Chile desde los años 30, está proponiendo una senda interpretativa múltiple ligada a estas figuras a la luz de la teoría filosófica nitzscheana. La lectura más recurrida para este texto, es la que se genera como una asimilación del *collage* martineano a la alusión al golpe de estado y posterior instauración de la dictadura en Chile desde septiembre de 1973 como transposición contextual de tipo sinecdótico que se centra en una sola parte de este *collage*; las dedicatorias de Miguel Serrano y, sobre todo el texto de la nota a pie de página que

se refiere concretamente al siguiente fragmento de *Ni por mar ni por tierra* (1950) de este autor:

El clima psicológico que envuelve a Chile es denso y trágico. Una fuerza irresistible tira hacia el abismo e impide que ningún valor superior se destaque, ayudado por el ambiente. La callada hostilidad y la envidia persiguen desde su origen al alma superior, poniendo obstáculos y trampas a su paso. Todo aspira a nivelarse en la miseria moral y en la derrota, “ascendiendo hacia abajo”, si se pudiera decir. De las mentes de los hombres surge la angustia y el odio por lo bello y lo fuerte, y si algo superior se reconoce es solo la grandeza y la hermosura de la tierra. Pero, si el hombre fuese capaz de imponerse aquí compenetrándose mágicamente con su paisaje, derrotaría el mal reinante y llegaría a ser como un dios entre los suyos, tan poderoso y fuerte como el paisaje (Serrano 1950: 47-48).

Este texto estratégicamente trasladado desde una obra de la década del cincuenta⁹² hasta *La Nueva Novela* (1977) donde los contextos son diametralmente contrarios, logra de una forma magistral, convertir las palabras de un nazista esotérico⁹³ en la descripción exacta del panorama sociopolítico del Chile de los años post-golpe. Esta lectura, no obstante, deja demasiadas connotaciones sin

⁹² El texto hace referencia concretamente a la Matanza del Seguro Obrero del 05 de septiembre de 1938: *En la elección presidencial de 1938 se presentaron tres candidatos: Pedro Aguirre Cerda, apoyado por el Frente Popular; Gustavo Ross, el candidato de la derecha ultraconservadora; y Carlos Ibáñez, apoyado por la Alianza Popular Libertadora. La campaña fue bastante dura, y ante la posibilidad cierta de la victoria de Gustavo Ross, los nacionalsocialistas criollos intentaron el 5 de septiembre un golpe de Estado en apoyo a Ibáñez. El golpe, en el que esperaban contar con el soporte de varios regimientos, fracasó desde el primer instante por la lealtad que mantuvieron los militares con el Presidente Alessandri y fue duramente reprimido. Los estudiantes pertenecientes al Movimiento Nacional Socialista Chileno, atrincherados en el edificio de la Caja de Seguro Obrero frente al Palacio de La Moneda, fueron masacrados por la policía tras rendirse, en un hecho que conmovió fuertemente a la opinión pública. Ibáñez partió nuevamente al exilio y el desprestigio del gobierno por la matanza del Seguro Obrero, así como el apoyo que entregaron los ibañistas y nazistas al Frente Popular fueron determinantes en la victoria de Aguirre Cerda y la llegada del Frente Popular al gobierno.* (Memoria Chilena)

⁹³ La figura de Miguel Serrano es bastante ecléctica y a veces incluso se contradice. Cuando se habla de nazismo esotérico se está hablando exclusivamente de su figura para referir una visión cósmica u onírica que forjó sobre la base de mitos y leyendas de Chile y la India.

concreción interpretativa, pues no logra hilvanarse con las fotografías de Marx y Rimbaud de la página siguiente.



Sin embargo, si nos fijamos en las dedicatorias de Miguel Serrano, (y no exclusivamente en la nota al pie) otra lectura es posible. Ambas dedicatorias pertenecen al mismo ejemplar de *Antología del verdadero cuento en Chile* (1939) y están dirigidas al conde Keyserling -filósofo alemán que fue uno de los ideólogos prodemocráticos- y a Carlos Ugalde -de quien no hemos encontrado datos concretos-⁹⁴. En esta antología, Serrano reivindica a los integrantes de su

⁹⁴ No debemos perder de vista dos declaraciones de Martínez sobre la tendencia ideológica del texto

generación (la Generación Literaria del 38), recogiendo fragmentos de las obras de Pedro Carrillo, Braulio Arenas, Adrián Jiménez, Juan Tejeda, Eduardo Anguita, Teófilo Cid, Juan Emar, Carlos Droguett, Anuar Atías, Héctor Barreto y él mismo; autores profundamente vinculados a las vanguardias europeas y de los cuales, dos - Arenas y Cid⁹⁵-, van a formar el más importante grupo vanguardista de Chile: *Mandrágora*; fundado un año antes de la aparición de la antología de Serrano; y en cuyo “prólogo” reivindica su pensamiento antimarxista:

Una teoría que haga de la “lucha de clases” el centro y el fuerte, es necesariamente una teoría inferior, una teoría esclava, puesto que sostiene la presencia absoluta de un hombre inferior, enfermo, esclavo, no liberado aún, derrotado, dentro de la ubicación de clases. [...] De ahí esos absurdos del paneconomismo, de la dialéctica, del marxismo, del fascismo, del aprismo, etc. Desde el momento que se vive así uno tiene que aceptar su propia suerte inferior o superior. El hombre-clase-media tiene que aceptar su propia oportunidad que lo lleva a hurgar en las falanges conservadoras para codearse con “jovencitos”, o bien, verter venenos estereotipados en subversivos discursos “comunistas”. [...] La “táctica marxista”, por ejemplo, se ha convertido en lo que las viejas fórmulas cortesanas: clichés donde se escamotea la propia existencia. (Serrano 1939: 2).

literario; que dicen: «No creo en el lenguaje al servicio de las ideas» (Roblero 2003: 65) y «Cuando uno nace, entra al lenguaje también; la tradición ya está construida y todas las articulaciones verbales ya están formuladas. Uno las recrea y las vuelve a repetir, y quizás el mismo lenguaje se repite infinitamente. Todo esto sucede dentro de cierto espacio, que es el social, con límites, y las diferencias que uno puede establecer con su sociedad son dentro de ella misma, porque desde allí puede cambiar algunas cosas, alterar otras, y sobre todo, transformar la sociedad en sus bases lingüísticas, porque para mí todos los problemas están en el lenguaje. El poder mismo está sostenido sobre un lenguaje, y ese lenguaje es el que debe ser minado y transformado». (Brodsky 2003:75)

⁹⁵ La importante vinculación de los mandragóricos con el surrealismo europeo queda patentada cuando Benjamin Peret, uno de los cofundadores del movimiento surrealista junto con Breton, dedica *El deshonor de los poetas* (1945), entre otros surrealistas, a Braulio Arenas, Jorge Cáceres y Roberto Matta. Con este último, además, podemos relacionar también la figura de Sogol, puesto que en la obra plástica “Paisaje Urbano” (acrílico sobre tela), (1979) (Martínez) hace desaparecer al fox terrier entre las avenidas Matta y Libertad, que, por otro lado, son importantes calles tanto en Valparaíso como en Santiago.

Pero si nos centramos en la teoría del «Eterno retorno de lo igual» que Nietzsche plantea en *La Gaya ciencia* (1882) (a tenor del título que lidera las imágenes de Marx y Rimbaud) y abrimos el análisis a la posibilidad de que *La Nueva Novela*, además de alguna alusión a la realidad real, esté instalada en el terreno exclusivo de la dialéctica, podríamos ver una clara relación con otra obra de Miguel Serrano: *Nietzsche y el eterno retorno*, donde además de las ideas que conforman su nazismo esotérico, podemos leer la teoría de la eterna repetición definida por el Nietzsche más idealista, y que a lo largo de los años ha sido leída -como toda la obra nietzscheana- bajo diferentes perspectivas, a veces contradictorias.

En *La Nueva Novela*, mediante la utilización de la doctrina nitzscheana, el triángulo conformado por Serrano, Rimbaud y Marx encuentra conciliación; pues, al margen de la evidente relación que -estéticamente- podemos establecer entre la idea del eterno retorno y la reescritura como teoría de la vuelta infinita hacia los padres literarios; la hipótesis nietzscheana puede arrojar luz sobre la relación entre estos tres iconos cuando, situados en dos estadios distintos de la historia viven hechos semejantes que podrían tomarse como reiteraciones de una misma circunstancialidad. Si Marx y Rimbaud vieron cómo la guerra franco-prusiana desató la tiranía de Napoleón III y lucharon contra la opresión en la Comuna de París (1871), Serrano defendió el nacionalsocialismo de Hitler y apoyó en sus primeros pasos la dictadura pinochetista. Así, desde bandos radicalmente opuestos, los tres hacen las veces de vórtices energéticos de una teoría cíclica y eterna. No obstante, eso no explicaría la aparición de estos tres nombres como conformadores de un discurso pretextual para *La Nueva Novela*; pues lo que los hace funcionar y fusionarse en una consideración procedente de la concepción nitzscheana; consecuencia de la teoría del Eterno retorno es el concepto de nihilismo (negación

del Yo); según el cual el individuo (que recordemos que era venerado como unicidad por Serrano; y por ende por Nietzsche) puede detener el fluir eterno y provocar el cambio hacia lo nuevo. Es en este punto de la filosofía nietzscheana donde toma sentido la inclusión de Nietzsche en *Antología del humor negro* de André Breton, donde el antologador justifica la desacralización que supone la conciliación que el alemán lleva a cabo de la filosofía y el humor; pues «solo se trata de devolver al hombre todo el poder que ha sido capaz de poner sobre el nombre de Dios» (Breton 1999: 145).

Entonces, si Rimbaud afirmaba en sus *Cartas del vidente* (1874) «Yo es otro» y Marx generaba su materialismo dialéctico como forma de evaluar afirmativamente el presente sin conformismo y en contraposición a la promesa desinteresada del ideal de un mundo mejor que en su individualización logra girar la balanza hacia la lucha de clases, Breton los asumirá como modelos a seguir y afirmaré: «Transformar el mundo, dijo Marx; cambiar la vida, dijo Rimbaud: estas dos consignas para nosotros son una sola» (André Breton 1935).



(izq.) Entrevista a Elisa Breton en El Mercurio (1996).

(der.) Juan Luis Martínez junto a Elisa Breton en París (1992)

Esta idea va a encontrar materialización específica en el propio Breton cuando, en 1944 cuando, tras casarse con Elisa Bindhoff; su última esposa, -a la que Martínez pudo visitar, igual que hizo con Jean Tardieu, cuando fue invitado por el Ministerio Francés de la Cultura y el Centro Nacional del Libro a participar en el encuentro *Les Belles Étrangères* en su edición de 1992-, publica *Arcano 17*, sobre la base del símbolo tarótico de la estrella, responsable de la creación cósmica donde todo empieza y todo se regenera infinitamente.

6.1.2. Napoleón III... y los abusos de poder, y las violaciones a los Derechos Humanos

LA GUERRA

*Todos los aviones regresaron a sus bases.
Pero no todos los hombres
regresaron a sus casas. Pero no estaban
todas las casas de los que regresaron. Pero
no todos los que regresaron
encontraron a todos en sus casas.*

Manuel Díaz Martínez (1968)

A propósito de la figura de Rimbaud y su concepción nihilista del hombre, el capítulo “VII EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS” de *La Nueva Novela*, recurre de nuevo a su figura para hacer hincapié en las temáticas napoleónica y hitleriana como patriarcas de los acontecimientos bélicos que, de forma explícita, funcionan en la obra de (Martínez) como hipotextos.

Como ya dijimos, en la primera carta de *Cartas del vidente* (1871), Arthur Rimbaud anuncia a su maestro, Georges Izambard, su intención de formar parte de las filas de la Comuna de París:

Me debo a la sociedad, eso es cierto; -y soy yo quien tiene razón [...] Seré un trabajador: tal es la idea que me frena, cuando las cóleras locas me empujan hacia la batalla de París -¡donde, no obstante, tantos trabajadores siguen muriendo mientras yo le escribo a usted! Trabajar ahora, eso nunca jamás; estoy en huelga.

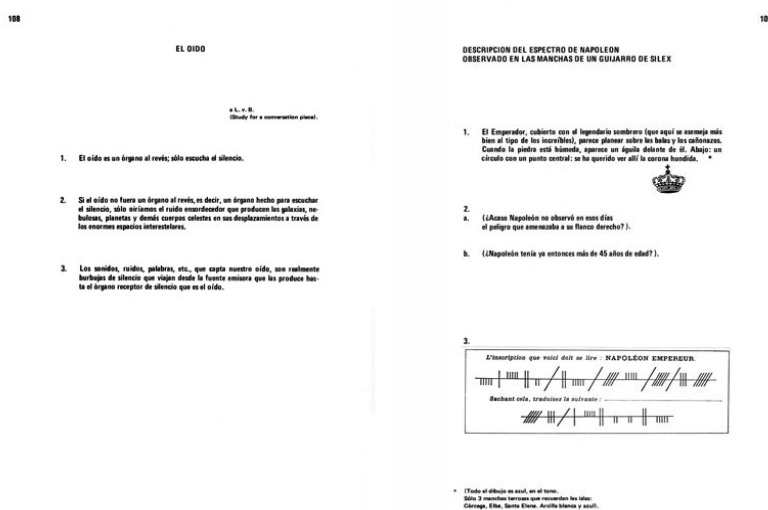
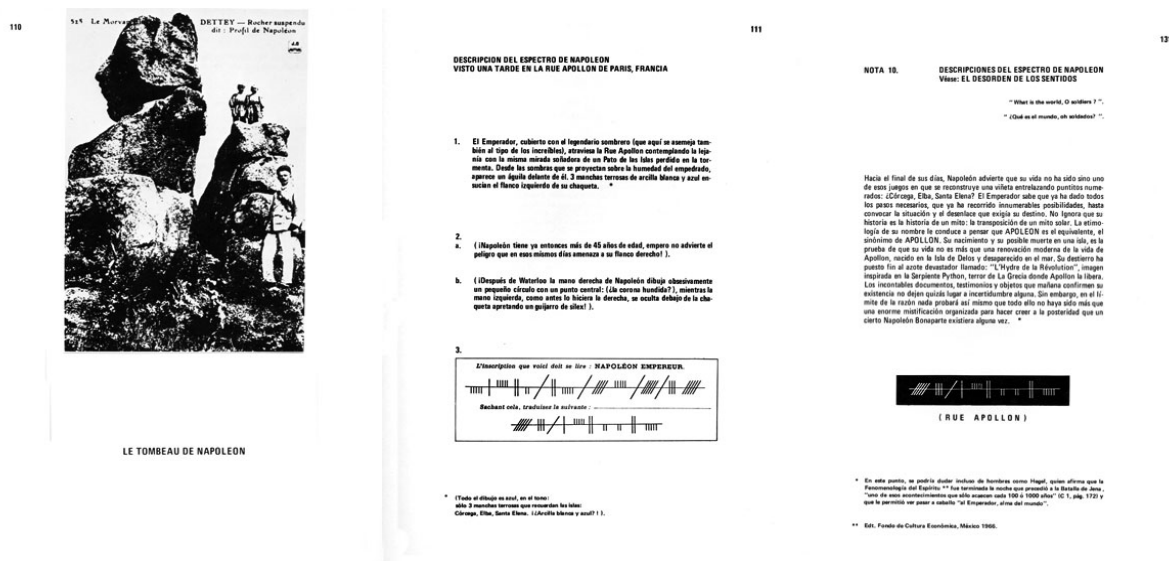
Por el momento, lo que hago es encanallarme todo lo posible. ¿Por qué? Quiero ser poeta y me estoy esforzando en hacerme Vidente; ni va usted a comprender nada, ni apenas si yo sabré expresárselo. Ello consiste en alcanzar lo desconocido por el *desarreglo de todos los sentidos*. Los padecimientos son enormes, pero hay que ser fuerte, que haber nacido poeta, y yo me he dado cuenta de que soy poeta. No es, en modo alguno, culpa mía. Nos equivocamos al decir: yo pienso: deberíamos decir me piensan. –Perdón por el juego de palabras.

YO es otro. Tanto peor para la madera que se descubre violín, ¡y mofa contra los inconscientes, que pontifican sobre lo que ignoran por completo! (Rimbaud 1972:369⁹⁶)

Este espíritu revolucionario mostrado por Rimbaud, que lo hace coincidir, no solo ideal sino físicamente, con Marx en la Comuna de París, es lo que los surrealistas -y (Martínez)- retomarán como premisa de la vertiente revolucionaria que mueve al movimiento nacido en 1924 y del que un grupo encabezado por Breton, en el año 38, tras abandonar las filas stalinistas a las que se afiliaron en 1927, se vuelve hacia la vertiente trotskyana del comunismo.

⁹⁶ Será en esta misma obra; en el poema “Delirios II: La Alquimia del verbo” donde Rimbaud exprese su apocalíptica frase (autoapropiada por Martínez): «Por delicadeza yo perdí mi vida».

En la primavera de 1871, los parisinos agrupados bajo la bandera de la Comuna, igual que lo hicieran en 1789, reivindican sus derechos básicos a ser oídos, reunirse y decidir frente al estado paternalista de Napoleón III, convertido en tirano y cuyo fracaso político había sido evidente. En *La Nueva Novela*, estos episodios, anticipados por las figuras de Marx y Rimbaud contrapuestas en el paratexto de la obra, adquiere sentido en la parodia que las páginas 108, 109, 110, 111 y 131 hacen de la figura del autoproclamado emperador.

Páginas 108 y 109 de *La Nueva Novela* de (Juan Luis Martínez)Páginas 110 y 111 y 131 de *La Nueva Novela* de (Juan Luis Martínez)

Estas cinco páginas se relacionan directamente con la figura de Napoleón III; relación prefigurada desde las páginas preliminares de *La Nueva Novela* que muestran a dos de los más famosos combatientes (ideológicos) de la Comuna de París contra la tiranía del emperador francés.

La página 108 de *LNN* está encabezada por el título “EL OÍDO” (recordemos que estamos en un capítulo titulado rimbaudianamente “EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS”), y seguida de una dedicatoria a Ludwig Van Beethoven. El texto, claramente dedicado a la sordera que padecía el músico, está directamente relacionado con la figura de Napoleón, en una especie de *forgerie* que trata de homenajear inversamente a Beethoven y polemizar con la figura del tirano encarnada por Napoleón III; pues el primero escribió su famosa Sinfonía nº3 «Heroica» en homenaje al segundo. Esta obra musical iba a llamarse, literalmente, “Bonaparte” pero al desencantarse Beethoven de la figura del primer Cónsul francés tras autoproclamarse emperador, tachó su nombre con tal energía que en el manuscrito (aún conservado) se notan las marcas que dejó, al sentir todos sus ideales traicionados por el abuso de poder del, ahora, Tirano Bonaparte. A este hecho se refiere también la “NOTA 9. EL OÍDO” que, precedido por el epígrafe: «una enfermedad especial del oído» vincula nuevamente esta sección con Rimbaud, pues ese epígrafe es un verso del poema «Rimbaud» de W. H. Auden:

Las noches, los túneles, el mal tiempo,
sus horribles compañeros, lo ignoraban;
mas la mentira del retórico, en ese niño,
reventó como una gaita: el frío había hecho a un poeta.
Su amigo, lírico y débil, le traía tragos,
sus cinco sentidos sistemáticamente derrengados;

puso fin al sin sentido acostumbrado,
 hasta que de la debilidad y de la lira fue apartado.
 Los versos eran una especial enfermedad del oído;
 la integridad no era suficiente; eso parecía
 el infierno de la niñez: debía intentarlo de nuevo.
 Ahora, galopando a través de África, soñaba
 con un nuevo yo, un hijo, un ingeniero:
 su aceptable verdad para los hombres falsos.

W. H. Auden

Las páginas 109 a 111 y 131 dicen relación, sin embargo, con *El espectro de Napoleón* (1936) de Liddell Hart; una obra que hace balance de las estrategias políticas utilizadas en la Europa bélica de los últimos 300 años, desde las guerras pre-napoleónicas, y que como consecuencia dieron lugar a lo que culminó siendo la Iª Guerra Mundial tras la cual aparecen los primeros movimientos vanguardistas.

6.1.3. Mayo del 68... y los abusos de poder, y las violaciones a los Derechos Humanos

145

EL POETA COMO FANTOMAS
 (EL AUTOR) COMO ROUQUINE

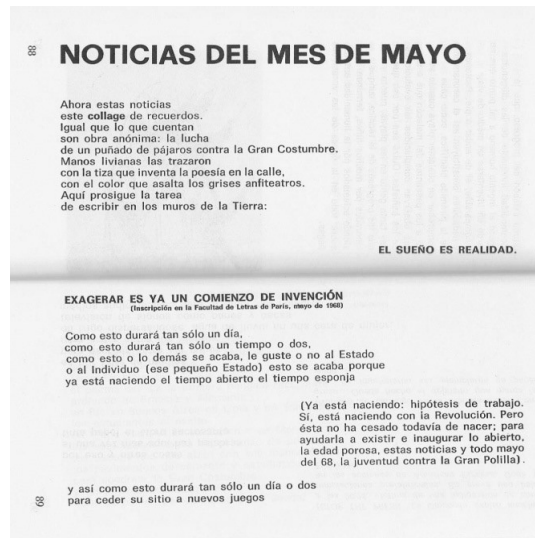
“...Je n'ai été Rouquine ! !”
 “...L'autre moi ! Je ne suis pas COMIN-BENDIT !
 Je ne suis qu'une pote au service du néoceptionnel”.



La imaginación burlona y píntoresca de Fantomas pudo encontrar en el exceso mismo de su vulgaridad, un valor agresivo y que adquiere en esta página y en las siguientes su máximo poder en la expresión exacerbada de su imaginación literaria.

Continuando con las figuras de Marx y Rimbaud, la influencia de los hechos acaecidos en la Comuna de París no acaba en las reivindicaciones en contra de la política napoleónica. Su espíritu vuelve a aparecer con renovada fuerza, reivindicando de nuevo los ideales comunitarios de la consagración del presente, el culto a la imaginación y la transformación de la vida, en las reivindicaciones de mayo de 1968, cuando en el mismo escenario, los jóvenes vuelven a inundar las calles y la palabra «ciudadano» reaparece para inflamar de orgullo a las colectividades que reclaman sus derechos grupales haciendo de nuevo suyo el tratado de Marx y Engels cuando en su *Manifiesto de Partido Comunista* (1848), en señal de rechazo a la guerra franco prusiana manifestaron su máximo deseo de terminar con el odio entre los pueblos y hacer del trabajo, arma y patrimonio de la humanidad: «¡Proletarios de todos los países, uníos!» (Marx y Engels 2003:70)

En este sentido, *La Nueva Novela* nos revela una clara relación hipertextual con estos hechos históricos y, de nuevo de manera transversal, como si de un acertijo se tratara, nos sitúa en un camino de nuevas vías de interpretación hipertextual: Mayo del 68, *Último Round* (1968), *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable narrada por Julio Cortázar* (1975) y por supuesto, la figura del pelirrojo (Rouquine) Daniel Cohn-Bendit; el más famoso revolucionario de la revolución de las flores. La relación de copresencia de dos hipertextos de Cortázar en una misma página, abre una nueva tendencia de relación hipertextual de doble hipotexto latente.



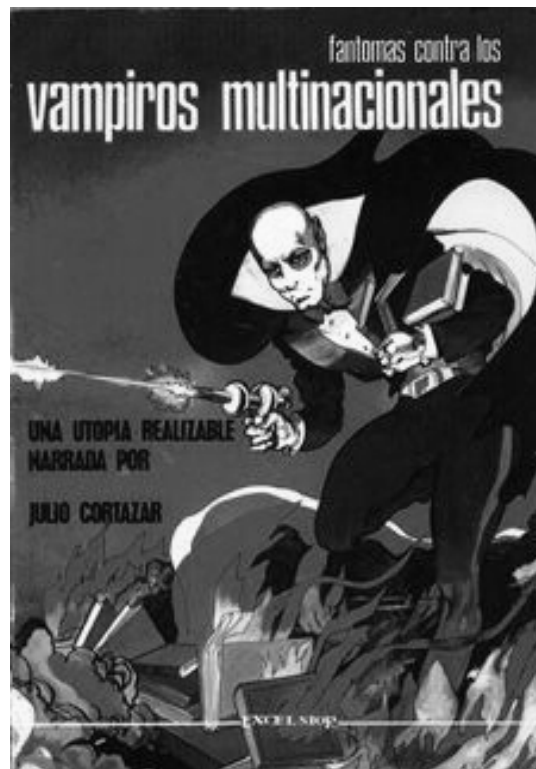
Páginas 88 y 89 del Tomo I de *Último Round* (1969) de Julio Cortázar

Por un lado, en el Tomo I de *Último Round* (1969) aparece “NOTICIAS DEL MES DE MAYO” donde Cortázar, de forma explícita, recoge todas las frases que ha ido encontrando en las paredes de París, ubicándolas en el texto junto a su localización exacta y donde la figura de Cohn-Bendit (Dani el rojo) aparece parodiada -igual que en *LNN*-⁹⁷:

Entonces el poema.../ ¿Poema? Oh no, oh no / Fíjese que lástima, pensar que iba tan bien hasta hace unos años, a pesar de ciertos excesos verbales, y ahora así, de golpe.../. Debe ser el oro de Moscú, a menos que sean dólares de la CIA, que también pagó a Cohn-Bendit/ Insultar a la poesía, esa cosa tan delicada/ Con rima y ritmo/ Con metáforas/ Con muchísimos sauces/ igual que esos concretos, dígame un poco, que le hacen poemas con figuritas y pedazos de palabras todo pegado/ La poesía es como un aire suave de pausados giros y no debe rozar para nada la política. No emplear jamás palabras tales como Fidel o Mao, se mecerá en la metafísica y en la erótica que ya son bastante, porque a veces.../ Lo que pasa es

⁹⁷ En 1975, (no sabemos si (Martínez) habrá conocido tal obra) Daniel Cohn-Bendit publicó una autobiografía donde declara un pasado de relaciones con menores que lo desprestigian enormemente como “padre” del movimiento Mayo del 68. El título de esta obra autobiográfica es *El gran bazar*.

que está de moda hacerse el duro y, claro, el aprovecha, niño terrible tira de culo críticos ponderados/ No importa, m'hijita, la poesía seguirá poniendo sonetos, es una gayinita cumplidora/ Sí pero habría que prohibir, digo bien, PROHIBIR una cosa como ésta, doctor Lastra/ Es que no tenemos gobierno fuerte, señora, se lo digo yo, hasta los Kennedy estaban sobornados por los comunistas, tengo pruebas. (Cortázar 2009:99)



Portada de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975)

Los ideales de Mayo del 68 hacen vivir una auténtica primavera de optimismo intelectual tras los procesos bélicos de los años previos. Sin embargo, la década siguiente fue –continuando la metáfora–, un continuo invierno. Los golpes militares que se sucedieron en Sudamérica hacían de este territorio el «patio trasero» de Estados Unidos, elevándose de manera alarmante los casos de violación de los Derechos Humanos, los asesinatos políticos y el ocultamiento de datos, con la delictiva participación de EEUU en las investigaciones de los hechos; tapando

verdaderas atrocidades cometidas por los regímenes del Sur. Una de estas investigaciones se denominó «Tribunal Russell II», cuya labor era investigar las violaciones a los derechos humanos y los derechos de los pueblos de Brasil, Chile, Uruguay, Bolivia, Paraguay y otros. Entre los participantes de este comité estaban Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Armando Uribe⁹⁸, que debatieron, junto con otros tantos intelectuales sobre los temas que afectaban al Tribunal. *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975)⁹⁹ nace de la participación de Cortázar en esos juicios y constituye el informe Russell (ficcionalizado de manera tal que el autor de *Rayuela* pudo convertir el documento en un asunto de utilidad pública).

La denuncia explícita de Cortázar estaba encauzada a la forma mercantilista en que la potencia del Norte se instalaba en los países del Sur y mantenía las dictaduras establecidas con total impunidad. No en vano, las obras de Cortázar, así como las de García Márquez y Vargas Llosa fueron prohibidas en Chile en 1977, hecho que probablemente explique la ausencia total de latencia de los textos de Julio Cortázar a los que hemos hecho alusión a lo largo de investigación; y al que aun tendremos que volver para establecer relaciones de hipertextualidad con más pasajes de *La Nueva Novela*.

Como forma de alcance no privativo de su obra de 1975, Cortázar, junto con sus editores, deciden basarse en la idea de Umberto Eco de que: «la cultura de masas, al abolir la tradicional relación entre niveles socioeconómicos y formas diferenciadas de consumo cultural, consagra un espacio que facilita el acceso de las masas obreras a los bienes culturales» (Eco 1968:28) con la intención de hacer

⁹⁸ La figura de Uribe es crucial en la conformación de *La Nueva Novela* en el sentido de que el poeta fue mentor de (Juan Luis Martínez) durante mucho tiempo y le proporcionó gran cantidad de material de trabajo.

⁹⁹ Cabe recordar que el personaje de *Fantômas* considerado como original nació en 1911 de la mano de Marcel Allain y Pierre Souvestre. El personaje era un villano al que surrealistas como René Magritte o Robert Desnos le dedican algunos de sus trabajos.

llegar su obra al mayor número de lectores posible y hacer visible el informe sobre el Tribunal Russell.

La relación de Cortázar con la teoría de Eco nos traslada hasta la última serie fotográfica de Rimbaud y Marx. En ella podemos ver un collage compuesto por las fotografías recortadas de ambos pegadas en el lugar en que deberían estar las caras de Superman y Louis Lane, en una de las escenas más conocidas de la cinta norteamericana.

147

LA NUEVA NOVELA: EL POETA COMO SUPERMAN

"El petizismo y la chepedita se aman apasionadamente y ofrecen, por tanto, en su doble aspecto, la mejor garantía para un "efecto armónico" de segundo orden".

F. Engels



SUPERMAN se hizo extraordinariamente popular gracias a su doble y quizás triple identidad: descendiente de un planeta desaparecido a raíz de una catástrofe, y dotado de poderes prodigiosos, habitante en la Tierra: primero bajo la apariencia de un periodista, luego de un fotógrafo y por último, tras las múltiples vicisitudes de un inquietante y joven poeta chileno, que renuncia incluso a la propiedad de su nombre, para mostrarse como un ser a la vez tímido y agresivo, borroso y anónimo. (Este último es un humillante disfraz para un héroe cuyos poderes son literal y literariamente ilimitados). En esencia, el mito de SUPERMAN satisface las secretas nostalgias del hombre moderno, que aunque se sabe débil y limitado, sueña rebelarse un día como un "personaje excepcional", como un "héroe" cuyos sufrimientos están llamados a cambiar las peores ontologías del mundo.

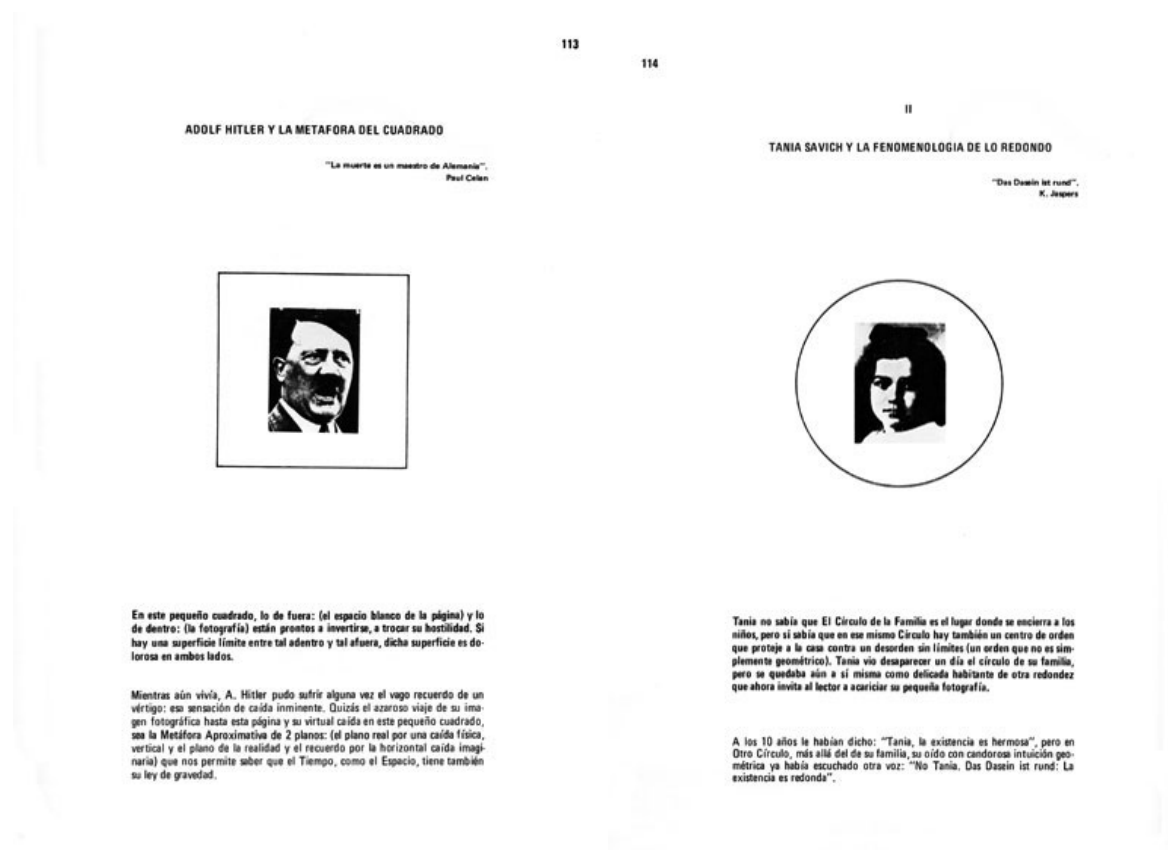
Página 147 de *La Nueva Novela* de (Juan-Luis-Martínez)

Evidentemente, en el enmascaramiento del sujeto que sufre la figura del superhéroe, (Martínez) se identifica con el ser escindido (el personaje real que desaparece tras las gafas de periodista) para dar lugar a distintas identidades

(multiplicidad de voces basadas en la acumulación textual-identitaria). Es decir, el sujeto se coliga a la idea de multiplicidad, se funde con otros personajes y, amablemente, desaparece en su individualización; superponiendo a la univocidad del «Yo» la diversidad del «Nosotros» que, como en el círculo del eterno retorno, nos devuelve infinitamente hasta el inicio de *La Nueva Novela*, como un pez que se muerde la cola, para recordar el germen de la historia de la contemporaneidad.

6.1.4. Hitler... y Mussolini, y los abusos de poder, y las violaciones a los Derechos Humanos

El mosaico de relaciones hipertextuales continúa, y la otra gran figura tiránica a la que está ligado el capítulo “VII EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS” es la de Adolf Hitler.



En clara relación con la muerte a través de un verso del famoso poema “Fuga de la muerte” de Paul Celan, -surrealista que atormentado por el recuerdo del horror, se suicidó en 1970 tirándose al Sena-, la imagen de Hitler encerrada en un cuadrado y opuesta a la imagen de una de las más famosas víctimas de sus numerosos campos de concentración, la pequeña Tanya Savicheva¹⁰⁰, -que en la página 114 aparece rodeada por un círculo y epigrafiada por el «Das dasein ist rund» de J. Kaspers-, cobran sentido cuando, volviendo a las icónicas imágenes de Marx y Rimbaud, leemos en la circularidad de la imagen de Tanya, el eterno retorno de la existencia (que el individuo puede detener) frente a la cuadratura de la imagen de la “metáfora del cuadrado” que introduce a Adolf Hitler en la simbología cristiana; pues según el *Génesis* la Tierra es un cuadrado que flota en el Universo y que es dominado por un creador que se encuentra en un nivel superior. Desde esta idea Hitler se erige a sí mismo como padre de la Humanidad, como Dios de la raza aria con poder absoluto sobre la vida de los seres humanos. En este sentido, la imagen que nos ofrece *La Nueva Novela* en la página 133, perteneciente a la sección (capítulo) “NOTAS Y REFERENCIAS” y que paradigmáticamente (Martínez) tituló “NOTA 12. ADOLF HITLER VS. TANIA SAVICH II” nos induce a la obvia relación de la teoría de la cuadratura del círculo de Thomas Hobbes (1588-1679) -teoría que nunca pudo demostrar por su irresolubilidad- con la absoluta irreconciliabilidad entre la imagen de Hitler y la de Savich; ya que jamás el círculo podrá cuadrarse; víctima y verdugo nunca podrá reconciliarse.

¹⁰⁰ Utilizaremos indistintamente las caligrafías “Tanya Sávicecha” (traducción por la que hemos encontrado todos los datos contenidos en este estudio) o “Tania Savich” (traducción de Martínez)

133

NOTA 12.

ADOLF HITLER VS. TANIA SAVICH II
Véase: NOTAS Y REFERENCIAS (Nota 11)

Portada de uno de los libros de Hobbes que contienen un método para cuadrar el círculo.

Páginas 133 de *La Nueva Novela* de (Juan Luis Martínez)

En la completud de su significación, la imagen de Tanya Savicheva nos lleva hasta la página 132, correspondiente a la “NOTA 11. ADOLF HITLER VS TANIA SAVICH I”.

132

NOTA 11.

ADOLF HITLER VS. TANIA SAVICH I
Véase: EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS

(Para un epígrafe a “Mein Kampf”).

Hitler prolongó el sitio de Leningrado más que a ninguna ciudad del mundo. Cercada la ciudad en un despiadado asedio, careció muy pronto de alimentos, de 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.
Sólo me quedo a mí misma”.

Cuando todo hubo pasado, más de un millón había muerto. Como sea, la ciudad donde vivió Tania Savich, se manejó para sobrevivir al más largo asedio de la historia moderna.

Página 132 de *La Nueva Novela* de (Juan Luis Martínez)

A través de esta página podemos hacer una clara lectura de denuncia del horror que significó el sitio de Leningrado, donde Tanya Savicheva estuvo recluida y donde vio morir a su familia; hecho que dio lugar al pequeño diario del que solo se conservaron los (versos) que ahora la erigen como símbolo del horror del holocausto nazi.



Memorial Tanya Sávicheva. A las afueras de Leningrado. (San Petesburgo)

Pero la historia de Tania nos traslada, por alusión casi directa (o quizá por simple relación sináptica), en un evidente ejercicio de transmutación, hasta el *Diario de Ana Frank* (1947¹⁰¹) donde la niña judía escribió su historia, y gracias al cual conocemos parte de los hechos del Holocausto desde la mirada del vencido. La familia de Tania Savich corrió la misma suerte que la de Ana Frank; sin embargo, las oportunidades de escapar del nazismo que se les presentaron a los Frank fueron mayores; aunque, finalmente, a excepción del padre, ambas familias corrieron la misma suerte.

¹⁰¹ El título original de la obra fue *La casa de atrás*; como alegoría al lugar donde la familia tuvo que esconderse durante el tiempo del asedio.

Por el simple hecho de su supervivencia, la figura del padre de Ana Frank es primordial para leer la historia, pues se cree que fue él quien verdaderamente escribió (o completó) el diario de su hija. Desde la perspectiva del patriarca que ve cómo va «desapareciendo» su familia a manos del horror narrado en el *Diario*, se va tejiendo una interpretación que vincula el *Diario de Ana Frank* con el poema “La Desaparición de una familia”; un texto que históricamente se ha vinculado con los detenidos desaparecidos de la dictadura militar chilena y que, sin embargo, según inferimos de las declaraciones de Raúl Zurita (Movimiento Lúdico Films 2007), ya debía estar incluido en *La Nueva Novela* cuando, en 1972, bajo el título *Pequeña cosmogonía práctica*, (Martínez) trató de publicarla en Editorial Universitaria de Valparaíso. El poema de *La Nueva Novela* está sostenido por la voz de una tercera persona referida a la figura de un patriarca que, entre espacios brownoides, encuentros atemporales y personajes que oscilan entre la fábula y la realidad, narra cómo va desapareciendo (escondiéndose en la casa de atrás y luego muriendo) su familia; tal y como narrara el propio Otto Frank la angustia de haber perdido a su mujer y a sus hijas (además de perder a sus mascotas).

La desaparición de una familia

1.- Antes que su hija de 5 años

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

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

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

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

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

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

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

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

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

.....pero al menor descuido olvidarás las señales de ruta
.....y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza".

3.- Antes que "Musch" y "Gurba", los gatos de la casa,
.....desaparecieran en el living
.....entre unos almohadones y un Buddha de porcelana,
.....él les había advertido:
....."-Esta casa que hemos compartido durante tantos años
.....es bajita como el suelo y tan alta o más que el cielo,
.....pero, estad vigilantes
.....porque al menor descuido confundiréis las señales de ruta
.....y de esta vida al fin, habréis perdido toda esperanza".

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

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

Aunque en el poema de *La Nueva Novela* finalmente el padre también acaba desapareciendo «entre el desayuno y la hora del té» la lectura parece congruente. Por otra parte, respecto a las interpretaciones que han llevado durante años a leer este poema desde el contexto de la dictadura militar chilena, el propio Zurita entra en contradicción al sostener que el poema "La desaparición de una familia" representa a «los detenidos desaparecidos latinoamericanos en su sentido más amplio»; pues desde el año 68, año en que (Martínez) empezó a escribir la obra, y hasta el 71, en

que casi todas las informaciones parecen situar su conclusión antes de comenzar su periplo por las editoriales, los temas que estaban más involucrados en ella decían relación con los procesos bélicos europeos; y sobre todo con la IIª Guerra Mundial.

A propósito, precisamente, de “La desaparición de una familia”, no se agotan las referencias cruzadas o hipertextuales en su relación con Tanya Sávicheva o Ana Frank, sino que, como explosión del más absoluto hiperrealismo, pareciera que todo significativo en *La Nueva Novela* quisiera significar ahora y aquí. Entonces, si la memoria no nos traiciona, recordamos que en páginas precedentes, en el capítulo “NOTAS Y REFERENCIAS” (pág. 121) vimos una “NOTA 1. LA DESAPARICIÓN DE UNA FAMILIA” que nos íbamos a encontrar en el “EPÍGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO: LA POLÍTICA” (¿no era que los epígrafes precedían a las obras?), y que, como una incitación al círculo del Eterno Retorno, nos impulsa nuevamente hasta “EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS” para que nos encontremos de frente con Hitler; con Miguel Serrano, con Ezra Pund y Dalai Lama; porque el orientalismo; sobre todo el budismo Zen, es fuente y parte importante también de la obra de (Juan Luis Martínez), como lo fue en la de Cortázar, como lo fue en la de Tardieu, como lo fue en la de Breton.

Las inagotables vías de relacion hipertextual justifican nuestra hipótesis a medida que se van materializando, como una prueba contundente de la circularidad que recorre a *La Nueva Novela* al vincular, en un gesto extremadamente sensible y, al fin y al cabo, hiperbólico, las dedicatorias de Miguel Serrano de los preliminares con la “NOTE TO BASE CENSOR” de Ezra Pound (pág. 146) que, igualmente enfrentado a las figuras de Marx y Rimbaud cierra *La Nueva Novela* del mismo modo que la abrió, oponiendo, esta vez, la figura de Pound a la de los padres ideológicos del surrealismo.

El antisemitismo que provocó el nazismo hitleriano y que tantas muertes cargó a sus espaldas, tiene algunos importantes seguidores en la literatura. Del mismo modo que Miguel Serrano lo justificaba como un bien necesario y abogaba por la importante purificación de la raza que trataba de llevar a cabo Hitler, Ezra Pound; su camarada, apoyará a Mussolini y dirá: «Yo simplemente quiero otra civilización» declarando, con ello, el agotamiento del capitalismo y sentenciando el fin de su era, y la necesidad de un nuevo comienzo.

EL OFICIO DEL POETA

E. Pound
NOTE TO RACE CENSOR

The Cantos contain nothing in the nature of cynicism or intended obscurity. The present Cantos do, naturally, contain a number of allusions and "recalls" to matter in the earlier 71 cantos already published, and many of these cannot be made clear to readers unacquainted with the earlier parts of the poem.

There is also an extreme condensation in the quotations, for example "Mine eyes have" (given as *mi-hine eyes hav* refers to the Battle Hymn of the Republic as heard from the loud speaker. There is not time or place in the narrative to give the further remarks on *A* seeing the glory of the Lord.

In like manner citations from Homer or ~~ARISTOTLE~~ Sophocles or Confucius are brief, and serve to remind the ready reader that we were not born yesterday. The Chinese ideograms are mainly translated, or commented in the English text. At any rate they contain nothing seditious.

The form of the poem and main progress is conditioned by its own inner shape, but the life of the D.F.C. passing OUTSIDE the scene cannot but impinge, or break into the main flow. The proper names given are mostly those of men on whom I call when passing my tent. A very brief allusion to further study in names, that is, I am interested to note that the prevalence of early American names, either of whites of the old tradition most of the early presidents for example or of descendants of slaves who took the names of their masters, interesting in contrast to the relative scarcity of melting-pot names.

Texto mecanografiado de una nota explicativa de Ezra Pound al censor del Campo de Detención de Pisa, donde Pound estuvo recluso después de la guerra.

Página 146 de *La Nueva Novela* de (Juan Luis Martínez)

En 1945 Pound fue detenido por soldados estadounidenses. La imagen de la carta que Pound envió al censor del Campo de Detención estadounidense de Pisa donde estuvo recluso por tres meses; encerrado en una jaula de hierro al aire libre donde el sol, de día, y un potente foco de luz, de noche, lo hostigaban y lo pusieron al borde de la locura, está recreada fielmente en *La Nueva Novela*, precedida de un título que indica un factor hipertextual distinto al que se podría creer a simple vista. El texto, que en la obra se lee algo borroso, es el siguiente:

The Cantos contain nothing in the nature of cipher or intended obscurity. The present Cantos do, naturally, contain a number of allusions and recalls, to matter in the earlier 71 cantos already published, and many of these cannot be made clear to readers unacquainted with the earlier parts of the poem.

There is also extreme condensation in the quotations, for example "Mine eyes have" (given as "mi-hine eyes hev") refers to the Battle Hymn of the Republic as heard from the loud speaker.

There is not time or place in the narrative to give the further remarks on seeing the glory of the lord.

In like manner citations from Homer or Sophokles or Confucius are brief, and serve to remind the ready reader that we were not born yesterday.

The Chinese ideograms are mainly translated, or commented in the English text. At any rate they contain nothing seditious.

The form of the poem and main progress in conditioned by its own inner shape, but the life of the D.T.C. passing OUTSIDE the scheme cannot but impinge, or break into the main flow. The proper names given are mostly those of men on sick call seen passing my tent. A very brief allusion to further study of names, that is, I am interested to note the prevalence of early american names, either of whites of the old tradition (most of the early presidents for example) or of descendants of slaves who took the names of their masters. Interesting in contrast to the relative scarcity of melting-pot names¹⁰². (Transcripción personal)

¹⁰² Los Cantos no contienen mensajes cifrados u oscuros. Naturalmente, los presentes cantos contienen un importante número de alusiones a los 71 cantos ya publicados y muchos de estos no pueden ser entendidos por los lectores si no han leído los anteriores.

Hay también una condensación extrema de citas, por ejemplo "Mis ojos tienen " (por " mi-hine mira hev ") recuerda al Himno de la República tal y como se escucha por el altavoz.

No hay el tiempo o lugar en la narrativa para hacer comentarios a la vista de la gloria del señor.

Del mismo modo, las citas de Homero, Sófocles o Confucio, son breves y solo sirven para recordar al lector inteligente que no nacimos ayer.

Los ideogramas chinos están traducidos o comentados en el texto en inglés. En cualquier caso, no contienen nada sedicioso.

La forma del poema y su tema principal están condicionados por su propia estructura interna, pero los contenidos externos no pueden no afectar al flujo principal. Los nombres propios dados son sobre todo de aquellos hombres que me examinaron cuando estaba enfermo en mi tienda. Hay

Escrita en 1945 en su jaula para convencer al censor de la nula presencia de «mensajes cifrados u oscuros» en los 17 cantos que allí mismo escribió -*Los cantos de Pisa* corresponden, en los *Cantos completos* (1954), a los números LXXIV-LXXXIV- esta nota fue publicada por vez primera en 1965, en *The Paris Review* vol. 7 nº28.

La presencia referencial del título –“EL OFICIO DEL POETA”- y la nota al pie - «Texto mecanografiado de una nota explicativa de Ezra Pound al censor del Campo de Detención de Pisa, donde estuvo recluido después de la guerra» (Martínez 1985:148), coincidente exactamente con la de la obra *El oficio del escritor*, editada por primera vez en 1959 por José Luis González, donde se recogen entrevistas a autores de la talla de Pound, Eliott, Huxley, Faulkner o Hemingway-, nos llevan a descubrir una doble reescritura por asimilación, pues la referencia pertenece, no a la obra original de Pound sino a una edición donde se recoge parte de ésta. Además, es evidente la declaración de principios que contiene este gesto en *La Nueva Novela* al desligarse de cualquier intención de manifestar, del mismo modo que los *Cantos* de Pound, «mensajes cifrados u oscuros», y que, en conjunto con la página siguiente (147) donde leímos la múltiple identidad de “EL POETA COMO SUPERMAN”, conforman una novela nueva hecha de retazos de otras obras y con la simple intención de renovar el género (el literario, como un todo) desde la dialéctica y no desde la historia; pero también para reposicionar su técnica reescritural como un modo válido de construir el texto; pues como bien dice Pound: «serve to remind the ready reader that we were not born yesterday».

una muy breve alusión estudio sobre los nombres, porque me interesa señalar la prevalencia de nombres americanos típicos, ya sea de la tradición blanca (la mayoría de los primeros presidentes, por ejemplo) o de descendientes de esclavos que tomaron los nombres de sus amos. Interesante en contraste con la escasez relativa de los nombres de derivados. (Tr. P.)

Ezra Pound¹⁰³, además, fue el «culpable» de la exhumación de la figura de Eliot para la cultura universal; pero no solo eso, él fue también el germen del gusto y apreciación valorativa que la cultura occidental tiene actualmente de la poesía oriental, debido a su uso del caligrama chino y el haiku japonés¹⁰⁴. Esta aclaración nos lleva hasta la página 97 de *La Nueva Novela*, donde ondea un caligrama chino sobre dos haikus bajo el título “LA POESÍA CHINA”. De nuevo se trata de un ejercicio de doble reescritura, en este caso paródica, de una obra de Yoko Ono basada en el absurdo; *Pomelo. Un libro de instrucciones de Yoko Ono* de 1964 que recuerda mucho a las instrucciones de Cortázar en su *Historia de Cronopios y Famas* y que nos remite a la importancia del papel del lector en este tipo de obras¹⁰⁵.

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

Shen-hsiu

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

Hui-neng

Pág. 270 de *Pomelo. Instrucciones de Yoko Ono* (1964) en edición argentina de 1970.

¹⁰³ Recordemos también la influencia que señalábamos que había tenido Pound sobre la obra de los últimos años de W.B. Yeats.

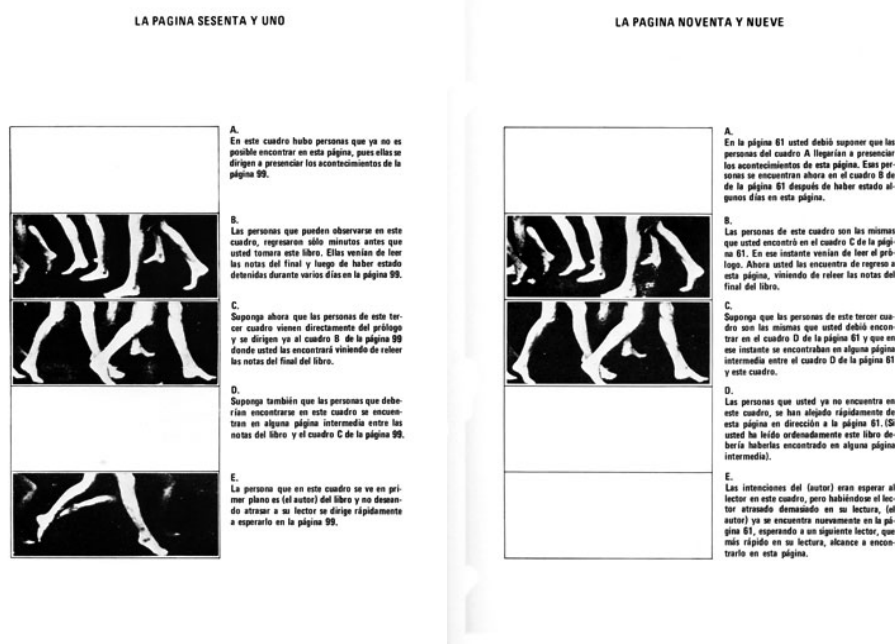
¹⁰⁴ La tendencia orientalista de Pound puede entenderse mejor a la luz de los trabajos de los concretistas brasileños; sobre todo de Haroldo de Campos, que tradujo y teorizó muchísimo sobre el lenguaje icónico que representa.

¹⁰⁵ Sobre la significación del “caligrama chino” y su apreciación en la cultura occidental puede consultarse el texto “Objetualismo en Juan Luis Martínez” publicado en 2013, en el número 51 de la Revista *Estudios Filológicos*, donde centramos el análisis en la interrupción de la comunicación que se produce entre un texto en idioma original y un lector incapaz de traducirlo; de ahí su imposibilidad de significar y, por lo tanto, de existir como poema.

A propósito de la importancia del lector y de la interacción que en *La Nueva Novela* se requiere para la construcción del relato entre (el autor) y este lector-des(cons)tructor-autor-intérprete, y que vincula claramente esta obra con toda la teoría de la reescritura y la hipertextualidad, tal y como venimos demostrando, parece ser este el lugar preciso para volver sobre la relación de *La Nueva Novela* con la obra de Cortázar, tal y como anunciábamos en el punto 6.1.3. de esta investigación¹⁰⁶.

Uno de los ejemplos más claros de interacción de (el autor) de *La Nueva Novela* al lector está situado entre las famosas páginas 61 y 99, entre las cuales se nos hace correr -figuradamente- en busca de un creador escurridizo que circula entre la conformación de la teoría del lector activo y la propia escisión. El tipo de relación hipertextual al que estamos aludiendo está basada, únicamente en la percepción. En algún momento de nuestra lectura, los pies que recorren las páginas 61 y 99 de *La Nueva Novela* se nos re-presentaron como semejantes a los pies de La Maga saltando de casilla en casilla de la rayuela para tocar el cielo. Así, sin metáfora, sin juegos dialécticos, esa fue la relación de igualdad que establecimos entre la obra de Cortázar y *La Nueva Novela*. Pero ¿cómo leer la relación? Si, como ejercicio sinecdótico, asemejamos las páginas de *LNN* a los capítulos de *Rayuela* podemos vislumbrar las relaciones a que (el autor) nos instaba, por las que nos está esperando aún en la página 99.

¹⁰⁶ En realidad, en cualquiera de los apartados pueden vincularse unos textos con otros; este orden que hemos decidido seguir es solo una de las posibles sendas a que nos insta *La Nueva Novela*.

Páginas 61 y 99 de *La Nueva Novela* de (Juan Luis Martínez)

El capítulo 61 de *Rayuela* es una *Nota inconclusa de Morelli* referida al autor literario, sus angustias y sus deseos de trascendencia fuera y dentro de la obra:

Nota inconclusa de Morelli:

No podré renunciar jamás al sentimiento de que ahí, pegado a mi cara, entrelazado en mis dedos, hay como una deslumbrante explosión hacia la luz, irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro en mí, algo infinitamente cristalino que podría cuajar y resolverse en luz total sin tiempo ni espacio. Como una puerta de ópalo y diamante desde la cual se empieza a ser eso que verdaderamente se es y que no se quiere y no se sabe y no se puede ser. Ninguna novedad en esa sed y esa sospecha, pero sí un desconcierto cada vez más grande frente a los *ersatz* que me ofrece esta inteligencia del día y de la noche, este archivo de datos y recuerdos, estas pasiones donde voy dejando pedazos de tiempo y de piel, estos asomos tan por debajo y lejos de ese otro asomo ahí al lado, pegado a mi cara, previsión mezclada ya con la visión, denuncia de esa libertad fingida en que me muevo por las calles y los años. Puesto que soy solamente este cuerpo ya podrido en un

punto cualquiera del tiempo futuro, estos huesos que escriben anacrónicamente, siento que ese cuerpo está reclamándose, reclamándole a su conciencia esa operación todavía inconcebible por la que dejaría de ser podredumbre. Ese cuerpo que soy yo tiene la presciencia de un estado en que al negarse a sí mismo como tal, y al negar simultáneamente el correlato objetivo como tal, su conciencia accedería a un estado fuera del cuerpo y fuera del mundo que sería el verdadero acceso al ser. (Capítulo 61)

Mi cuerpo será, no el mío Morelli, no yo que en mil novecientos cincuenta ya estoy podrido en mil novecientos ochenta, mi cuerpo será porque detrás de la puerta de luz (cómo nombrar esa asediante certeza pegada a la cara) el ser será otra cosa que cuerpos y, que cuerpos y almas y, que yo y lo otro, que ayer y mañana. Todo depende de... (una frase tachada).

Final melancólico: Un satori es instantáneo y todo lo resuelve. Pero para llegar a él habría que desandar la historia de fuera y la de dentro. *Trop tard pour moi. Crever en italien, voire en occidental, c'est tout ce qui me reste. Mon petit café crème le matin, si agréable...*

Desandar la historia (literaria de *La Nueva Novela*) es, precisamente, lo que hacemos en esta investigación, para allegarnos hasta el capítulo 99 donde el Club de la serpiente analiza los hitos contenidos en la obra de Morelli:

—Sí, pero ese combate se cumple en varios planos —dijo Oliveira saliendo de un largo mutismo—. En lo que acabás de leernos está bien claro que Morelli condena en el lenguaje el reflejo de una óptica y de un *Organum* falsos o incompletos, que nos enmascaran la realidad, la humanidad. A él en el fondo no le importa demasiado el lenguaje, salvo en el plano estético. Pero esa referencia al *ethos* es inequívoca. Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector-hembra, al tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos

problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo. En la Argentina, si puedo incurrir en localismos con permiso del Club, ese tipo de escamoteo nos ha tenido de lo más contentos y tranquilos durante un siglo.

—Feliz del que encuentra sus pares, los lectores activos —recitó Wong—. Está en ese papelito azul, en la carpeta 21. Cuando leí por primera vez a Morelli (en Meudon, una película secreta, amigos cubanos) me pareció que todo el libro era la Gran Tortuga patas arriba. Difícil de entender. Morelli es un filósofo extraordinario, aunque sumamente bruto a ratos. [...]

—Te diré —dijo Perico conminatorio—. A mí eso de las abstracciones...

El coñac le quemó la garganta a Oliveira, que resbalaba agradecido a la discusión donde por un rato todavía podría perderse. En algún pasaje (no sabía exactamente cuál, tendría que buscarlo) Morelli daba algunas claves sobre un método de composición. Su problema previo era siempre el resecamiento, un horror mallarmeano frente a la página en blanco, coincidente con la necesidad de abrirse paso a toda costa. Inevitable que una parte de su obra fuese una reflexión sobre el problema de escribirla. Se iba alejando así cada vez más de la utilización profesional de la literatura, de ese tipo de cuentos o poemas que le habían valido su prestigio inicial. [...]

—No se trata de una empresa de liberación verbal —dijo Etienne—. Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa del occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, pero eso no era más que un momento en la complicada peladura de la banana. Resultado, más de uno se la comió con la cáscara. Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de desprenderse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical. No sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja. Lenguaje

quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (y Morelli no es el único en gritarlo a todos los vientos) no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no reanimarlo. [...]

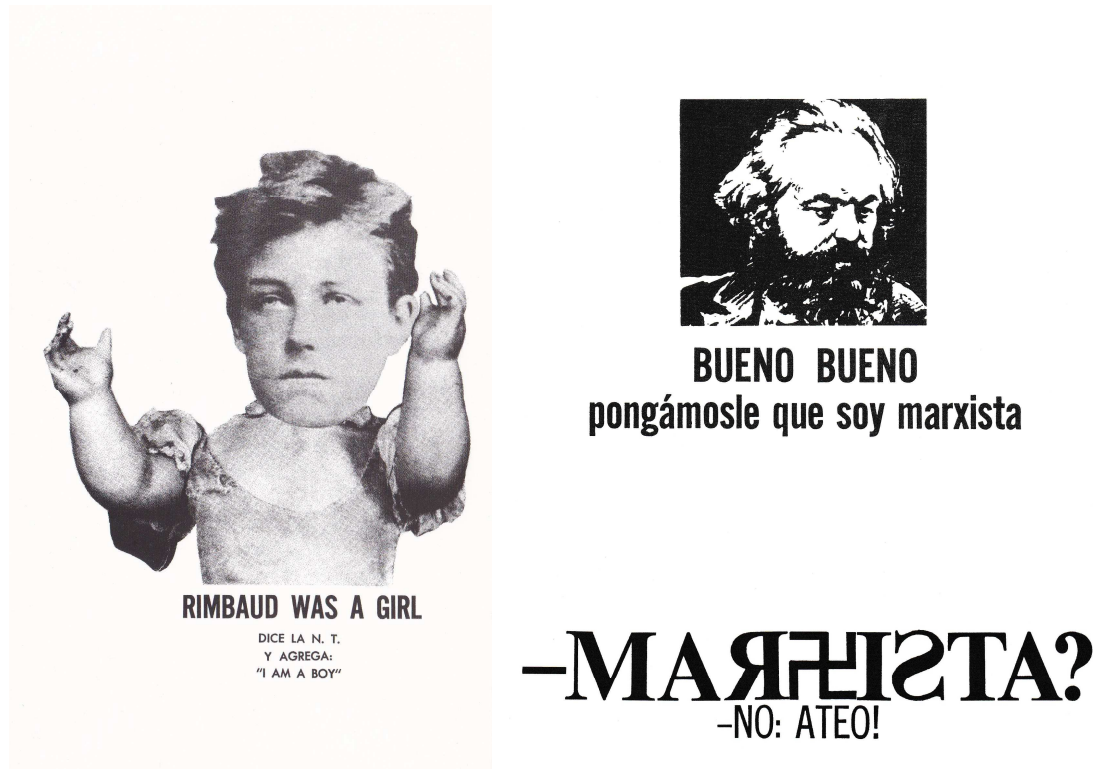
—Llamale hipótesis de trabajo, cualquier cosa así. Lo que Morelli busca es quebrar los hábitos mentales del lector. Como ves, algo muy modesto, nada comparable al cruce de los Alpes por Aníbal. Hasta ahora, por lo menos, no hay gran cosa de metafísica en Morelli, salvo que vos, Horacio Curiacio, sos capaz de encontrar metafísica en una lata de tomates. Morelli es un artista que tiene una idea especial del arte, consistente más que nada en echar abajo las formas usuales, cosa corriente en todo buen artista. Por ejemplo, le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno. Ya te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae la otra... Cuando leo a Morelli tengo la impresión de que busca una interacción menos mecánica, menos causal de los elementos que maneja; se siente que lo ya escrito condiciona apenas lo que está escribiendo, sobre todo que el viejo, después de centenares de páginas, ya ni se acuerda de mucho de lo que ha hecho.[...] ¹⁰⁷ (Fragmentos del capítulo 99)

Como vemos, esa llamada de la obra de (Martínez) a encontrarnos en la página 99 adquiere total significación cuando, trasladados desde la parte (página) al todo (capítulo) encontramos uno de los más fascinantes ejercicios de metatextualidad de la literatura contemporánea, capaz de explicar el sentido e importancia que (el autor) da al lector; su cómplice, para que construya la obra a su antojo.

No podemos acabar este aparatado sin hacer una mención especial a la evidente influencia que ejerció la antipoesía de Parra en los poetas de la

¹⁰⁷ La longitud del capítulo no nos permite reproducirlo completo.

neovanguardia. Entre sus famosos *Artefactos* (1972) hay algunos que, a modo de parodia, también se hacen eco de la importancia de las figuras de Marx y Rimbaud, a nuestro entender, como una relación explícita con el anti-catolicismo, la procedencia de un tronco común del marxismo y el nazismo: el socialismo; y la especulación sobre las tendencias políticas de Parra:



6.2. Del psicoanálisis a la ruptura: pequeña cosmogonía práctica

Quizá como una forma de continuar justificando la circularidad y fragmentariedad de *La Nueva Novela*, hemos preferido dejar para el final un grupo de relaciones hipertextuales que, en su germen, reflexionan sobre su propia condición reescritural. Son las relaciones nacidas a partir del concepto freudiano psicoanalítico del automatismo que da lugar al surrealismo y que en narrativa conocemos como la técnica del *fluir de la conciencia*.

Podríamos definir el surrealismo como la revolución más importante surgida en la literatura y el arte en el siglo XX. Su fundador y máximo representante, André Breton, estaba convencido de que solo las mentes libres -las de los locos o las de los niños, por ejemplo- podían ejercer con total libertad su imaginación; sin ataduras realistas y positivistas que provenían del «imperio de la lógica» (Breton 1992:26) bajo el cual vivimos.

33

PEQUEÑA COSMOGONIA PRACTICA

Construya un mundo coherente a partir de NADA, sabiendo que:
YO - TU y que TODO es POSIBLE.
(HAGA UN DIBUJO).

SOLUCION 1.

PERDIDA DEL OBJETO LIBIDINOSO

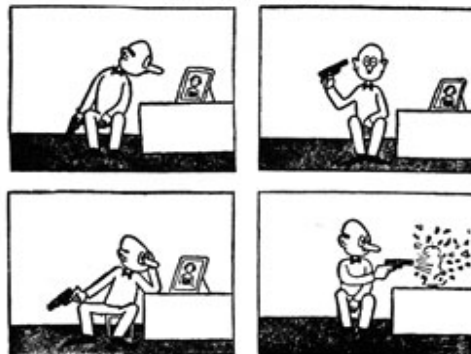
DESEO DEL YO DE RECUPERAR
EL OBJETO PERDIDO

IDENTIFICACION DEL YO
CON EL OBJETO PERDIDO

IN MEMORIAM



SOLUCION 2. (LA NUEVA NOVELA):



Página 33 de *La Nueva Novela* de (Juan Luis Martínez)

Cuando en 1924 André Breton publicó su *Primer manifiesto surrealista* dejaba claro que la técnica autómatas procedente del psicoanálisis de Freud poseía una fulminante intención: romper drásticamente con la sociedad tal y como la concebía el

hombre de la época, liberar al subconsciente para que aflorara la amada imaginación. Para Breton:

¡Se acercan los tiempos en que la poesía decretará la muerte del dinero, y ella sola romperá en pan del cielo para la tierra! Habrá aún asambleas en las plazas públicas, y movimientos en los que uno habría pensado en tomar parte. ¡Adiós absurdas selecciones, sueños de vorágine, rivalidades, largas esperas, fuga de las estaciones, artificial orden de las ideas, pendiente del peligro, tiempo omnipresente! Preocupémonos tan sólo de practicar la poesía. ¿Acaso no somos nosotros, los que ya vivimos de la poesía, quienes debemos hacer prevalecer aquello que consideramos nuestra más vasta argumentación? (Breton 1992:35-36)

La pequeña cosmogonía práctica a que reta Tardieu en sus “Tareas de poesía” dice absoluta relación hipertextual con la muerte del yo y la apertura hacia esta imaginación que, como tabla salvavidas, podrá devolver la libertad a los hombres; y en la resolución (acertada) que da (Martínez) podemos identificar un esquema de la teoría freudiana sobre la libido y el duelo¹⁰⁸ como el tópico más recurrido para explicar las relaciones entre el yo, el *ello* y el *superyó*:

[...] « [...] Lo sublime tiende evidentemente al triunfo del narcisismo, a la invulnerabilidad del yo que se afirma victoriosamente. El yo rehusa dejarse atacar, dejarse imponer el sufrimiento por realidades externas, rehúsa admitir que los traumatismos del mundo exterior puedan afectarle; y aún más, finge incluso, que pueden convertirse para él en fuente de placer». Freud da este ejemplo, grosero pero suficiente: el condenado al que se lleva a la horca un lunes y grita: «¡Esta semana sí que empieza bien» Sabemos que al finaliza el ensayo que ha hecho girar en torno al humor, declara ver en él una modalidad de pensamiento que tiende al ahorro del

¹⁰⁸ *Duelo y melancolía* es la obra de Freud donde se explica el esquema correspondiente a la imagen que representa *La Nueva Novela*, y que explica que la melancolía, al contrario que el duelo, es una patología consistente en la identificación del yo con el objeto perdido.

gasto necesitado por el dolor. «Atribuimos a este dolor bastante débil -sin saber demasiado por qué- un carácter de *gran valor*, lo sentimos como particularmente apto para liberarnos y exaltarnos.» Según él, el secreto de la actitud humorística residiría en la posibilidad para algunos seres de retirar de su *ego*, en caso de grave peligro, el acento psíquico, para depositarlo en su *superego*, concibiendo genéticamente a este último como heredero de la instancia parental («el *superego* mantiene a menudo al *ego* bajo una severa tutela, continúa tratándolo como en otro tiempo los padres -o el padre- trataban al niño»). Nos ha parecido interesante confrontar con esta tesis un cierto número de actitudes particulares que ponen de manifiesto el humor, y de textos en los que este humor ha sido llevado literariamente a su más alto grado de expresión. En vistas (sic) una reducción a los elementos más comunes, fundamentales, hemos creído poder utilizar, sin prejuicio por las reservas que en Freud provoca la distinción necesariamente artificial, entre el *ello*, el *yo* y el *superyó* [...]. (Breton 1999:12-13)

Aniquilando al *superyó*, (Martínez) reconcilia y unifica el *yo* y el *ello*, gesto que da lugar a *La Nueva Novela* y desplaza la esencia autorial hacia la pluralidad de voces¹⁰⁹ y resituando también la figura del lector como un importante agente des(cons)tructivo que crea su nueva novela en cada lectura.

6.2.1. Surrealistas, sí, pero ciudadanos, también: el horror de la guerra

¹⁰⁹ Ver el glosario de voces, al final de este documento, donde hemos recogido todos los nombres que, a modo de intertextos dialógicos, forman parte de *La Nueva Novela*.

Pequeña cosmogonía práctica; así iba a llamarse, según testimonio de Zurita, *La Nueva Novela* cuando, en 1971, (Martínez) la entregó a Editorial Universitaria en Valparaíso para que fuera evaluada para publicación; pero llegó el golpe de estado del 73 y, a pesar de estar aprobada, la publicación nunca salió a la luz. Con este título, (Martínez) habría vinculado claramente su obra a uno de los más importantes hipotextos que en ella actúa; *Un mot pour un autre* (1951) de Jean Tardieu y que, según Genette, es un paroulipema transformacional, afirmación con la cual lo relaciona directamente con uno de los grupos postsurrealistas (a pesar de que ellos quisieron desvincularse de toda clasificación de vanguardistas) más importantes del panorama literario universal y que fue creado por Raymond Queneau y François Le Lionnais en 1960 como un *Taller de Literatura Potencial* (Ouvroir de Littérature Potentielle) OuLiPo, que explora de forma metódica las potencialidades de la literatura influido por las matemáticas y cuya característica más importante está en marcar una restricción (*contraintes*), de la cual deben surgir los oulipemas. La mayor parte de los autores que pertenecen o han pertenecido al grupo OuLiPo, así como a la 'patafísica, -de la que hablamos en el capítulo anterior y cuyo nacimiento se basa en el teatro del absurdo de Alfred Jarry- pertenecieron en algún momento a las filas surrealistas. El propio Tardieu, aunque oficialmente ha sido un gran olvidado por los biógrafos del surrealismo, participó en varios proyectos importantes del grupo; por un lado formó parte en 1954 de *Trébol de cuatro hojas* junto a Breton, Julien Cracq y Lise Deharme en una aventura que cuenta una experiencia onírica de cada uno de estos autores; por otro lado, es parte fundamental del proyecto *El honor de los poetas (I y II)*, obra editada por Pierre Seghers, Paul Éluard y Jean Lescure en 1943 y 1944, y que surge clandestinamente como documento de repulsa hacia la cruenta II Guerra Mundial, donde todos los poetas que lo conforman aparecen bajo

seudónimos. La antología quería ser un testimonio del compromiso de los poetas comunistas franceses contra el nazismo y el fascismo.

En la primera edición de *L'honneur des Poètes* (1943) participaron unos veinte autores, entre los que se encuentran Paul Éluard, Jean Lescure, Jean Tardieu, Louis Aragon, o Robert Desnos; en la segunda (1944), se añadieron nombres como el de Lise Deharme¹¹⁰. Jean Tardieu, que participó en ambas ediciones, utilizó dos seudónimos diferentes en cada una de ellas; Daniel Thérésin para la primera (donde publicó los poemas “Vacances”, “Actualités” y “Ô pays nommé France”) y Daniel Trévoux (“Le vent”, “Las statues d’une haute Histoire” y “Les portes de Thèbes”). Estos poemas serán recogidos por Tardieu en 1946 y publicados en *Les Dieux étouffés* (*Los dioses asfixiados*), una obra a cargo de Seghers.

EPIGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO: LA POLITICA

“El padre y la madre no tienen el derecho de la muerte sobre sus hijos, pero la Patria, nuestra segunda madre, puede hacerlos para la hermosa gloria de los hombres políticos”.

F. Pinella

Página 135 de *La Nueva Novela* de (Juan Luis Martínez)

La relación con la antología de Pierre Seghers, Paul Éluard y Jean Lescure es clara cuando advertimos que en *La Nueva Novela*, (Martínez) incorpora un epígrafe

¹¹⁰ No es de extrañar que Breton no aparezca en esta lista, pues debemos recordar que para ese entonces ya había abandonado las filas de P.C.F. para apoyar a Trotsky.

«chirriante»¹¹¹ al final de la obra, donde introduce textos e imágenes claramente alusivos (ya los hemos analizado como tales) a la II Guerra Mundial y el exterminio judío a manos del nazismo. Este epígrafe está dedicado a Daniel Theresin, pseudónimo de Jean Tardieu con el que, paradójicamente abrimos la obra de la forma más amena y aparentemente inofensiva: los juegos absurdos del lenguaje. El paso de la retórica a la realidad fue, para los surrealistas (que del lado de Lenin o del de Trotsky se erigieron como hombres de honor -valga el préstamo de Éluard-) el pan de cada día desde que en 1925, el movimiento se politizara. Pasados los años, hacia 1935, las tensiones entre los surrealistas de un bando y de otro fueron creciendo; Breton expulsó a Dalí del grupo, acusándolo de fascista, y se separó ideológica y humanamente de Éluard y otros antiguos camaradas. En este ambiente, hastiado por los acontecimientos, agotado tras tratar por todos los medios de volver a reunir a todos los surrealistas en torno al comunismo y abrumado por su vagamente confesada homosexualidad, se suicida René Crevel, a quien (Martínez) dedica la página 96 de *La Nueva Novela* con un silogismo que nos devuelve a los inicios de esta investigación; cuando partiendo de la antilógica de Tardieu y el *nonsense* de Carroll, aprendimos a leer silogismos viciados. Pero no solo Crevel nos devuelve a los inicios; recordemos, a propósito de dedicatorias, que en el punto 5.1 dejamos abierta la mención a Roger Caillois, a quien está dedicada *La Nueva Novela*.

Además de ser el responsable de que autores como Borges, Carpentier, Mistral o Neruda hayan sido accesibles a los lectores de francés, la clave de la importancia de Caillois la aporta Octavio Paz, cuando dilucida la verdadera intención del poeta francés: «relacionar la creación mítica y la fabulación poética» (Quiñonero

¹¹¹ Valga este adjetivo para designar un gesto provocativo como el de publicar un “epígrafe” con tales características; al final del libro y subtítulo como “para un libro condenado”.

1991:67) pues, de nuevo vuelve a explotar ante nosotros todo un mundo de relaciones hipertextuales, Caillois vivió obsesionado por demostrar la nula esencia del pensamiento totalitario nazi al tiempo que trataba de constituir el surrealismo en categoría científica. Aunque tuvo una etapa de negación del marxismo, el estructuralismo y el psicoanálisis, hacia el final de su carrera, en los años 70, se reconcilia con el movimiento surrealista y sus intentos de conciliación entre el mundo natural y el psicológico; logrando dar una nueva revalorización a la circularidad temporal que marca nuestro «estar en el mundo» (Heidegger), y que el mismo Octavio Paz define así:

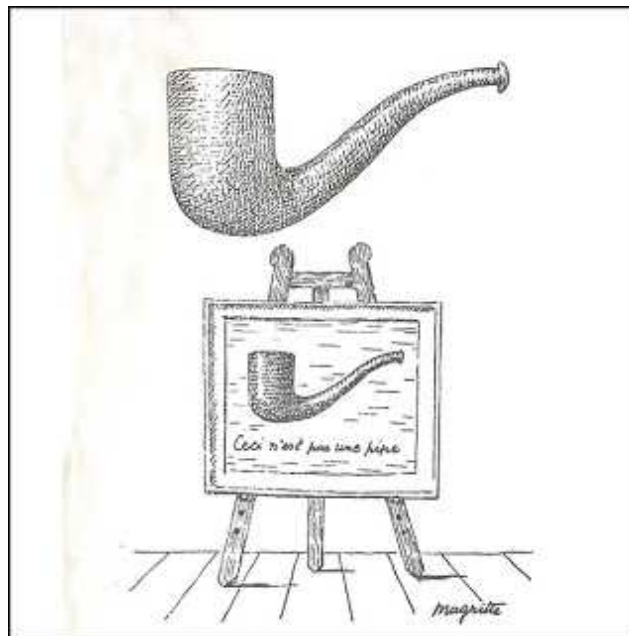
Las piedras estaban mucho antes de la aparición del primer hombre, y ellas sobrevivirán a la catástrofe final. Ellas son, a la vez, emblemas de muerte e inmortalidad ¿Cómo no venerarlas? Ante ellas, el hombre y sus obras son algo frágil y cambiante (Quiñonero 1991:67).

Como eslabón de anclaje entre este punto de la investigación y el siguiente (6.2.2 y 6.2.3), resulta interesante destacar una figura importante para el surrealismo que, de un lado, reflexiona sobre la aplicación del psicoanálisis como método de interpretación de los sueños, y de otro, lucha contra la hipocresía de la moral burguesa; se trata de René Magritte.

El surrealismo, en su versatilidad, acoge en su seno teorías filosóficas de gran importancia que se han generado a partir de obras de autores pertenecientes al movimiento. Dos de estas teorías son retratadas de manera muy especial en *La Nueva Novela*; la de Foucault sobre el problema de la representación en *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte* (1973) y la de Bachelard sobre la imposibilidad de conocimiento de la realidad en *La poética del espacio* (1957); obra a la que ya nos remitió *La Nueva Novela* cuando, en el capítulo 5, la analizamos a raíz de sus

relaciones con la fotografía y la percepción espacial de la realidad. Ambos planteamientos son complementarios y se basan en la percepción del mundo del hombre posmoderno.

El caso de la relación de Foucault con la obra de René Magritte (1898-1967), uno de los máximos representantes del surrealismo pictórico, *Esto no es una pipa* es una reflexión, desprovista de toda hondura; accesible y amena, sobre el cuadro, convertido en serie, “Ceci n’est pas une pipe” (1929) donde continúa su desarrollo conceptual iniciado en *Las palabras y las cosas* (1966).



René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe* (1929)

La obra de Magritte es una permanente invitación a la reflexión en torno a los objetos que nos rodean cotidianamente. Por ello, en muchas ocasiones se la ha clasificado como representante del «realismo mágico», sin embargo, su obra va más allá de esa conceptualización; con él asistimos a un análisis especialmente lúcido sobre el problema de la representación y la esencia del arte; pero también sobre la

relación entre el sujeto y el objeto. Magritte se cuestiona constantemente esta relación entre las imágenes y las cosas basándose en la semejanza representativa. Su constante reflexión en este sentido, da lugar a la teoría de “la traición de las imágenes” que Foucault definió en su obra de 1973.

En referencia a su serie *Ceci n'est pas une pipe*, el cuestionamiento se basa en la pregunta sobre la relación entre la imagen y el texto. El propio Magritte, en una carta enviada a Michel Foucault en 1966, le envía una reproducción de una de las imágenes de esta serie que lleva una nota en el reverso: «El título no contradice al dibujo; afirma de otro modo» (Foucault 1997:25). De esta concisa manera, Magritte nos pone frente al carácter engañoso del lenguaje y la representación que, a través de él, nos hacemos del mundo. Es, por así decirlo, una visión análoga a la que nos enfrenta (Martínez) cuando nos presenta *La Nueva Novela* (aunque él se oculta detrás del lenguaje y no nos avisa de que *ceci n'est pas une nouveau roman*).

En la página 93 de *La Nueva Novela*, (Juan Luis Martínez) recoge una lámina de caligrafía escolar precedida del título “MEDITACIONES SOBRE RENÉ MADRITTE” y dedicado “a M. Foucault”.

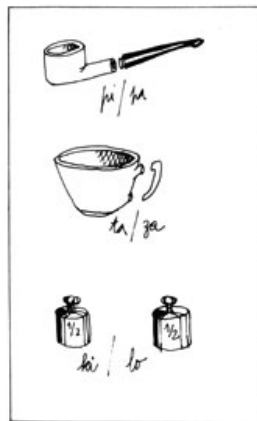
Evidentemente, aunque en la imagen aparece una pipa, esta lámina no pertenece a Magritte sino a una lección de ortografía escolar sobre las palabras bisílabas y las formas en que podemos dividir sus sílabas. Esta reescritura paródica se evidencia y toma total significación cuando leemos la primera parte del ensayo de Foucault:

La primera versión, la de 1926, según creo: una pipa dibujada con esmero; y, debajo (escrita a mano con una letra regular, de colegio de monjas, como podemos encontrarla, en calidad de modelo, en el aparte superior de los cuadernos escolares, o en una pizarra después de una lección de cosas), esta mención: «Ceci n'est pas une pipe» («Esto no es una pipa»). (Íbidem 1997: 25)

3 MEDITACIONES SOBRE RENE MAGRITTE

a M. Foucault

(Mis propiedades)

Página 93 de *La Nueva Novela* de (Juan Luis Martínez)

El gesto es sencillo: (Martínez) nos remite al texto de Foucault mediante la parodización de su primera frase. Sin embargo, la lectura puede ir más allá, pues Magritte¹¹² es uno de los surrealistas más crítico con la falsa apariencia pretendida

¹¹² Otro dato interesante sobre Magritte es el que lo vincula (en un movimiento de doble relación) al surrealismo chileno y a Lewis Carroll; pues en 1948, a raíz de una constante correspondencia con él, Enrique Gomez-Correa publica *El espectro de René Magritte*, donde versifica algunas pinturas del Belga, entre las que se encuentra un cuadro titulado “Alicia en el país de las maravillas”.

por el mundo burgués; crítica que deja en evidencia cuando, sobre su famoso cuadro “Le Fils de l’homme” (1964) afirma que todo tiene un misterio oculto, todo lo que vemos posee otra realidad escondida (Magritte 1929).



René Magritte, “Le Fils de l’homme” (1964)



Alice es hija de las maravillas

ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS

Cuando se descargan los deuses del árbol
Cuando el árbol abre bien el ojo y recupera el alfiler
Y se fija en nosotros que nos identificamos con el fastidio del lago
Pese a la furia de las nubes y de las manos que imprimen piedad
Entonces la imaginación es sucubida por inevitables cataclismos.

Algún día se desatará el nudo que perturba el hilo de la memoria
Algún día no harán los extrínsecos de sueño y vigilia
Y tú bella desconocida podrías tenderlo libremente sobre la yerba del
placer.

En tu pecho crecerá el monedero el oxidante
La mirada tuya será mi propia mirada
Y te sentirás esperándome todas las tardes a la entrada de los golfos
a los que ahora me empujas
A esos golfos negros temidos por los perros
Arráncalos a viva fuerza de los territorios del demonio.

No temeremos la inquietud
Ni el asalto a mansalva
Ni la nube de la que tú sabes sacar tanta gartido
Ni la piedra que nos endurece el ojo y la nariz
Ni yo mismo que me compadeció de su pobre ser.

El hombre volverá a su estado de planta
De nariz trepadora
De pájaro errante
En buenas cuentas con sus cinco sentidos independientes
Y entregados al más cruel y perfecto desorden.

Con el título de “La palabras y las imágenes de René Magritte”, el texto al que aludimos aparece acompañado de la composición creada entre el propio Magritte y Breton que reproducimos a continuación y cuyo título “Je ne vois pas la cachée dans la forêt” hace relación al cuadro “La femme cachée” (la mujer oculta) (1929) que representa, en el mismo orden de cosas, una crítica a la falsedad de lo externo.



“Je ne vois pas la cachée dans la forêt”, composición de Magritte y Breton (1929) (Museo René Magritte)¹¹³.

¹¹³ En los bordes del cuadro aparecen (en el sentido de las agujas del reloj y partiendo desde el borde

6.2.3. La doble moral burguesa: surrealismo y denuncia

Lo que rechazaba André Breton era la regla del juego social que exige que nos hagamos los ciegos ante las injusticias de este mundo. Rechazaba la regla de oro de la burguesía que decretaba que aquello de lo que no hablamos no existe. Resumiendo, cerrar los ojos y la boca, en esto reside la sabiduría de las naciones. A lo que Bretón respondía: «¡Abran los ojos y metan el dedo a (sic) la llaga!».

Marcel Schneider (1954)

El último aspecto del surrealismo al que nos queremos referir, pues es evidente que a pesar de nuestros intentos, la inagotabilidad de relaciones hipertextuales que se generan de la reescritura ejercida por (Martínez) hace imposible (por lo mismo que inagotable) abarcar toda la obra¹¹⁴; es la serie anagramática de IDEAL/DELIA que dejamos en suspenso en el punto 2.4. del capítulo 5.

Aunque el anagrama DELIA vs. IDEAL puede leerse como una repetición de la técnica que (Martínez) utilizó para formar el nombre de Sogol a partir de Logos, ese dato, bien es cierto que no nos aporta mayores pistas de cómo enfrentar la serie contenida en las páginas 102, 103, 104 y 129 de *La Nueva Novela*. Sin embargo, en los textos incluidos en estas páginas podemos dilucidar una ironía en su más hondo sentido cuando, de manera prácticamente mecánica se describe cómo será la boda ideal de Delia (pág. 104) y, en contraste –como si de su reverso grotesco se tratase– en la página 129 cambia el tono (de lo puro) hacia la cruda realidad que el fotógrafo

superior izquierdo): Maxime Alexandre, Louis Aragon, André Breton, Luis Buñuel, Jean Campene, Paul Eluard, Marcel Fourrier, René Magritte, Albert Valentin, André Thirion, Yves Tanguy, Georges Sadoul, Paul Nougé, Camile Goemans, Marx Ernst y Salvador Dalí.

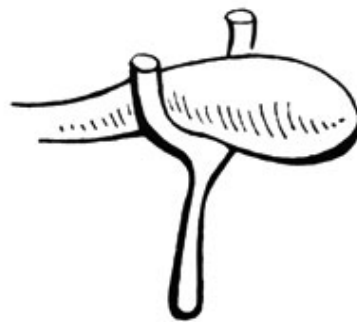
¹¹⁴ Nota evidentísima: Hemos preferido obviar ciertos textos que, a lo largo de los años han sido reiteradamente trabajados, y centrarnos en textos y relaciones menos visibilizadas por la crítica.

no puede sino retratar (tratando de agregar algún detalle que logre transformar a Delia en un Ideal).

103

-EL ANAGRAMA IDEAL DE DELIA-
EL TATUAJE IDEAL DE DELIA

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



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

Página 103 de *La Nueva Novela* de (Juan Luis Martínez)

El juego de palabras puede parecer excesivo, no obstante, en los alrededores de una sociedad ideal siempre se juega con arquetipos como el sexo dentro del matrimonio y la virginidad de la novia antes de la boda, que bien sabemos que tales arquetipos no obedecen a realidad alguna; más bien, la candidez de la novia el día de su boda no es más que una ilusión proporcionada por los imperativos de la sociedad. Hipocresía, que como espina clavada en el corazón de los surrealistas, es rebatida desde el arte y que, en el caso específico de cualquier Delia del mundo, encuentra concreción en la historia de Violette Nozieres; una muchacha de clase

(Martínez) el “TATUAJE IDEAL DE DELIA” como símbolo de la más absoluta parodia a la falsa moral burguesa que, como juego especular, contrapone los valores reales a los ideales. Así, recortando los bordes del “Retrato paranoico de Violette Nozière” de Dalí hasta hacerlo irreconocible, en un ejercicio de derivación por transformación del hipotexto que podríamos decir satírico; un *charge*, (Martínez) convierte este retrato en un tatuaje ideal.

Al presentarnos una sinécdoque producto del recorte de un fragmento de este retrato, que visto en *La Nueva Novela* parece más una lengua apoyada en una muleta, (Martínez) invisibiliza el hipotexto, y por ende disminuye nuestras posibilidades de lectura, lo que hace que, como último recurso, sea la suerte y el empeño, más que la astucia y el conocimiento intrínseco, los que nos acompañe cuando tratamos de des(cons)truir este hipertexto conformador del hipermetatexto transdisciplinario que es *La Nueva Novela*.



Violette Nozière a finales de los años 40, tras salir de prisión.

Violette Nozière (Por André Breton)

Todas las cortinas del mundo corridas sobre tus ojos
En vano
Delante de su cristal hasta el agotamiento
Estirarán el arco maldito de la ascendencia y la descendencia
Tú no te pareces a nadie vivo ni muerto
Mitológica hasta la punta de las uñas
Tu prisión es la boya a la que se intentan agarrar en su sueño
Todos vuelven ella los abraza
Como se remonta al origen de un perfume en la calle
Dividen a escondidas tu itinerario
La bella alumna del liceo Fénélon que amaestraba murciélagos en su pupitre
La nevadilla de la pizarra
Alcanza la morada familiar donde se abre
Una ventana moral en la noche
Los padres una vez más se santiguan por su hija
Han puesto el cubierto sobre la mesa de operaciones
El buen hombre es negro para mayor verosimilitud
Mecánico se dice de trenes presidenciales
En un país de miseria donde el jefe supremo del Estado
Cuando no viaja a pie por miedo a las bicicletas
Sólo tiene prisa en tirar de la señal de alarma para ir a retozar en camisa sobre el talud
La excelente mujer ha leído a Corneille en el libro escolar de su hija
Mujer francesa lo ha comprendido
Lo mismo que su apartamento comprende un singular cuarto de desahogo
Donde brilla misteriosamente una prenda íntima
No es de las que se guardan riéndose veinte francos en la media
El billete de mil cosido en el dobladillo de su falda
Le asegura una rigidez precavérica
Los vecinos están contentos
En todas las partes de la tierra
Contentos de ser vecinos

La historia dirá
Que el señor Nozières era un hombre previsor
No sólo porque había ahorrado ciento sesenta y cinco mil francos

Sino porque había elegido para su hija un nombre en cuya primera parte
se puede discernir psicoanalíticamente su programa
La biblioteca de cabecera quiero decir la mesilla de noche
No tiene después de eso más que un valor de ilustración

Mi padre olvida algunas veces que soy su hija
El perdido
A la vez teme y sueña traicionarse
Palabras encubiertas como una agonía sobre el musgo
El que dice haberlas oído de tu boca desafía a todo lo que vale la pena
ser desafiado
Esta especie de ánimo es ahora lo único
Que nos compensa de un montón de rastrojo cerca de un
cenador de capuchinas
Que ya no existe
Cenador bello como un cráter

Pero qué auxilio
Otro hombre a quien tú dabas parte de tu angustia
En un lecho un hombre que te había pedido el favor
El don siempre incomparable de la juventud
Recibió tu confidencia entre tus caricias
Era necesario que fuera desconocido ese pasajero
Hacia ti sólo supo hacer volar una bofetada en medio de la blanca noche

Lo que abandonabas
Sólo podías perderlo en brazos del azar
Que hace tan fluctuantes los fines de siesta de París en torno a la mujeres
de ojos de cristal enloquecido
Entregadas al gran deseo anónimo
Al cual forma maravillosamente únicamente
Silenciosamente eco
Para nosotros el nombre que tu padre te dio y te arrebató

Resbalamos allí donde se posó tu alto tacón de azúcar

Es igual que tengan o no la apariencia de no estar conformes

Ante tu sexo alado como una flor de las Catacumbas
Viejos estudiantes periodistas podridos falsos revolucionarios curas jueces
Abogados vacilantes
Saben muy bien que toda jerarquía termina ahí

Sin embargo un muchacho te esperaba enigmáticamente en
una terraza de café

Ese muchacho que en el Barrio Latino vendía al parecer
entretanto La Acción francesa

Deja de ser mi enemigo puesto que tú le amabas
Hubiérais podido vivir juntos aunque sea tan difícil vivir con su amor
Te escribió al partir Malvada querida
Al menos es bonito
Hasta para el mejor informado el dinero infantil no es más que
la espuma de la ola

Mucho tiempo después de la caballería y de la caballería de los perros
Violeta
El encuentro no será poéticamente más que una mujer sola entre la
inhallable espesura del Champs-de-Mars
Sentada con las piernas en X sobre una silla amarilla

(Traducción de Manuel Álvarez)

He aquí como, sin necesidad de pautar un orden cronológico estricto y establecer más que mínimas relaciones con la dictadura chilena hemos podido realizar una amplia y consecuente lectura de *La Nueva Novela* desde la concepción de ésta como un hipermetatexto transdisciplinario conformado por una cantidad extrema de hipertextos parciales que tomaban sus hipotextos de diferentes obras pertenecientes a dispares disciplinas. En eso ha estado basada esta lectura o des(cons)trucción a que hemos sometido un determinado número de importantes textos de *La Nueva Novela* que la vinculan con el movimiento surrealista.

NOTA FINAL

NOTA 7

Como ya decíamos en la “Introducción” entre en “Nada es real” de Sotoba Komachi y el “Todo es real” de André Breton, cabe todo un mundo llamado *La Nueva Novela*

LA REALIDAD I	LA REALIDAD II
A. PREGUNTA: ¿Qué es la realidad? ¿Cuál es la realidad? RESPUESTA: Lo real es sólo la base, pero es la base. RESPUESTA: Lo real es aquello que te chocas como realmente absurdo.	A. PREGUNTA: ¿Qué es la realidad? ¿Cuál es la realidad? RESPUESTA: Lo real es sólo la base, pero es la base. RESPUESTA: Lo real es aquello que se espera de cada uno de nosotros.
B. AFFIRMACION: El ser humano no soporta mucha realidad.	B. AFFIRMACION: Nada es bastante real para un fantasma.
C. PREGUNTA: ¿Qué era real en el universo? RESPUESTA: El universo es el esfuerzo de un fantasma para convertirse en realidad.	C. PREGUNTA: ¿Es más real el agua de la fuente o la muchacha que se mira en ella? RESPUESTA: El agua es el agua, el acantilado es la roca: choques y reflejos son la realidad.
D. (FABULA): Erase una vez la realidad con sus ovejas de lana real la hija del rey pasaba por allí y las ovejas balan Dios que bella está la re la re la realidad.	D. (FABULA): En el trono había una vez, y se aburría, un viejo rey que por la noche perdía su manto y por rena lo pusieron al lado a la re a la re a la realidad.
NOTA: “Nada es real” Sotoba Komachi	NOTA: “Todo es real” André Breton

A las notas de Wallace, Aragon, Komachi, Lihn, Parra y Breton podríamos unir ahora las de Salvador Dalí: “Todo lo que puedas imaginar es real” y Octavio Paz “La realidad es más real en blanco y negro”; que parecieran haber conocido *La Nueva Novela*, la real.

**BLOQUE: IV. CONCLUSIONES,
FUENTES BIBLIOGRÁFICAS Y
EPÍLOGO**



Capítulo 7. Conclusiones

A lo largo de esta investigación hemos tratado de demostrar, primero revalidando y construyendo una teoría explícita que nos llevara hasta la definición del «texto polimórfico» y luego analizando textos concretos pertenecientes al objeto de estudio; que *La Nueva Novela* de (~~Juan Luis Martínez~~) es una reescritura sistemática que trata de reconstruir buena parte de la historia del Surrealismo a partir del establecimiento de relaciones específicas entre textos que dialogan entre sí y conforman un nuevo modo de hacer metaliteratura. Decíamos en la «Introducción» que *La Nueva Novela* invierte todos los mecanismos de producción a que tradicionalmente se ha sometido el arte y, mediante una estructura calidoscópica, invisibiliza el discurso interno.

Nuestra hipótesis se ha ido confirmando en cada des(cons)trucción textual a que hemos sometido nuestros hipotextos, tanto en la confirmación de la práctica reescritural representativa del funcionamiento hipertextual del lenguaje y, por consiguiente, del pensamiento humano, como en la de la relación reiterada con la figura de André Breton, los antecedentes del surrealismo y los más importantes postulados a que se sujeta la experiencia artística desde finales de la I Guerra Mundial. Partíamos de la base de que, para reconstruir *La Nueva Novela* había que buscar sentidos y no significados; y planteábamos la necesidad de un nuevo aparato teórico que nos proporcionase las herramientas necesarias para situarla, clasificarla y deconstruirla.

Al plantear la hipótesis proponíamos lo siguiente:

Con La Nueva Novela, (~~Juan Luis Martínez~~) trató de retratar su propia visión estética del arte y la literatura contemporánea. Una visión fragmentaria, interdisciplinaria, meta-artística y transtextual que solo podía representarse de forma fragmentaria, interdisciplinaria, meta-artística y transtextual porque así funciona efectivamente el pensamiento humano; motor de creación en que se basó la técnica autómatas que promovió el surrealismo y que constituye, en La Nueva Novela también, la base a partir de la cual se disponen los contenidos textuales. El resultado fue este híbrido textual, pictórico y objetual que sienta las bases de un movimiento literario en Chile (la neovanguardia), deudor de la antipoesía de Parra y que lee los modos representativos de la contemporaneidad desde varios tópicos específicos que van funcionando como intertextos semi-invisibilizados (el “boom” latinoamericano, el concretismo brasileño o el objetivismo); cuestionadores todos de las anquilosadas prácticas artísticas, filosóficas y culturales anteriores en que se tenía por verdad absoluta que la realidad y su representación eran conceptos inamovibles, establecidos desde la antigüedad clásica, y que sólo los puntos de vista eran modificables. Esta objetivación de la realidad limita a lecturas fragmentarias y repetitivas las experiencias artísticas que a lo largo de la historia se han propuesto como renovadoras del lenguaje del arte.

Es por ello que, a través de una técnica reescritural basada en la acumulación barroquizante de fragmentos textuales previamente des(cons)truidos, parcialmente descontextualizados y, en ocasiones, reducidos a la anonimia, (~~Martínez~~) construye un texto que aglutina los contenidos necesarios para reconstruir el movimiento surrealista. Este texto denominado, nada azarosamente, La Nueva Novela, es capaz de provocar una inabarcable cantidad de lecturas, mayor o menormente complejas, en función del aparataje teórico, crítico, histórico y artístico que maneje el lector,

convertido, a la manera cortazariana, en un agente activo necesario en la construcción del relato final; siempre parcial.

Una vez planteada esta hipótesis propusimos realizar nuestro trabajo en función de un objetivo general específico (*demostrar que el ejercicio reescritural que (Juan Luis Martínez) lleva a cabo en la construcción de La Nueva Novela obedece ampliamente a un intento de reconstrucción de la historia del movimiento artístico-literario más importante, en términos de amplitud y alcance, del siglo XX: el surrealismo. Esta reconstrucción, no obstante, está signada por la especial forma en que (el autor) ordena los textos, generando una obra objetual polimórfica sin parangón*) y siete objetivos específicos: 1. Generar un aparato teórico-crítico que logre dar respuesta a las necesidades que plantea el objeto de estudio como una obra inclasificable; 2. Redefinir la teoría reescritural, adhiriendo a ella aquellos elementos que sirvan para el análisis y la clasificación de los textos específicos que conforman el *corpus* objeto de estudio; 3. Redefinir, dentro de la teoría reescritural, el concepto de hipertexto en relación con el funcionamiento (no lineal y no ordenado) del pensamiento humano; 4. Generar definiciones que ayuden al lector en la ordenación, estructuración y análisis del objeto de estudio; 5. Relativizar la tendencia de la crítica literaria previa a vincular el objeto de estudio con el momento histórico específico que circunda su publicación en el año 1977 como una forma privativa de leer e interpretar sus textos, promoviendo una lectura más globalizadora que ayude a abarcar un mayor espectro de hitos desde los cuales hacer el ejercicio (des)re(cons)tructivo; 6. Promover la estandarización de *La Nueva Novela* como un texto reconstructivo del movimiento surrealista basado en su historia formal, en cuyos fundamentos (manifiestos, conferencias y obras *per se*) marca las distintas etapas en que se divide este movimiento dinámico que aún no termina de

desaparecer y es reactualizado según múltiples experiencias y momentos históricos hasta la actualidad; y 7. Generar grupos de sentido que engloben a cada texto con su referente histórico explícito para ampliar la dimensión sónica del proceso reconstructivo del *corpus* y concluir el proceso de construcción (reconstrucción) reescritural a que nos insta el texto polimórfico que Juan Luis Martínez llamó, en honor a uno de los mayores referentes del surrealismo, *La Nueva Novela*; objetivos que creemos haber logrado.

La investigación está dividida en III Bloques de contenido. En el BLOQUE I. Antecedentes de la investigación; se encuentran el Capítulo 1. Marco teórico y el Capítulo 2. Revisión bibliográfica.

El marco teórico del que nos servimos (Capítulo 1) fue una de las claves para gestar y concretar una teoría a medida que nos ayudara trabajar con una obra que se ha resistido sistemáticamente al análisis. En la propuesta y definición del «hipermetatexto transdisciplinario» o «texto polimórfico» encontramos la clave de lectura para dar sentido a los textos que conforman la obra de (Martínez) y, sin perder de vista ni un solo momento esa particularidad de ser pluralmente hipertextual, pudimos ejercer una lectura también plural e hipertextual que se liberaba de uno de los más importantes lastres que esta obra arrastra: la excesiva vinculación con los hechos históricos del marco social en que surge físicamente. Pudimos ver, en este marco teórico cómo ha ido evolucionando la «hipertextualidad», que, a pesar de que como término surgió en los años sesenta de la mano de Julia Kristeva, es un concepto repensado desde el platonismo. No obstante, para no ser repetitivos, dejamos la revisión de los términos primordiales que nos iban a servir en nuestra teoría, para el capítulo 3.

La bibliografía (Capítulo 2) sobre la obra de (Martínez), meticulosamente revisada, arrojó datos irrefutables sobre la absoluta falta de estudios que vieran en *La Nueva Novela* una obra artística en su sentido más amplio, alejada conscientemente del plano real de la historia e instalada en el ámbito dialéctico del arte nuevo de hacer (~~comedia~~) (~~novelas~~) literatura. Instaurada en un contexto que, como también hemos visto, ella misma genera a partir de la elección de los fragmentos textuales (textos generadores de un sentido concreto) que van a funcionar como conformadores del hipermetatexto transdisciplinario final, la obra opera una suerte de transformación intrínseca de los mecanismos de percepción, pues al abrir el análisis a nuevas posibilidades alejadas del estricto contexto del post-golpe chileno hemos dado con claves de lectura que no habrían sido posibles desde la otra óptica más acotada.

El BLOQUE II. Redefiniciones teóricas y nuevos aportes, es un importante grupo de conceptos que sienta las bases de nuestra teoría del texto polimórfico. En su conformación propusimos dos grupos de contenidos. Por un lado (Capítulo 3), revisamos la teoría genettiana palimpséstica en busca de aquellos conceptos que pudieran validarse en la lectura de *La Nueva Novela*; por otro, (Capítulo 4) formulamos una serie de conceptos que suponen una nueva categorización de la obra, pues habíamos advertido; y he aquí la primera confirmación tácita, que el ensamblaje de todos los microhipertextos que resultaban de cada lectura concreta iba a necesitar de una nueva terminología, pues no ha existido aún teorización para obras de índole reescritural múltiple (o exclusiva). De ahí que sólo considerando a *La Nueva Novela* como un hipermetatexto transdisciplinario o texto polimórfico, hayamos podido dar lectura coherente al fenómeno de ensamblaje que se produce entre unos hipertextos y otros. Otro aspecto importante de esta nueva

conceptualización es la diferenciación entre el hipotexto latente y el hipotexto patente. Una de las problemáticas con que se encuentra todo investigador que trate de analizar nuestro objeto de estudio es la nomenclatura que debe utilizar para referirse a los textos en él contenidos pues, por su especial forma de concebir y utilizar los mecanismos de la transtextualidad, los hipotextos están en muchas ocasiones, presentes dentro de la obra, convertidos en textos (incluso en hipertextos). Al separar los hipotextos presentes de los que solo están aludidos hemos logrado clasificar mejor y diferenciar entre el tipo influencia que pueden ejercer textos como *Rayuela* o *Último Round* de Cortázar, a los que hemos tenido que llegar mediante la lectura transversal, y *Un mot pour autre* de Tadieue, que se presenta en su doble papel de hipotexto y texto, *per se*.

Llegamos así a dos definiciones de suma importancia; “la reescritura” (Capítulo 3) como fenómeno y “el hipermetatexto transdisciplinario” (Capítulo 4) como modelo reescritural absoluto del que, por ahora, solo conocemos un ejemplo: *La Nueva Novela*.

Definimos, entonces, la reescritura como *el resultado de la aplicación voluntaria de los modos básicos de las prácticas hipertextuales en la conformación de un texto derivativo que obedece a una ideología concreta -explícitamente materializada o no- que depende del grado de compromiso del hipertexto y de la funcionalidad (social o esteticista) que se le designe*.

Para llegar a definir el hipermetatexto transdisciplinario tuvimos que desarrollar una teoría que comprendiera cabalmente que *La Nueva Novela* surge de una aglutinación textual excesiva consistente en la reescritura, no de uno o varios textos sino de un movimiento literario completo: el surrealismo, usando como eslabón de anclaje entre unos hipertextos y otros, a la emblemática figura de André Breton.

Nuestra teoría de conformación del hipermetatexto transdisciplinario tuvo en cuenta, primero, que *LNN* es un constructo heteroforme que apela a un lector activo; y segundo, la tendencia hacia la definición de la obra poliforme mediante la asimilación del caos y la inexistencia de hilos conductores para la lectura.

A partir de estas premisas, tuvimos que desarrollar tres aspectos importantes de la reescritura: “La problemática de la transtextualidad” que plantea la división de los tipos de hipertexto desde la mirada del receptor como: a) textos que derivan de otros pero no dependen semánticamente de ellos, b) textos que derivan de otros intertextualmente y para los cuales se impone la lectura palimpséstica y c) textos derivados de otros textos cuya lectura palimpséstica es recomendable para reconocer o incrementar la recepción textual; “El hipertexto”, que definimos a partir de las premisas informáticas de Vannevar y Nelson, gracias a cuyas definiciones y aportes pudimos establecer dos premisas básicas del mismo: la no linealidad y la discontinuidad claramente reconocibles en *La Nueva Novela*; y, por último, la diferenciación entre “el hipotexto latente y el hipotexto patente”, donde definimos esta categoría transtextual tan olvidada por la crítica y establecimos los cuatro hipotextos latentes (invisibilizados) más importantes de *La Nueva Novela*: la obra de Cortázar, la teoría borgeana de la influencia, los artefactos de Parra y la reescritura huidobriana. Armados con tal aparataje teórico pudimos definir, finalmente, el hipermetatexto transdisciplinario como *ese texto producto de la asimilación, copia o transformación de otro u otros textos que de forma latente o patente están presentes en él, y que amplía nuestras fronteras con respecto a la recepción literaria.*

Finalmente, en el BLOQUE III. *La Nueva Novela* como paradigma del polimorfismo textual, pusimos en práctica nuestra teoría del hipermetatexto transdisciplinario a partir del análisis de una cantidad concreta de textos que,

haciendo relación directa con la figura de André Breton, van conformando una lectura principalmente estética que ayuda a entender la historia y el devenir del movimiento surrealista.

Respecto a la forma en que decidimos ordenar nuestro análisis, fue esa otra decisión que resultó acertada, pues nos ayudó a clasificar de mejor forma los contenidos: dividir el análisis entre dos grupos diferenciados de antecedentes del surrealismo “el nonsense, por un lado”, “el psicoanálisis y el marxismo” por otro.

Así, en el capítulo 5, tomando como base los trabajos de los autores del *nonsense*, vinculamos todos los fragmentos textuales que hacían relación entre ellos y otros con los que, de manera casi imperceptible se iban vinculando, naciendo así esclarecedoras lecturas deconstructivas de las figuras de Edward Lear y Lewis Carroll. En el capítulo 6, sin embargo, aumentamos la complejidad al vincular tres figuras emblemáticas de *La Nueva Novela* que fueron antecedentes explícitos y declarados del surrealismo (Rimbaud, Marx y Freud). A partir de las lecturas que vinculaban los fragmentos textuales que los contenían se iban generando espacios de contenido donde, no solo podíamos leer las conclusiones parciales de cada uno, sino que íbamos asistiendo a la conformación del polimorfismo de *La Nueva Novela* en el entretejimiento de los textos con otros que ya habíamos analizado en el capítulo anterior.

De este modo, a partir de nuestra especial lectura de *La Nueva Novela*, hemos podido constatar los siguientes hechos:

1. Que LNN es una obra hipermetatextual transdisciplinaria que, desde el plano dialéctico aborda las problemáticas estéticas que preocupaban a los surrealistas.

2. Que LNN recrea parte de la historia del movimiento surrealista mediante la técnica reescritural.
3. Que prescindir de la variante histórica de la “dictadura militar chilena” abre el campo de significación de la obra y posibilita otro tipo de lectura y genera una nueva visión estética de la obra.
4. Que los hipotextos patentes, sobre todo el relacionado con la obra de Cortázar, obtienen validez absoluta al interior de *La Nueva Novela* cuando, justificada su presencia, se abre la posibilidad a la interacción del entramado textual con otros hipo-hipertextos a los que, aunque no nombre, continúa, como la prohibida literatura del *boom*, la antipoesía de Parra o la reescritura huidobriana; además de a la teoría borgeana de la influencia.
5. Que la falta de linealidad y la discontinuidad que muestra la obra, a pesar de ser características no privativas de la misma, promueven un sentido global legible desde su aparente falta de orden, que constituyen la marca específica para la conformación del hipermetatexto transdisciplinario, el texto polimórfico, *La Nueva Novela...* y
6. Que los hipotextos que son introducidos de forma literal en *La Nueva Novela* -no todos acceden a la obra de este modo- pasan a constituirse en hipertextos que se van relacionando, guiando al lector en la construcción de un hipermetatexto transdisciplinario donde las vinculaciones hipertextuales se establecen del mismo modo que se generan las relaciones entre ideas que genera el pensamiento humano: automáticamente.

Para terminar, es importante destacar que esta investigación abre el camino para futuros trabajos de investigación sobre la hipermetatextualidad transdisciplinaria en la obra de (Martínez); la cual hemos definido; sentando las bases de los fundamentos teórico-metodológicos que pueden aplicarse a su estudio. En la multiplicidad de los intertextos que participan en la construcción de la obra (y que hemos recogido en el Glosario de voces) ponemos el énfasis de estudio; y es ahí, precisamente, donde abrimos el camino para nuevas investigaciones sobre *La Nueva Novela*, de significación inagotable; tal y como hemos podido comprobar en nuestro análisis.

Bibliografía^{115 116}

6. () (2004) "La policía chilena y el frescor del pasado". En *Descontexto* nº4:140-141.
7. (~~MARTÍNEZ, JUAN LUIS~~) (1985 [1977]) *La Nueva Novela*. Santiago de Chile, Ediciones Archivo.
8. ____ (1978) *La Poesía Chilena*. Santiago de Chile, Ediciones Archivo.
9. ____ (s/f) PÁGINA WEB OFICIAL: www.juanluismartinez.cl
10. AJENS, ANDRÉS (2001) "La interrupción -del relato en la poesía chilena". En Fariña, Soledad y Elvira Hernández (eds.) *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago, Ed. Intemperie. Pp. 8-14.
11. ALEMANY BAY, CARMEN (2011) "La forma externa del poema en la poesía chilena: de la vanguardia a los albores del siglo XXI". En *América sin nombre*. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano». Número 16 (dedicado a "Revisiones de la literatura chilena"):54-62 (diciembre).
12. ALMONTE, C.; A. MELLER (2004) "El más azul de los caminos". En *Descontexto* nº4:50-51.
13. BAJTÍN, MIJAIL M. (1974 [1941]) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Barcelona, Seix Barral.

¹¹⁵ La presente muestra bibliográfica general estaba, en un principio, dividida por secciones dependientes del tipo de obra; sin embargo, la localización de los textos se hacía algo complicada. Por este motivo decidimos cambiar el formato y presentar nuestra muestra bibliográfica en orden alfabético.

¹¹⁶ Por otro lado, hay algunos textos en este listado bibliográfico que no han sido citados al interior del trabajo de forma explícita pero han formado parte de tal investigación; como algunas noticias periodísticas en torno a la muerte de Martínez, obras literarias que, finalmente, por una razón u otra no arrojaron datos pertinentes para la concreción de nuestra hipótesis o textos críticos que no supusieron un mayor aporte.

14. ____ (1988 [1936]) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica.
15. BARTHES, ROLAND (1973) *Le plaisir du texte*. Paris, Tel Quel, Seuil.
16. ____ (1974) *El proceso de la escritura*. Argentina, Caldén.
17. ____ (1975) *Roland Barthes par Roland Barthes*. París, Seuil.
18. ____ (2004 [1970]) *S/Z*. Buenos Aires, Siglo XXI editores.
19. BHABHA, HOMI K. (1994) *The location of Culture*. London, Routledge.
20. BINNS, NIAL (2014) *Nicanor Parra o el arte de la demolición*. Valparaíso, Universidad de Valparaíso.
21. BISCHHOFFSHAUSEN, ALEX VON. (1993) "Juan Luis Martínez". En *Ciudad de los pesares: Revista de política y cultura alternativas* nº 29:27.
22. BLOOM, HAROLD (1973) *The anxiety of influence. A theory of Poetry*. Oxford, Oxford University Press.
23. ____ (1975) *A Map of Misreading*. New York, Oxford University Press.
24. BOLUMBURU, BENARDITA (2004) "Los qualia extraviados de Juan Luis Martínez". En *Descontexto* nº4:27-31.
25. BORGES, JORGE LUIS (1956 [1944]) *Ficciones*. Valencia, Emecé Editores.
26. BRETON, ANDRÉ (1992 [1965]) *Manifiestos del surrealismo*. Prólogo, traducción y notas de Aldo Pellegrini. Argentina, Ed. Argonauta.
27. ____ (1999 [1940]) *Antología del humor negro*. Barcelona, Editorial Anagrama.
28. BRETÓN, ANDRÉ, JULIEN CRACQ, LISE DEHARME y JEAN TARDIEU (2010 [1954]) *Trébol de cuatro hojas*. Trad. de Purificación Mesequer. Presentación de Marcel Schneider. Madrid, Demipage.
29. BRITO, EUGENIA (1990) "La redefinición del contrato simbólico entre escritor y lector: *La Nueva Novela*, de Juan Luis Martínez" en *Campos minados*.

- (*Literatura post-golpe en Chile*), Santiago de Chile, Ed. Cuarto Propio. Pp. 23-51.
30. ____ (2001) "La redefinición del contrato simbólico entre escritor y lector: *La Nueva Novela*, de Juan Luis Martínez". ". En Fariña, Soledad y Elvira Hernández (eds.) *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago, Ed. Intemperie. Pp.16-20.
 31. BRODSKY, ROBERTO (1993) "Callarse es una cosa pero el silencio es otra". En Juan Luis Martínez. *Poemas del otro*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales. Pp. 75-78.
 32. BUSH, VANNEVAR (1945) "As we may think". En *The Atlantic Monthly* (01 de julio de 1945): s/p. En <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/> (visitado el 10/12/2014). Versión en español: http://iibi.unam.mx/~voutssasmt/documentos/Vannevar_Bush_-_Como%20podriamos%20Pensar_JV.pdf
 33. CAMERON, JUAN (2011 [1979]) *Perro de circo*. Santiago, Pequeño Dios editores.
 34. ____ (2013) *Ciudadano discontinuado*. México, Calygramma.
 35. ____ (2014) *Bitácora y otras cuestiones*. Premio Internacional de Poesía Paralelo Cero. Quito, El ángel editor.
 36. CANTO, ESTELA (1989) *Borges a contraluz*. Madrid, Espasa Calpe (Col. Austral).
 37. CÁRCAMO, LUIS ERNESTO (1993) "Juan Luis Martínez". En "Literatura y Libros" del diario *Época* (4 de abril), p. 4.
 38. CARRASCO M., IVÁN (1988) "Antipoesía y neovanguardia". En *Estudios Filológicos* nº23:35-53.

39. ____ (1990) *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Santiago, Editorial Universitaria.
40. ____ (1999A) "Tendencias de la poesía chilena del siglo XX". En *Anales de Literatura Hispanoamericana* nº28:157-169.
41. ____ (1999B) *Para leer a Nicanor Parra*. Santiago, Universidad Andrés Bello/Editorial Cuarto Propio.
42. ____ (2002) "Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual". En *Estudios Filológicos* nº37: 199-210.
43. CARROLL, LEWIS (1999 [1975]) *Matemática demente (Fábula)*. Edición de Leopoldo María Panero. Barcelona, TusQuets. (3ª edición)
44. CARUMAN, S. (2004) "No era novela ni era nueva". En *Descontexto* nº 4:10-19.
45. CHÁVEZ, SOLEDAD (2004) "Los gatos en *La Nueva Novela* (y el centrípeto de un lexema)". *Descontexto* nº4:124-130.
46. COMPAGNON, ANTOINE (1979) *Le seconde main ou le travail de la citation*. París, Seuil.
47. CORDUA, CARLA (2001) "J.L. Martínez: bloqueo lírico y desbloqueo". En Fariña, Soledad y Elvira Hernández (eds.) *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago, Ed. Intemperie. Pp. 22-26
48. ____ (2004) "El anzuelo y la bolsita de tierra". En *Descontexto* nº 4:88-93.
49. ____ (2006) "Evaluaciones". En Artes y Letras de *El Mercurio*. Santiago, 09 de julio. P. E8.
50. COREAGA C., ROBERTO (2010a) "El regreso de Juan Luis Martínez, el poeta del silencio". En *La Tercera*. Santiago (13 de marzo). p 92.

51. ____ (2010B) "Juan Luis Martínez regresa". En *Tareas de Lectura* (15 de marzo). En <http://tareasdelectura.wordpress.com/2010/03/15/juan-luis-martinez-regresa/> (visitado el 20/03/2010)
52. CORTÁZAR, JULIO (1967) *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires, Siglo XXI
53. ____ (1984 [1963]) *Rayuela*. Edición de Andrés Amorós. Madrid, Cátedra.
54. ____ (1994 [1964]) *Final del juego*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. 31ª edición.
55. ____ (1995 [1968]) 62. *Modelo para armar*. Argentina, Alfaguara (Biblioteca Julio Cortázar).
56. ____ (2000 [1962]) *Historias de Cronopios y de Famas*. B. Aires, Alfaguara.
57. ____ (2001 [1951]) *Bestiario*. Madrid, Suma de Letras.
58. ____ (2009 [1969]) *Último Round. Tomo I*. México, Fondo de Cultura Económica.
59. ____ (2009 [1969]) *Último Round. Tomo II*. México, Fondo de Cultura Económica.
60. CUSSEN, FELIPE (2009) "Del pajarístico al lenguaje de los pájaros". En *Acta Literaria* nº 39 (II Sem.): 91-103.
61. DARDEL, J. P. (1998) "Es inútil. No nos comprendemos". En *El Mercurio*. Valparaíso (15 de agosto) p. C11.
62. DELEUZE, GILLES (2005 [1969]) *La lógica del sentido*. Prólogo de Miguel Morey. Barcelona, Ed. Paidós.
63. DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI (2004 [1970]) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia (España), Pre-Textos.
64. DERRIDA, JACQUES (1978 [1967]) *De la gramatología*. México, Siglo XXI
65. ____ (1989) *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.

66. DOMINO, MAURICE (1987) "La réécriture du texte littéraire. Mythe et réécriture". *La réécriture du texte littéraire*. (ed. Thomas Aron). *Annales Littéraires de l'Université de Besançon* nº347. París, Las Belles Lettres.
67. ECO, UMBERTO (1968 [1965]) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen.
68. ____ (1980) *El nombre de la rosa*. Barcelona, Ed. Lumen.
69. ____ (1985) *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona, Editorial Lumen
70. ____ (1992 [1962]) *Obra abierta*. Buenos Aires, Planeta Argentina.
71. ____ (2000 [1975]) *Tratado de semiótica general*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, Lumen (5ª edición)
72. ELTIT, DIAMELA (1983) *Lumpérica*. Santiago, Ediciones El Ornitorrinco.
73. EPPLE, JUAN ARMANDO (1994) "Transcribir el río de los sueños (entrevista a Raúl Zurita)". En *Revista Iberoamericana* VOL. LX (números 168-169): 873-883. En http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/-article/-viewFile/6443/6619?origin=publication_detail (visitado el 02/04/2013)
74. ESPINOZA ORELLANA, MANUEL (1988) "Aproximaciones a La Nueva Novela de Juan Luis Martínez". En *Aproximaciones a cuatro mundos de la poesía chilena actual*. Santiago, Ed. Altazor.
75. ____ (1996) "Juan Luis Martínez". En *La Época* nº 407 (año 8) (4 de febrero). Pp. 1-2.
76. FARIÑA, S. Y E. HERNÁNDEZ (eds.) (2001) *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago, Intemperie Ediciones.
77. FARIÑA, SOLEDAD (2001) "La Nueva Novela: el autor, el silencio". En Fariña, Soledad y Elvira Hernández (eds.) *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago, Ed. Intemperie. Pp. 28-31.

78. FOUCAULT, MICHEL (1968 [1966]) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. de Elsa Cecilia Frost. Argentina, Siglo XXI editores.
79. ____ (1977) *Language, Counter-memory, Practice. Selected Essays and Interviews*. Ithaca, New York, Cornell University Press.
80. ____ (1992 [1971]) *El orden del discurso*. Traducción de Alberto González Troyano. México, TusQuets editores.
81. ____ (1997 [1973]) *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Anagrama. (4ª edición)
82. FREUD, SIGMUND (1972 [1915]) "Duelo y melancolía". En *Obras completas*. Vol. XIV. Madrid, Amorrortu editores.
83. GADNER, MARTÍN (ed.) (1999 [1984]) *Alicia ANOTADA. Alicia en el país de las maravillas/A través del espejo*. Ilustraciones de John Teniel. Madrid, Ediciones Akal. 3ª edición.
84. GALINDO V., ÓSCAR (1999A) *Las metáforas impuras. Escritura, sujeto y realidad en la poesía chilena actual*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Luis Sáinz de Medrano Arce. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Pp. 460.
85. ____ (1999B) "Poesía chilena de mediados de siglo. Tres poéticas de la crisis de la vanguardia (Arteche, Lihn, Teillier)". En *Anales de Literatura Hispanoamericana* nº28: 589-610.
86. ____ (2000) "El alfabestiarario universal de La Nueva Novela de Juan Luis Martínez". En *Revista Chilena de Literatura* nº 57: 21-40.
87. ____ (2004) "Interdisciplinariades en las poesías chilena e hispanoamericana actuales". En *Estudios Filológicos* nº39: 155-165.

88. ____ (2005) "Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea". En *Estudios Filológicos* nº40: 155-165.
89. ____ (2007) "Palabras e imágenes, objetos y acciones en la posvanguardia chilena". En *Estudios Filológicos* nº42: 109-121.
90. ____ (2008) "Metatextos e imaginarios identitarios en la literatura chilena (1950-1970). *Estudios Filológicos* nº43: 101-114.
91. ____ (2009) "Neovanguardias en la poesía del cono sur: los 70 y sus alrededores". En *Estudios Filológicos* nº44: 67-80.
92. GATES JR., HENRY L. (1988) *The signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*. New York, Oxford University Press.
93. GENETTE, GERARD (1970) "Lenguaje poético, poética del lenguaje". En Sazbón, José (comp.) *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
94. ____ (1979) *Introduction à l'architexte*. París, Seuil.
95. ____ (1985) "L'autre du même". In *Répétition et variation*. "Corps écrite" nº 15. París.
96. ____ (1989 [1982]) *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández. Madrid, Taurus.
97. GILBER, SANDRA M. & SUSAN GUBAR (1979) *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven, Yale University Press.
98. GÓMEZ-CORREA, ENRIQUE (1948) *El espectro de René Magritte*. Santiago, Mandrágora ediciones.
99. GOMEZ O., C. (2006) "Esto es esto es esto es esto es (consideraciones previas para un acercamiento a la obra de Juan Luis Martínez)". En *Crítica*

- Hispánica* nº XXVIII (1):91-108. En <http://www.letras.s5.com/jlm071206.htm> (visitado el 17/03/2010)
100. GONZÁLEZ, JOSÉ LUIS (1968 [1959]) *El oficio del escritor*. México, Ediciones Era.
101. GOYCOLEA, MATEO (2004) "Juan Luis Martínez: La maldición del carpintero". En *Descontexto* nº4:34-43.
102. GRUPPO SURREALISTA (2001 [1933]) *Violette Nozières*. Prefazione di Andrea Bruni. Italia, Maldoror Press.
103. GUERRERO, PEDRO PABLO (2003) "Juan Luis Martínez: Mito póstumo. Una figura que crece con los años". En Revista de Libros, *El Mercurio*. Santiago (29 de marzo). En Proyecto Patrimonio <http://www.letras.s5.com/jlm030804.htm> (visitado el 10/09/2012)
104. HERNÁNDEZ, BIVIANA (2012) "Poesía y neovanguardia, notas para pensar un nuevo repertorio". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* nº 76 (año XXXVIII): 271-296. Lima-Boston, 2º semestre.
105. HERNÁNDEZ, ELVIRA (2001) "Acopio de materiales y algunos andamios para allegarme a la obra de Juan Luis Martínez". En Fariña, Soledad y Elvira Hernández (eds.) *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago, Ed. Intemperie. Pp. 34-38.
106. HERRERA M., JUAN (2007) "La nueva novela de Juan Luis Martínez: Poesía protohipertextual en el contexto de la videósfera". En *Acta Literaria* nº35 (II Sem.): 9-27.
107. HOEFLE, WALTER (2012) *Presuntas re-apariciones. Poesía chilena: poemas 1973-2010. Análisis y comentarios*. La Serena, ediciones Universidad de La Serena.

108. HUIDOBRO, VICENTE (1929) *Mío Cid Campeador*, Hazaña. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones.
109. ____ (2001 [1931]) *Altazor*. Edición al cuidado de Jaime Quezada. Santiago, Andrés Bello.
110. HUIDOBRO, VICENTE Y HANS ARP (1935) *Tres inmensas novelas*. Santiago, Zig-Zag.
111. HUTCHEON, LINDA (1989) "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History". O'Donnell, Patrick and Robert Con Davis (eds.) *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. London, John Hopkins University Press.
112. JAUSS, H. ROBERT (1978) *Pour une esthétique de la Réception*. París, Gallimard
113. JENNY, LAURENT (1976) "La stratégie de la forme". *Poétique*, 27. París, du Seuil. Pp. 257-281.
114. JOANON, CRISTOBAL (2000) "Sonrisa de gato". En *El Metropolitano* (suplemento) (2 de abril) pp. 55-57.
115. KAY, RONALD (ed.) (1975) *Revista Manuscritos* nº1. Santiago, Universidad de Chile.
116. KILITO, ABDELFAH (1985) *L'auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe clasique*. Paris, Seuil.
117. KIRKPATRICK, GWEN (1999) "Desapariciones y ausencias en La Nueva Novela de Juan Luis Martínez". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* nº 50 (año XXV):225-234 (II semestre).
118. KRISTEVA, JULIA (1969) *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. París, Tel Quel, Seuil.

119. ____ (1974) *La Révolution du langage poétique*. París, Tel Quel, Seuil.
120. ____ (1988 [1969]) *El lenguaje, ese desconocido* (introducción a la lingüística). Trad. María Antoranz. Madrid, Ed. Fundamentos.
121. ____ (1997) "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". En VVAA. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selección, traducción del francés y prólogo de Desiderio Navarro. La Habana, Casa de las Américas -UNEAC- Embajada de Francia. Pp. 1-24.
122. LABRAÑA, MARCELA (1999) "La Nueva Novela de Juan Luis Martínez y la cultura oriental". En *Vértebra* nº4: s/p. En <http://www.letras.s5.-com/martinez3502039-.htm> (visitado el 12/04/2013)
123. LEÓN P., C. (1993) "Un imperdonable de la poesía". En *El Mercurio*. Valparaíso (3 de abril) p. A7.
124. LEÓN, GONZALO (2002) "UNA (NUEVA) NOVELA". En *Escáner cultural* nº44 (año 4): s/p (octubre). En <http://www.escaner.cl/escaner44/cronicas.html> (visitado el 22/03/2013)
125. LIHN, ENRIQUE Y PEDRO LASTRA (1987) *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*. Chile, Ediciones Archivo.
126. ____ (2001) "Señales de ruta de Juan Luis Martínez". En Fariña, Soledad y Elvira Hernández (eds.) *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago, Ed. Intemperie. Pp. 40-44.
127. LOTMAN, YURI M. (1996) *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro. Con capítulo final de Manuel Cáceres. Madrid, Ed. Cátedra.
128. M. M. P., (1986) "Por delicadeza, yo perdí mi vida" (Entrevista a Juan Luis Martínez). En *El Canelo* vol. 1, nº1. Santiago.

129. MALDONADO F. (DE LA), J. (1992) "Juan Luis Martínez, Juan de Dios Martínez o de cómo no todos íbamos a ser reinas". En *El Centro*. Talca (16 de junio) p. 2.
130. MARTÍN SÁNCHEZ, PABLO (2004) "Julio Cortázar y la literatura potencia". En [http://lasiega.org/index.php?title=Julio Cortazar y la literatura potencial](http://lasiega.org/index.php?title=Julio_Cortazar_y_la_literatura_potencial).
131. MARTÍNEZ, JUAN LUIS (2003) *Poemas del otro*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales. 117
132. ____ (2010) *Aproximación de un Principio de Incertidumbre a un proyecto poético*. Santiago de Chile, Ed. Nómade.
133. ____ (2012) *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)*. Brasil: Cosac Naify.
134. MARX, KARL y FRIEDERICH ENGELS (2003 [1848]) *Manifiesto Comunista*. Chile: Editorial Centro Gráfico Limitada.
135. MELLADO, J. P., (1993) "Historias porteñas de la objetualidad". En *La Nación*. Santiago (02 de abril) p. 52.
136. MERCURIO, EL (2001) "Un poeta de culto". En *El Mercurio*. Santiago (9 de abril) p. C18.
137. ____ (1993) "Pesares en funerales del poeta Juan Luis Martínez". En *El Mercurio*. Valparaíso (1 de abril) p. A5.
138. MERINO, ROBERTO (1988) "Las expectativas de recepción en La Nueva Novela de Juan Luis Martínez". En Yanal, Ricardo. *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción, Ed. LAR.
139. ____ (1998A) "La constelación de los gemelos". En Revista de Libros, *El Mercurio*. Santiago (8 de agosto) p. 4.

¹¹⁷ Obras atribuidas a (Juan Luis Martínez) y publicadas póstumamente como si fueran de Juan Luis Martínez -sin paréntesis y sin tachadura-.

-
140. ____ (1998B) "La pequeña casa del autor". En *La Academia Imaginaria* nº 3: 3-5 (octubre).
141. MEYER, VIOLETA, (2003) *Poesía y física en La Nueva Novela de Juan Luis Martínez. Mutación disciplinaria en la poesía chilena actual*. Tesis de grado integrada en el marco del PROYECTO FONDECYT 1010747 dirigida por el Dr. Óscar Galindo Villarroel, Valdivia, Universidad Austral de Chile, año.
142. MIRALLES, D. (1989) "El cisne y el signo: nota sobre la metapoesía en un texto de Juan Luis Martínez". En *PAGINADURA* nº 1:19-26.
143. MICHÁRVEGAS, MARTÍN (1972) *Nueva Poesía Joven en Chile*. Buenos Aires, Noé ediciones.
144. MONARCA G., PATRICIA, (1993) *La Nueva Novela: la contradicción como modo de representación de la realidad*. Tesis para optar al Grado de Magíster en Filología, mención Literatura Hispánica dirigida por el Dr. Iván Carrasco Muñoz, Valdivia, Universidad Austral de Chile.
145. ____ (1997) "LA DECONSTRUCCIÓN DEL LOGOS: (una nota de La nueva novela del poeta Juan Luis Martínez)". En *Aerea* nº 1: 149-152.
146. ____ (1998) *Juan Luis Martínez: el juego de las contradicciones*. Chile, RIL Editores.
147. MONASTERIOS, ELIZABETH (1994) "La Nueva Novela: el texto que ríe". En *Revista Iberoamericana* VOL. LX (números 168-169): 859-872
148. MORAGA E., M^a LUZ (1994) "Juan Luis Martínez". En *Revista Literaria Femenina* nº 27:24.
149. ____ (1996) "Y ahora, qué haré? Leeré poesía". *Rayentrú* (Revista Literaria) nº 12:20-21.

150. MORALES, A. (2006) "Para una lectura interpretativa de La Poesía Chilena de Juan Luis Martínez". En *Revista Chilena de Literatura* nº 69:107-112.
151. MORALES, EDDIE (2013) "Literatura chilena tras el golpe de estado". *Noticias Culturales Iberoamericanas* (Experiencias IA) (12 de septiembre). En <http://www.nci.tv/index.php/menuportalvoz/submenu-experiencias-ia/11892-literatura-chilena-tras-el-golpe-de-estado> (visitado el 04/02/2014)
152. MUÑOZ, ORLANDO W. (1993) "«La palomita», Juan Luis Martínez y otros amigos". En *La Estrella*. Valparaíso (3 de abril) pp. 4-5.
153. NACIÓN, LA (1993) "Homenaje en memoria de Juan Luis Martínez". En *La Nación*. Santiago (16 de diciembre) p. 32.
154. NAVARRO C., N. (2000) "¿Han desaparecido las señales de ruta?". En *El Llanquihue*. Puerto Montt (14 de octubre) p. A20.
155. NERVAL, GERARD (DE) (1971) *Pandora*. Madrid, Tusquets Editores.
156. NÓMEZ, NAÍN (2006) *Antología crítica de la poesía chilena. Tomo IV*. Santiago de Chile, Ed. LOM.
157. ____ (2007) "Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988". En *Estudios Filológicos* nº42: 141-154.
158. ____ (2008) "La poesía chilena: representaciones de terror y fragmentación de sujeto en los primeros años de dictadura". En *Acta Literaria* nº36 (Sem. I): 87-101.
159. NOVOA, M. (1994) "Polaroid porteña, toma 2". En *El Mercurio*. Valparaíso (16 de diciembre) p. B6.
160. ONEGA, SUSANA (1997) "Intertextualidad: concepto, tipo e implicaciones teóricas". En Bengoechea, Mercedes y Ricardo Sola (eds).

- Intertextuality/Intertextualidad*. Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá. Pp. 17-34.
161. ONO, YOKO (1970 [1964]) *Pomelo. Un libro de instrucciones de Yoko Ono*. Presentación de John Lennon. Buenos Aires, ediciones La Flor.
162. OYARZÚN, RAMÓN (2004) "De los trabajos plásticos en Chile". En *Descontexto* nº4:96-106.
163. P. C. G. (1997) "Representarán obra de poesía visual de Juan Luis Martínez". En *La Estrella*. Valparaíso (12 de diciembre) p. 31.
164. PAREDES, YENNY, (2000) *Autoría múltiple en La Nueva Novela de Juan Luis Martínez: la escritura anónima y plural*. Tesis de grado dirigida por el Dr. Iván Carrasco Muñoz, Valdivia, Universidad Austral de Chile, año.
165. PARRA, NICANOR (1954) *Poemas y antipoemas*. Santiago, Ed. Nascimento.
166. ____ (1972) *Artefactos* Edición facsimilar. Diseño y dibujos de Juan Guillermo Tejeda.
167. POUND, EZRA (1954) *Cantares completos* Vol. 1 y 2. Madrid, Cátedra.
168. PAZ, OCTAVIO (1972 [1956]) *El arco y la lira*. Madrid, Fondo de Cultura Económica España
169. ____ (1992 [1950]) *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica
170. ____ (1995) *Blanco/Archivo blanco*. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid, Ediciones Turner
171. ____ (2008 [1973]) *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid, Alianza Editorial. (V Reimpresión)
172. PERDIGÓ, LUISA (1990) "Intertextualidad pintor/escritor: René Magritte / Enrique Gómez-Correa. En *Revista Chilena de Literatura* nº 36: 89-102.

173. PLATÓN (1989) *La República*. Barcelona, Editorial Juventud.
174. PLETT, HEINRICH F. (1991) "Intertextualities". En *Intertextuality*. New York, W. de Gruyter. Pp. 3-29.
175. QUEZADA, J. (1990) "Juan Luis Martínez: el legado del poeta". En *El Mercurio*. Santiago (16 de mayo) p. E23.
176. QUIÑONERO, JUAN PEDRO (1991) "Octavio Paz reivindica a Roger Caillois como valedor de las letras iberoamericanas en Europa". En *Diario ABC* (14 de mayo), Pág. 67.
177. R. V., (1993) "Falleció Juan Luis Martínez, un adelantado de la poesía chilena". En *La época* 273:32 (31 de marzo)
178. RAMÍREZ, C. (2003) "Respuesta al problema de Juan Luis Martínez". En *Grifo*, Santiago, Universidad Diego Portales (octubre-noviembre) pp. 4-5.
179. REVISTA DEL LECTOR (1998) "Felix Guattari en Chile". En *Revista del Lector*, *El Mercurio*. Santiago. nº 1:3-5 (noviembre).
180. RICHARD, NELLY (2007 [1986]) *Márgenes e instituciones (Arte en Chile desde 1973)*. Santiago, ed. Metales Pesados (2ª edición)
181. ____ (1994) *La insubordinación de los signos (cambios políticos, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago, ed. Cuarto Propio.
182. RIFFATERRE, MICHEL (1979) *La production du texte*. Paris, Seuil.
183. RIMBAUD, ARTHUR (1972) *Obra completa*. Barcelona, Ediciones 29.
184. RÍOS (de los), VALERIA (2009) "La fotografía como clave de lectura de *La Nueva Novela*". En *Estudios Filológicos* 44:53-65.
185. RIOSECO, MARCELO (2010) "La poética matemática de Juan Luis Martínez". En *Revista Iberoamericana* Vol. LXXVI, nº 232-233:855-874.

186. ____ (2013) "Juan Luis Martínez y el juego contra la autoridad". En Rioseco, M., *Maquinarias deconstructivas. Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*. Santiago, Editorial Cuarto Propio. Pp. 165-246.
187. ROBLERO, M^a ESTHER (1993) "Juan Luis Martínez: Me complace irradiar una identidad velada". Revista de Libros de *El Mercurio* n° 202 (14 de marzo): Pp. 1 y 4-5.
188. ____ (2003A) "Me complace irradiar una identidad velada". En Juan Luis Martínez. *Poemas del otro*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales. Pp. 63-70.
189. ____ (2003B) "Ya no tengo miedo a la muerte". En Juan Luis Martínez. *Poemas del otro*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales. Pp. 71-74.
190. ROBLES, LEONARDO, (2007) "A 30 años de la revolución". En *El Mercurio*. Santiago (25 de marzo) p. 31.
191. RODRÍGUEZ, V. (1993) "Nostalgia por el poeta y amigo Juan Luis Martínez". En *El Mercurio*. Valparaíso (1 de abril) p. B6.
192. ____ (2005A) "Aproximación a la estructura y estética de *La Nueva Novela*". En <http://www.letras.s5.com/jrg271105.htm> (visitado el 02/08/2008)
193. ____ (2005B) "*La Nueva Novela* o la lógica de la ilusión: una estética de los nuevos tiempos". En <http://www.letras.s5.com/jlm170505.htm> (visitado el 02/08/2008)
194. ____ (2007) "Estructura superficial y profunda en *La Nueva Novela* o la lógica de la ilusión: una estética de los nuevos tiempos". En <http://www.letras.s5.com/jrg-271105.htm>
195. RODRÍGUEZ P., OSVALDO (1994) *Ensayos sobre poesía chilena. De Neruda a la poesía nueva*. Roma, editorial Bulzoni.

196. ROSASCO, J. L. (1978) "La Nueva Novela: Arte-Libro por Juan Luis Martínez".
En *El Mercurio*, suplemento Andrés Bello N° 7 (noviembre) p. 15.
197. RUIZ T., C., (1978) "La nueva novela de Martínez". En *La Tercera*. Santiago,
(23 de abril) s/p.
198. RUNNING, T. (1987) "El libro fenomenal de Juan Luis Martínez". En *Espíritu del Valle* (Santiago) nº 2-3:29-34.
199. SALVADOR, ÁLVARO (1993) "La antipoesía entre el neovanguardismo y las posmodernidad". En Sainz de Medrano, Luis (ed.) *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*. Roma, Bulzoni.
200. SÁNCHEZ LATORRE, L. (FILEBO) (1977) "La Nueva Novela". En *Las últimas noticias*. Santiago (26 de noviembre) p.7
201. ____ (1993) "Muy temprano para Juan Luis Martínez". *Las últimas noticias*, El Mercurio. Santiago (4 de abril) p. 35.
202. SANTA CRUZ, GUADALUPE (2001) "Operación tiza (homenaje a Juan Luis Martínez)". En Fariña, Soledad y Elvira Hernández (eds.) *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago, Ed. Intemperie. Pp. 46-47.
203. SARMIENTO, ÓSCAR D. (2008) "Huidobro desde La Nueva Novela de Juan Luis Martínez". En *Anales de Literatura Chilena* nº9 (año 9):241-256.
204. SAUSSURE, FERDINARD (1945 [1915]) *Curso de lingüística general*. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Buenos Aires, Editorial Losada. 24ª edición.
205. SEPÚLVEDA ERIZ, MAGDA (2013) *Ciudad Quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago de Chile, Ed. Cuarto Propio.

206. SERRANO, MIGUEL (1939) *Antología del verdadero cuento en Chile*. Selección, prólogo y notas de Miguel Serrano. Santiago de Chile, Talleres «Gutenberg».
207. ____ (1979 [1950]) *Ni por mar ni por tierra*. Buenos Aires, editorial Kier.
208. SHOWALTER, ELAINE (1986) *The New Feminist Criticism: essays on Women, Literatura and Theory*. London, Virago Press.
209. SUÁREZ M., ZENAIDA (2010) *Objetualismo en La Nueva Novela y La Poesía Chilena de Juan Luis Martínez*. Tesis para optar al Grado de Magíster Literatura Hispanoamericana Contemporánea dirigida por el Dr. Iván Carrasco Muñoz, Valdivia, Universidad Austral de Chile.
210. ____ (2013A) “El objetualismo en Juan Luis Martínez: el significante palpable” en *Estudios Filológicos* nº51: 83-98
211. ____ (2013B) “La Nueva Novela. Retazos neobarrochos en una obra de todos los tiempos”. En Mateo del Pino, Ángeles (ed.), *Ángeles Maraqueros. Trazos neobarroc-s-chos en las poéticas latinoamericanas*. Argentina, Ediciones Katatay. Pp. 267-289.
212. TACUMA PINEDA, FREDDY (2009) “La Nueva Novela. Lecturas y relecturas para una “Pequeña cosmogonía práctica” de Juan Luis Martínez”. En *PostLit* nº4: s/p. En: <http://www.ilcl.poslit.ucv.cl/html/numcuatro/articulofreddy.html> (visitado el 14/06/2012)
213. TARDIEU, JEAN (1987 [1966]) *La comédie du langage suivi de La triple mort du Client*. Paris, Gallimard.
214. ____ (2003) *Œuvres*. París, Gallimard.
215. THE CLINIC, (2003) “A diez años de la muerte de Juan Luis Martínez”. En *The Clinic*. Santiago (17 de abril), p. 25.

216. URIBE, ARMANDO, (1990) "El poeta y el poder". En *Análisis*. Santiago (9 de julio) p. 59.
217. ____ (1998) "El misterio de la puntuación". En Revista de Libros, *El Mercurio*. Santiago (8 de agosto) p. 4-5.
218. ____ (2001) "El misterio de la puntuación". En Fariña, Soledad y Elvira Hernández (eds.) *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago, Ed. Intemperie. Pp. 50-52.
219. VALDIVIESO, JAIME (1992) "La subversión lógica de Juan Luis Martínez". En *Piel de leopardo*, (Septiembre).
220. ____ (1998) "El contra-universo entre las páginas de un libro". En *La Época*. Santiago (11 de noviembre) P. 3.
221. ____ (2001) "Juan Luis Martínez: adiós a la cordura". En Fariña, Soledad y Elvira Hernández (eds.) *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago, Ed. Intemperie. Pp. 54-61.
222. VALENTE, IGNACIO (1986) "La extraña poesía de Juan Luis Martínez". En *El Mercurio*. Santiago (8 de diciembre) p. 31.
223. ____ (1997) "La poesía experimental de J. L. Martínez". En *El Mercurio*. Santiago (20 de noviembre) p. 3.
224. ____ (1998) "La secreta vigencia de Juan Luis Martínez". En Revista de Libros, *El Mercurio*. Santiago (8 de agosto) p. 5.
225. VALENZUELA, TITO (2001) *La rosa roedora*. Valparaíso, Programa "Publicaciones literaria" (Gobierno Regional de Valparaíso).
226. VASALLO, E. (1990) "El huevo de Rodas". En *La Nación*. Santiago (18 de agosto) p. 14.

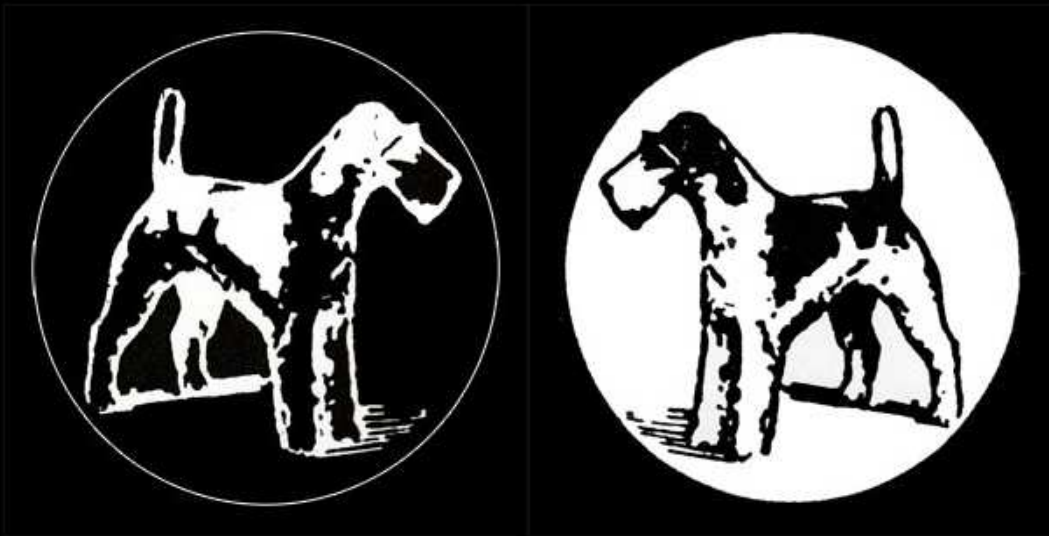
227. VÁZQUEZ R. ADOLFO (2005) "La reconfiguración del concepto de autor. Alteridad e identidad en la poesía de Juan Luis Martínez". En www.cyberhumanitatis.-uchile.cl
228. VIAL, SARA (1993) "Más allá de las palabras". En *La Estrella*. Valparaíso.
229. VICUÑA NAVARRO, MIGUEL (1993) "La transparencia". En *Piel de leopardo* nº 3:28-29. 2º trimestre.
230. ____ (2001) "La transparencia". En Fariña, Soledad y Elvira Hernández (eds.) *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago, Ed. Intemperie. Pp. 68-74.
231. VICUÑA, CECILIA (2001) "Xuan Luis". En Fariña, Soledad y Elvira Hernández (eds.) *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago, Ed. Intemperie. Pp. 64-66.
232. ____ (2007) *Sabor a mí*. Santiago, Universidad Diego Portales.
233. VILLAVICENCIO, JUAN CARLOS (2004) "Testimonio de una pugna y las ausencias. Aproximación a «La desaparición de una familia» de Juan Luis Martínez". En *Descontexto* nº4:75-85.
234. VILLAZÓN RICHTER, EMMA (2013) "Tras los cambios en la poesía: J. L. Martínez". En *Estudios Filológicos* nº 51: 115-129.
235. VIÑAS PIQUER, DAVID (2002) *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel.
236. WALLACE, D. (2004) "El poético pajareo de los pájaros o el borramiento autorial de Juan Luis Martínez". En *Descontexto* nº4:54-66.
237. WEINTRAUB, SCOTT (2010) "Juan Luis Martínez y las otredades de la metafísica: apuntes patafísicos y carrollianos". En *Estudios* 18 nº35: 141-168 (enero-julio).

238. ____ (2014) *La última broma de Juan Luis Martínez: No sólo ser otro sino escribir la obra de otro*. Santiago, Editorial Cuarto Propio.
239. ZURITA, RAÚL (2013) *QUÉ ES EL PARAÍSO. Antología de Raúl Zurita*. Selección y Prólogo de Rafael Rubio. Santiago, Ediciones Tácitas.

Epílogo

Juan Luis Martinez

Juan de Dios Martinez



Tomo la primera persona, después de tantas páginas de desdoblamiento, para agradecer y para contar.

Saben, los que han recorrido este largo y pedregoso camino junto a mí, que la suerte se me tuerce cada vez que le viene en gana; saben también, lo inútil que le ha resultado llevarme la contraria; porque en todo este tiempo; (¡diez años me separan desde aquel 03 de septiembre de 2005 en que, por primera vez, pisé Chile!) las alegrías no faltaron.

Quiero agradecer enormemente a la Universidad Austral de Chile y, en concreto, a la Escuela de Graduados de su Facultad de Filosofía y Humanidades, no solo por la oportunidad que me dio de formarme junto a grandes profesionales como los doctores Iván Carrasco, Óscar Galindo, Breno Onetto o Claudia Rodríguez, sino por haberme acogido entre sus gentes como una más y concederme así la ocasión de conocer desde dentro, una institución llena de -y hecha con- el corazón.

Agradezco también a la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, porque en sus aulas me formé como filóloga y porque con la Beca de Investigación y Contrato que me otorgó en 2010 he podido realizar esta tesis, que me permitirá ser doctora. Entre las personas más importantes de esta etapa no puedo dejar de mencionar la labor seria y constante de la doctora Ángeles Mateo, que siempre me tuvo presente para ofrecerme información, participaciones en coloquios, publicaciones o lo que hiciese falta; al doctor José Ismael Gutiérrez, que se fue convirtiendo de a poco en un referente importante para mí, y al doctor Gregorio Rodríguez, que en sus años como Director del Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe, puso a mi disposición, y a la de todos los que formamos parte del mismo, su tiempo y sus posibilidades.

Pero hay alguien a quien le debo mucho más, porque aparte de su docencia, guía académica y posibilidades de expansión curricular, puso en mis manos su amistad y su mirada de padre para aconsejarme y guiarme, para aplacar mi espíritu combativo y suavizar mi tono de (lo confieso) gallo de pelea; mi maestro, Osvaldo Rodríguez Perez; al que considero, junto a mi esposo, Andrés, mi hijo, Darío, mi hermana, Tamara, y mi madre, Águeda, parte de mi pequeña familia.

En este tiempo he tenido también la oportunidad de conocer a grandes poetas y académicos, entre los que quisiera destacar a Omar Lara, a Juan Cameron y a Alicia Salomone de entre una larga lista. También he tenido la dicha de poder contar entre mis amigas a las tres mujeres de (~~Juan Luis Martínez~~): Eliana Rodríguez, Alita

y M^a Luisa Martínez, esposa e hijas del poeta, con quienes establecí un vínculo importante y duradero.

No puedo dejar fuera de estas líneas a cinco personas que, en estos diez años, han sido pilares imprescindibles de mis emociones. Cariños, gratitud y sonrisas al recordarlos; eso es lo que tengo para Mónica Munizaga, Octavio Pineda, Iñaki Ceberio, Gemma Domínguez y Clara Olmedo.

Los nombres que tengo agolpados en el corazón podrían seguir apareciendo a lo largo de muchas páginas; basta decir que soy una mujer agradecida de la gente que me rodea, que me considero un ser con la inmensa suerte de poder contar con todos ellos.

Con esta investigación cierro un ciclo de mi vida que ha estado lleno de encuentros y desencuentros, de llegadas iluminadoras y partidas inmensamente dolorosas; destaco entre ellas el nacimiento de mi hijo y la pérdida de mi padre, José Luis; ambos salidos y llegados a esta vida con solo nueve meses de diferencia. Y, por último, no puedo cerrar estas líneas sin mencionar a una mujer que, con sus luces y sus sombras, con casi 95 años de vida a sus espaldas, fue junto a mi abuelo, Nemesio, la que sostuvo mis primeros pasos y me alentó en cada empresa nueva que fui emprendiendo; mi abuela Josefa, a la que amo incondicionalmente.

Gracias a todos los que han estado y han luchado conmigo y por mí.

P.D.

Hace dos días se presentó, en Viña del Mar, Café Cinema. Historia personal de la poesía porteña de Juan Cameron. A todas luces, esta obra nos dejará una visión menos idealizada de la figura de un (~~Juan Luis Martínez~~) que en las calles de Valpo era el “Loco Martínez”, aunque haya quienes se empeñen en borrar ese recuerdo.

Hoy, 23 de enero de 2015, ha fallecido Pedro Lemebel. “Las Yeguas del Apocalipsis” quedan huérfanas, la literatura chilena pierde un testigo que, a pesar de haber perdido la voz, nunca pudo ser silenciado; ¡Vaya para ti mi homenaje: “Adiós, mariquita linda”!

Zenaida M. Suárez Mayor

Santiago de Chile, 23 de enero de 2015