

La nueva novela* de Juan Luis Martínez: Poesía protohipertextual en el contexto de la videósfera

La nueva novela by Juan Luis Martínez:
Proto-hypertextual poetry in videosphere's context

JUAN HERRERA M.

Universidad de Concepción. Concepción, Chile

E-mail: juherrera@udec.cl

RESUMEN

Este trabajo examina la poesía de Juan Luis Martínez, la que se materializa como un complejo sistema de representación en el que se desplazan los límites del libro desde la esfera de la escritura a la esfera de la imagen, hecho que determina una obra significativa en el contexto de la poesía chilena de los años ochenta. Los procedimientos que caracterizan la estética de Martínez nos permiten plantear que ésta deriva en una literatura que anuncia los nuevos modos de soporte del texto: el hipertexto.

Palabras claves: Representación, *punctum*, hipertexto, videósfera, velocidad.

ABSTRACT

This article examines the poetry of Juan Luis Martínez, which constitutes a complex representation system where the limits of a book are shifted from the sphere of writing to the sphere of images. This fact determines a significant work in the context of Chilean poetry in the 80s. The rhetoric elements and other operations which characterize the aesthetics of Martínez's work lead us to posit that this literature announces the new ways to support the text: the hypertext.

Keywords: Representation, *punctum*, hypertext, videosphere, speed.

Recibido: 30-09-2007. *Aceptado:* 30-10-2007.

* Este trabajo forma parte, con mínimas modificaciones, de la tesis doctoral "(S)cima de la escritura-(c)sima de la imagen en la poesía chilena de los años ochenta" (Universidad de Concepción, Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana).

I

LA NUEVA novela de Juan Luis Martínez (1985) es el texto poético chileno que con más intensidad trabaja sobre y con la imagen en sentido superficial y profundo, denotativa y connotativamente, llevando la producción escritural artística hasta el desdibujamiento de todos los contornos posibles de los tradicionales géneros literarios. La irrupción de la imagen en los dominios de la escritura determina el cambio de la percepción de los límites visuales en los límites escriturales. Desde este punto de vista, *La nueva novela* en Chile es un ejercicio de cancelación de la tradición del libro y de la poesía¹. Por la manera en que se actualiza la superación de los límites se puede decir que la obra de Juan Luis Martínez (1942-1993) constituye un texto desterritorializado. Esto quiere decir que el libro constituye un diseño artístico depositario de la reflexión sobre las formas experimentales con las cuales trabaja, por ello se desdobra de múltiples modos, dentro de los cuales domina, sobre todo, el efecto producido por la imagen. A partir de lo anterior, coincidimos con Marcela Labraña cuando otorga a la presencia de la imagen una importancia crucial en la poética de Martínez, que estaría dada por el desplazamiento de la función meramente “decorativa” o “ilustrativa” que éstas poseen comúnmente en literatura y, además, porque, como recurso directamente relacionado con la literatura infantil, permiten establecer una conexión con el lector, haciendo que éste participe de la lectura, y se desempeñe en esta actividad como si estuviera interviniendo en un juego².

¹ Acotamos “Chile”, dado que la tradición con la cual platica Martínez es mucho más amplia que la solamente chilena y porque es gravitante su irrupción entre los autores chilenos que reconocen y conceden importancia al espacio metapoético; David Miralles señala al respecto: “Su trabajo metapoético es un recurso extremo que indica las fisuras de una tradición que, por inevitable, ha de asumirse en sus zonas de máxima tensión, aquellas que tocan directamente el campo de fuerzas de una ideología replegada incluso en los proyectos históricos más innovadores. En este sentido, su trabajo desata las posibilidades no avizoradas en el amplio panorama de la literatura anterior y ello por cuanto nadie antes había asumido cabalmente, es decir en sus límites, las prácticas que siempre han gravitado y orientado semejante literatura. Nada más distante en el trabajo de J. L. Martínez que la simple inscripción en dicha tradición” (Miralles, 1994: s/p).

² Con este tópico –el elemento lúdico– dentro de la obra de Juan Luis Martínez, sería posible ensayar un trabajo de investigación más acabado y que por ahora no abordamos. Labraña, al respecto, señala lo siguiente: “En efecto, esta clase de libros pide al lector que complete ciertas tareas: tocar, mover, colorear, unir números, contestar preguntas, en otras palabras, lo motiva a ejercer activamente como decodificador del mensaje. Así, *La nueva novela* apela didácticamente al lector involucrado, coartífice de la obra, capaz de entender el chiste, de ir más allá del humor que este juego pedagógico propone” (Labraña, 1999: s/p). Es posible comprender el interés por comunicarse con el lector como una manifestación anticipada de la cultura electrónica (hoy representada con Internet) en la que se insiste en la relación animada entre los participantes de la red; observamos en esto, además, un desplazamiento del tono serio que el concepto de autor-moderno poseía hacia uno menos impositivo y monolítico que ni siquiera ocupa un lugar fijo en la relación pragmática autor-lector.

La zona inaugural donde se establece el rasgo icónico en el texto de Martínez lo constituye la portada con sus dimensiones significativas gráficas (especialmente fotográficas). Para observar éste y otros fenómenos convenimos en la gran utilidad que representan los aportes de Roland Barthes en el estudio de la fotografía de su libro *La cámara lúcida*. El *punctum*, concepto acuñado por el teórico francés, es un elemento perturbador, como dice éste, del *studium*, al que podríamos definirlo como “la observación de constantes espaciales, históricas, sociales, etc., que pueden cuantificarse en una imagen fotográfica”. De manera divergente, el *punctum* se relaciona con el azar, con la casualidad, es aquello que “me lastima, me punza”, dice Barthes. El *studium*, aquello constante y ordinario, determina que una fotografía se convierta en “unaria”, es decir, cuando la realidad no se desdobra, cuando no vacila, cuando no se disturba la representación (Barthes 1998: 76-77). El *punctum* a diferencia del *studium*, nos hace participar del detalle, pues nunca está codificado, no está seriado; a veces, una imagen puede revelarnos algo de nosotros mismos –carácter cualitativo– sin que nosotros participemos en la imagen o sin que siquiera esa imagen se ocupe de exponer nuestras más comunes ocupaciones, es decir, una imagen ajena que posee algo que la hace estallar en nosotros: ese es el *punctum*. Acotamos brevemente una última observación, creemos que el *punctum* también se relaciona con la capacidad que tiene una fotografía, una imagen, para concentrar conocimiento –Barthes habla de pensatividad–, esto permite distinguir dos cosas: existen fotografías cuya exégesis se remite a constataciones de superficie, de información y no de volumen, y existen otras cuya exégesis arroja resultados de densidad, de profundidad o de conocimiento (valor-conocimiento, Sakaiya). La imagen, en general, puede cargarse de componentes que concentran elementos simbólicos que se encuentran altamente semantizados, que siempre exceden la polisemia presente en el signo lingüístico, porque, esencial y primitivamente, la imagen es anterior a la linealidad de la escritura, en particular, y a la comunicación verbal, en general. La imagen constituye otro sistema, mucho más amplio desde el punto de vista de la significación (Debray, 1994: 47 y ss.).

No hemos podido establecer la procedencia de la fotografía de la portada que soporta sobre sí el título, la autoría tachada y el nombre de la edición del libro, a pesar de su importancia radical³. Esta fotografía vuelve a reproducirse

³ Luego de nuestro examen a más de dos mil fotografías sobre desastres naturales (terremotos, maremotos, aludes, erupciones volcánicas, etc.) en varias bases de datos de Internet y de realizar averiguaciones con geólogos, no pudimos establecer la procedencia de la fotografía de la portada de *La nueva novela*, la alusión a ésta se encuentra en muchos artículos, pero sólo uno arroja luces sobre este punto. Cristóbal Joannon señala que Martínez habría encontrado la imagen en un diario que informaba acerca de un terremoto en Alaska (*El Metropolitano*, 2 de abril de 2000); sin embargo,

(en reducción) dentro del libro en la página 120, en el apartado “Notas y referencias”. En la página siguiente a la fotografía aparecen tres citas: “La casa que construirás mañana, ya está en el pasado y no existe” (Anónimo); “El hombre nace en la casa, pero muere en el desierto” (Proverbio del Gran Lama Errante, oído por S.J. Perse en el desierto de Gobi); “Cuando la familia está hecha viene la dispersión; / cuando la casa está construida, llega la muerte” (José Lezama Lima). El conocimiento revelado por la fotografía: un desastre natural debió desmontar de sus quicios a estas casas de dos pisos para hacerlas parecer pequeñas casas de juego de metrópolis (he aquí la discontinuidad, el detalle, hemos visto una gran cantidad de fotografías y ninguna como ésta), se erige como un conocimiento que apela a la sensibilidad, a los rasgos de orden cualitativo. Esto se encuentra en concomitancia con otro conocimiento que pone de manifiesto la fragilidad del hombre frente al tiempo, frente a la muerte. 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 las imágenes 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. Nuestra opinión es que la imagen se incorpora como un soporte que posee valor *per se* y que no puede ser reducida a un símbolo con intencionalidad política definida y cerrada. Es decir, que la casa no sólo es Chile en dictadura, sino que es posible vincularla a realidades diversas pero significativas: la casa del arte, la casa de la escritura, la casa del Yo, por ejemplo. Esto es más productivo, no agota las posibilidades de reflexión, no se convierte en mero *studium*.

De la tapa a la contratapa. De una fotografía a un diseño gráfico. En la contratapa aparece una instrucción como encabezado: “Dibuje el contorno de cada cuarto incluyendo puertas y ventanas. Marque dos rutas de escape para

estudiando con cuidado la fotografía, es improbable que así sea, dada la caída de las aguas de las casas y el material usado como techumbre, todo sugiere que estas casas, las de la portada, no pertenecen a Anchorage, lugar donde el 27 de marzo de 1964 se registró un terremoto de 9.2° Richter. Las casas de la zona, según los registros de la época, ubicados en diarios locales, institutos de geología, archivos personales y ministerios estadounidenses, tienen aguas simples (no quebradas) y utilizan techos metálicos, no de tejado. Los datos imprecisos sobre su origen llegan, incluso, a referir la fotografía como perteneciente a los registros del terremoto de Santiago del 3 de marzo de 1985.

cada miembro de su familia” y una nota en el margen inferior derecho: “Cada cuadradito equivale a 2 cm²”. Entre la instrucción y la nota se inscribe un rectángulo de 16,3 centímetros de ancho por 22,1 centímetros de alto, que se encuentra reticulado, o sea, que conforma una red de 36 cuadrados de ancho por 48 de alto, los cuales están en razón de 3 es a 4. Los cuadrados son blancos y están delimitados por trazos o líneas negras. Hasta aquí el *studium*. La retícula recuerda en su forma a la de papel milimetrado del arquitecto y artista visual argentino Horacio Zabala, quien en 1976 la envió a artistas e intelectuales de diversas disciplinas y que poseía el sugerente nombre de “Hoy el arte es una cárcel”. El objetivo de Zabala fue que los artistas intervinieran ese espacio reticulado dejándolos en completa libertad creativa (García Canclini, 1990: 126-128). Asumimos el parentesco entre las dos experiencias, la de Martínez y la del artista visual argentino, pero no sólo el aspecto formal nos revela una posible conexión entre estas dos realizaciones, debido a que el texto de Martínez al igual que el de Zabala se abre hacia la intervención del lector, porque el texto de Martínez habla de “rutas de escape” y el de Zabala habla de “cárcel” y en ambos existen instrucciones, la de Zabala es la siguiente: “If you would like to collaborate please send your reply on this page. Thanks”; si bien esta proposición tiene un tono más solicitante que el de Martínez, que es más imperativo: “Dibuje”, en ambas se establece un pacto con el lector. Una última observación sobre esto: cada cuadradito real en la contratapa del libro mide aproximadamente 45 x 10⁻² cm². Sin embargo, se nos advierte en la nota que existe una equivalencia (cada cuadradito equivale a 2 cm²), es decir, que el dibujo, el trazado, está hecho a escala, la cual corresponde aproximadamente a 1:4. El texto es un problema de escalas y de equivalencias: ¿Es equivalente la intervención lúdica de Martínez con la de Zabala? Si es así, ¿equivalen la casa y la cárcel? ¿La familia de Martínez es la familia del arte por desaparecer? ¿Las rutas de escape a la casa (a la familia) constituyen en un sentido pragmático la devaluación del genio creador y la sustitución de éste por otro participativo? Un conocimiento revelado por contigüidad, el *punctum*⁴.

Estas consideraciones, que continuamente se encuentran reforzadas por variados ejemplos de contactos entre códigos, demuestran el carácter relacional del libro de Martínez, que parte de la crítica ha interpretado como rasgo ejem-

⁴ Las evidencias sobre el efecto *punctum* se pueden rastrear en el texto “Portrait study of a W.B. Yeats”. La nota que acompaña la imagen es elocuente cuando nos informa acerca del intento del fotógrafo, quien “pensó mostrarnos una mirada (...) que permanece oculta en ciertos contrastes de luz y sombra” (Martínez, 1985: 98). Lo mismo ocurre con “Portrait of a Lady” (105); la “Nota 7”, referida a la misma imagen de la niña (128); “Portrait of a Lady” (140) y su negativo de la página siguiente con la imagen de la mujer negra. Lo sugerido, aquello apenas esbozado en este texto constituye una alianza intersubjetiva ajena a lo mensurable.

plificador de la superación de la noción occidental de intertextualidad, debido a que explora una zona “más allá” de la noción de autor⁵. Martínez se encontraría más cercano a una posición de transindividualidad, muchas veces ejemplificado esto en un nivel relativamente evidente –denotado– en el sistema de citación y en el acto de tachadura del autor, y de manera más opaca con la dialéctica establecida entre él y el libro pensado por Mallarmé. Marcela Labraña, siguiendo a Lihn y Lastra, recuerda que la formulación de estos procesos está condicionada por señales de la cultura oriental en el libro de Martínez, adjudicándole gran importancia al hecho de que esta cultura es por excelencia una cultura de la imagen y que la subjetividad se halla condicionada por el principio taoísta de la no-simismidad:

En el Tao, la verdad y la mentira, el esto y el aquello, el ser y el no-ser confluyen en todas las cosas. Es necesario que el yo renuncie al “sí mismo”, a la percepción ilusoria y limitada que éste proporciona, para poder acceder al “no-sí mismo”, como forma privilegiada de captar el entorno. La existencia de los contrarios en Tao permite la aparición y desaparición de todas las entidades, incluso de las más concretas. Lo que creemos real no es más que el producto ilusorio de la vigilancia a que se someten la forma y el fondo de un ser, el gato y su porcelana (Labraña, 1999: s/p).

Es posible trazar una ruta que conecte los conceptos de la transindividualidad, referida en específico al problema del autor, con aquél más general conocido como subjetividad. Esta ruta está marcada fuertemente por el hecho de que ambas se confunden con sus particularidades específicas al momento de evaluar el plano ficticio y el plano real en los procedimientos elegidos por Juan Luis Martínez. Por un lado, la tachadura del nombre es la materialización de la crítica de la literatura en su plano ficticio (del personaje al interior de la obra) y, por otro, es la materialización de la discusión sobre la singularidad iconológica (la realidad y presencia material) del ciudadano llamado de esa forma; sin embargo, al diluirse la frontera entre ambos planos, porque están interactuando, el libro actualiza una querella sobre la noción de subjetividad, que desde la óptica de la teoría postmoderna tiene eco en la devaluación de la figura monolítica del Sujeto. Asimismo, el dato constituye un modo de poner en duda la función del creador en el imaginario moderno. Otro ejemplo de esto y que nos instala en el terreno de la imagen es evidente con la figuración de Sogol, el fox-terrier que aparece en el lomo del libro, al interior de éste en la página 80 (descuartizado, su

⁵ Coincidimos con lo expresado en el trabajo de Adolfo Vásquez Rocca quien, siguiendo a Labraña, propone que existe la superación del concepto de intertextualidad occidental por una transindividualidad oriental en la que se desdibuja la noción de autor.

cuerpo partido en cuatro, separado por avenidas) y en el “Colofón”, donde se nos informa que es el guardián del libro. Sogol se transforma en *logos* leído de derecha a izquierda: el conocimiento es el guardián de la escritura de Martínez, pero un conocimiento destazado en cuatro (en cuartos). Esto nos conduce a otra reflexión, el *quadrivium* significa dos cosas, un lugar donde concurren caminos con cuatro puntos posibles (¿rutas de escape como en la contratapa?) y también la agrupación de las disciplinas del arte matemático practicado en la Edad Media: aritmética, música, astronomía y geometría. De hecho en *La nueva novela* en el capítulo I, “Respuestas a problemas de Jean Tardieu”, aparece una serie de textos referidos a dimensiones de la reflexión científica (el espacio, el tiempo, la psicología, la geografía, etc.) que se constituyen como formas de evaluación paradójica y en ningún caso resueltas de sus contenidos. Si el conocimiento representado por Sogol al interior del texto lo consideramos alternativo a la legitimación científica occidental y su presencia en este plano es efectivamente ficticia, hay que mencionar que en la dimensión real el fox-terrier no constituye una raza precisamente guardiana, más bien es un tipo de perro faldero. Algo más, la figura del perro en el lomo del libro es una gráfica en positivo, al interior del texto es un positivo descuartizado y en el “Colofón” es una gráfica en negativo: integración de los elementos de un análisis del conocimiento, cuyo resumen no permanece en la realidad de manera inalterable, porque su verdad ha sufrido una transformación, se ha ensombrecido⁶.

Para señalar otra posibilidad en que se hace evidente la importancia de la imagen como soporte de contenidos en el libro, en los textos agrupados en el apartado denominado “La geografía” y su inverso negativo “aífargoeg al”, ubicados en las páginas 20 y 21, respectivamente, observamos los siguientes procedimientos: ambos poseen dedicatorias distintas y conflictivas, y ambos la misma frase imperativa: “Aplaste el relieve de Suiza / y calcule la superficie obtenida”. La primera solución a este problema de cálculo indica que la superficie de Suiza creció considerablemente, extendiéndose la dimensión del país por gran parte de Europa, sus ríos se convierten desde esta perspectiva en lagos. El término “extender” se relaciona con “expandir”: Suiza fue un país neutral en la expansión alemana durante la Segunda Guerra Mundial. La palabra “suiza” en un uso bastante restringido de la lengua española alude a ciertas prácticas festivas (simulacros) en donde se enfrentan unidades de ejércitos, también significa “riña”,

⁶ Jaime Valdivieso, en “Juan Luis Martínez: adiós a la cordura”, ha escrito que este libro plantea dos cosas fundamentales: la crisis de la forma y del contenido de una cultura, y la crisis del propio hablante, en donde el imaginario se encuentra arrinconado ante unos saberes agotados en todos sus flancos, insuficientes para responder a esas pocas y grandes preguntas sobre el sentido de la vida y el porvenir de la humanidad (Fariña y Hernández, 2001: 54-61).

“contienda”, “alboroto”; ello supone una inversión del sentido del poder, por una parte, se alude a un poder directivo, por otra, a la subversión de un orden. Otra vez la contradicción, el pensamiento paradójal⁷. La segunda solución presentada, al igual que la primera, apunta a una cuestión de perspectiva: la diferencia establecida entre la visión de Bruegel cruzando los Alpes a lomo de mula en el siglo XV y la de un pasajero moderno que cruza la cordillera en avión no es producida por un factor de velocidad se nos informa: “Todo el ritmo de la existencia se ha alterado, se ha precipitado sólo por haber sido aplastado el relieve de un país que se caracterizaba por sus altas montañas” (Martínez, 1985: 21). Pero el sentido no se encuentra completo en cuanto a la capacidad transgresora que posee, porque este segundo texto –el inverso negativo– está dedicado a Neruda (el primero a Mme. Olga Picabia, de quien se dice con una llamada a pie de página: “Olga Picabia llevaba en sí el corazón más cálido del mundo”), cuya presencia no deja ver los relieves de nuestra cultura, no deja ver las diferencias, su imagen ha borrado por presencia y no por omisión las variaciones poéticas de Chile –los relieves poéticos–, de este otro país montañoso. Borrada la posible concesión de reconocimiento por el paréntesis vacío, Martínez realiza un acto de resistencia ante aquella sombra que la iconología de Neruda representa; Martínez actúa como un iconoclasta que desplaza los sentidos más estatuídos de la tradición poética chilena hacia márgenes en donde se la pone en duda y se hace más insegura su estabilidad como ocurre con el libro-objeto *La poesía chilena*⁸.

⁷ Eugenia Brito, en su texto “La redefinición del contrato simbólico entre escritor y lector: *La nueva novela* de Juan Luis Martínez”, afirma que una de las constantes del texto es proceder mediante desmontaje de sentidos supuestos, aceptados. Define de este modo el procedimiento: “Forma de construir sentidos inesperados mediante la puesta en marcha de paradojas, preguntas que no tienen respuesta, puesto que toda explicación rendiría tributo a la lógica del sentido, causalista, binarista” (Fariña y Hernández, 2001: 16).

⁸ En un formato de 19,2 cm (ancho) x 13,2 cm (alto), apaisado, con una portada en la que aparece una fotografía en blanco y negro de un sujeto rapado que en la cabeza tiene en bajo relieve o teñida una estrella de cinco puntas y una contraportada con una fotografía en blanco y negro de un lavamanos y un lomo con letras blancas que presentan el nombre del autor tachado. La poesía chilena se abre con la locución latina *ab imo pectore* y se cierra con una referencia a la muerte del padre (significativo). En su interior aparecen unas fichas de pedido bibliotecario. Dichas fichas se encuentran completadas con los datos de cuatro autores chilenos, a saber, en orden correlativo: Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro. Las fichas se encuentran manuscritas sin numeración y, sobre cada una a la manera de un papel adjunto, se presentan los certificados de defunción de cada uno de los poetas, estos documentos son duplicados de los certificados originales del servicio de Registro Civil e Identificación de Chile. Posteriormente aparecen 33 fichas de pedido sin datos ni antecedentes de certificado alguno, se encuentran acompañadas de una bandera chilena. Estas últimas fichas sugieren una apelación al lector a completarlas. La ficha N° 34 consigna en manuscrita en la parte llamada texto: “TIERRA DEL VALLE CENTRAL DE

Es posible establecer una conexión entre la imagen de las casas derruidas de la portada y las imágenes centradas en las páginas correspondientes a los dos textos aludidos anteriormente, porque en estas últimas lo que se observa, mediado por el factor temporal y por la acción de los elementos, es la erosión de un territorio. La figura “a)” en ambas láminas es más imaginaria que la segunda (“b)”), porque su volumen no existe en la realidad, es un poliedro, una convención. La figura “b)” es imaginaria igualmente, pero lo que comunica se acerca de manera verosímil a la realidad de un plano geográfico. A pesar de esta distinción, la imagen “a)” concuerda con la forma de los techos de las construcciones de la portada; mientras que la imagen “b)” concuerda con el estado derruido de aquellas casas, porque sobre ellas también pesa un efecto corrosivo, como es el de la lluvia. Estas instancias que remiten a la “crisis” que anunciamos previamente se multiplican al interior del texto: “La desaparición de una familia” (Martínez, 1985: 137) retoma los significados de la casa (lugar del azar y del peligro) y se hace acompañar de otro inverso negativo: la cuadrícula con las rutas de escape con un conejo que habla, pero sobre el cual pesa una censura.

Una forma de comprender esta serie de vínculos con los que opera la poesía de Martínez es la de asociar esta forma escritural y representativa como la primera postulación en la poesía de Chile cercana al hipertexto. Llamaremos protohipertextual a estos textos que mixturan códigos de variado orden. Martínez realiza un uso literario del hipertexto, cuando incorpora a la ficción literaria (poética) elementos de campos como la matemática, la filosofía, la lógica, la historia, pero le confiere un carácter específico, más cercano a lo que conocemos como hipertexto propiamente tal, cuando, aparte de aquel uso escriturario, inserta cortes de orden visual, coordenadas para una lectura fragmentada⁹. Dado

CHILE”. Se encuentra antecedido por el certificado de defunción del padre del poeta. Esta descripción (*studium*) se completa con la idea de muerte que aúna a los cuatro grandes de la poesía chilena: “Los sonetos de la muerte”, “Sólo la muerte”, “Poesía funeraria” y “Coronación de la muerte”. La finitud de los sujetos reales acompañada de la reflexión artística sobre el tema. Pero, asimismo, la expresión de la muerte de la poesía moderna en Chile (*punctum*), coincidente con la reflexión sobre el fin del arte en su soporte escrito. Remitimos a Juan Luis Martínez. 1978. *La poesía chilena*. Santiago, Ediciones Archivo.

⁹ Adolfo Vásquez concede a la heteroglosia de *La nueva novela* el carácter de utopía, sueño, en el sentido de querer acercarse al “libro total” señalado por Mallarmé (Vásquez, 2005: s/p). Este rasgo, en ello coincidimos, es una anticipación de la literatura hipertextual. A pesar de esto, creemos que la conciencia radical de Martínez no participa de la concepción que intentaría unir vida y obra, tal como la practicaron las vanguardias de entreguerras. El ánimo en muchos de los textos que componen el libro es establecer justamente el hiato en las dos esferas: la escritura y la vida, como lo demuestra el procedimiento de tachadura autorial, problema ausente en la conciencia artística moderna que articuló sus postulados inmersos todavía en la sensibilidad seria de la Modernidad, llegando sólo a plantearse críticamente desde el interior de su propio paradigma. No obstante, es posible determinar

que estos textos practican una *fuga* de la dimensión representativa de la tradición chilena y señalan una ruta que creemos señera, vale el prefijo “proto”; *La nueva novela* opera como obra inicial y modélica para las producciones posteriores, lo que es posible verificar al interior del grupo de obras producidas en Chile alrededor de los años ochenta (textos de Zurita, Maquieira y otros). Ahora, postular directamente que *La nueva novela* constituye un hipertexto en sentido estricto es otorgar expectativas innecesarias a un texto que tiene como soporte el *códex*, al volumen regido por una estructura lineal y análoga. El hipertexto se presenta pleno en la representación de las tecnologías de la informática y no en el papel impreso. La literatura puede, y de hecho lo hace, establecer un límite con este nuevo tipo de materialización de la información, pero con las condiciones impuestas por una tradición, la literaria, que lo inserta en ella. Martínez, consciente de ello, trabaja para que el lector asuma un rol distinto con respecto a su libro y la acción lectora. En síntesis, un hipertexto es una “red que integra unidades de información” (Emilio Blanco, en Vega, 2003: 64), las cuales provienen de códigos diversos (verbales y no verbales, visuales, etc.) que rompen la linealidad y secuencialidad del texto escrito, el que se haya regido por las reglas de la textualidad; en cambio, el hipertexto relaciona las partes de su contenido de modo vincular (*links*), lo que le otorga la cualidad de ser infinito; además, el hipertexto opera materialmente de manera digital y no análoga como sí lo hace el texto, por ello su existencia tiene lugar en el ciberespacio; desde el punto de vista de las relaciones entre el hipertexto y la recepción de éste, se ha llegado a la conclusión de que el hipertexto desdibuja la relación que el autor poseía con el texto, puesto que el lector asume la producción del hipertexto cada vez que activa su lectura: es un lector-autor del hipertexto que lee-crea, cuando decide establecer los vínculos presentes en la red de unidades de información.

Como afirma George P. Landow, el hipertexto es fundamentalmente una ampliación de la intertextualidad del texto escrito (1995: 22), extendida a dimensiones que sólo las nuevas tecnologías digitales pueden otorgar. Los textos de Juan Luis Martínez se instalan en un momento de crisis de la representación escrita, pero conservan de ella su rasgo intersubjetivo, la relación entre el lector y el productor del texto, a pesar que de manera autorreflexiva el poeta desee transgredir o escapar de su rol específico en la pragmática comunicativa del texto en el momento en que tacha su nombre. En los hipertextos esto no suce-

una línea conductora desde el Simbolismo hasta las vanguardias artísticas del siglo XX que anuncian o prefiguran la condición del arte actual: Octavio Paz, en el último capítulo a *Los hijos del limo* o en *La otra voz* (Paz, 1990: 49-54), ejemplifica esta idea con la “poesía de convergencia” o actitud estética definida entre el afán de cambio persistente del arte moderno y el afán de permanencia del nuevo estatuto del arte.

de, no opera tal pragmática. El estricto sentido de la relación del autor del texto escrito versus el hipertexto lo visualiza del siguiente modo Roger Chartier:

El texto electrónico permite una relación mucho más distanciada, descorporizada. El mismo proceso se da en el caso del que escribe. Quien escribía en la era de la pluma, de ganso o no, producía una grafía directamente asociada a sus gestos corporales. Con el ordenador, la mediación del teclado, que existía ya con la máquina de escribir, pero que aparece desmultiplicada, instala una distancia entre el autor y su texto (2000: 17).

La desaparición del autor en la era digital, tal y como fue conocido e ideado en la Modernidad, es un hecho tratado en extenso por la teoría. Para la crítica este tópico configura una de las vetas más reconocidas en la práctica escritural de Martínez. Lo significativo es comprender que la instalación de nuestro autor en la crisis del modo de representación escritural es asumido con una conciencia tipográfica del evento, de ahí su rasgo autorreflexivo, su carácter protohipertextual y no netamente hipertextual. Es el propio Chartier quien explica el fenómeno todavía de convivencia entre las formas de expresión manuscrita, impresa y digital de la comunicación escritural (2000: 105). La crisis debe ser entendida para el caso de Martínez como acopio de los materiales dispersos en dichas textualidades; por un lado, se encuentra la huella de la escritura manuscrita en el montaje de los collage (“LA SIESTA DE UN FAUNO” (Martínez, 1985: 28); en “UN PROBLEMA TRANSPARENTE” (40-43); en “Nasobema lyricum” (68); y de manera singular en la objetualidad de los anzuelos de “Icthis” (75), como también en la impronta del impreso, reforzado en el carácter de autoedición del libro de alta sofisticación para la época y el contexto de las publicaciones chilenas¹⁰. La huella del sujeto en la escritura, a partir de la conciencia tipográfica se encuentra con precisión en el texto “La grafología” (91). El texto a partir del título es expresión del material con el que se construye el mismo: la escritura. La grafología, disciplina pseudocientífica que explora las relaciones entre la escritura y el carácter connotado del sujeto que escribe y al cual se aplica el estudio

¹⁰ Es muy difícil encontrar publicaciones de la calidad con la que Martínez trabaja sus dos autoediciones (*La poesía chilena* y *La nueva novela*), esto sin duda por la carencia de una industria editorial en el país que pudiera producir materiales de este tipo con una cierta ventaja económica, se suma a ello la ausencia de un público lector del género y la dificultad intrínseca que el libro propone. Es necesario acotar que la revista *Manuscritos* del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, publicada en el año 1975, constituye un ejemplo de este tipo de ediciones, pero por razones principalmente de índole política tuvo una efímera vida, sólo un número. Bernardo Subercaseaux señala que “la tendencia general (...) privilegia textos funcionales a la educación y subordinados a la industria del esparcimiento. En este sentido la lógica mercantil implica un distanciamiento de la creatividad y agrava el problema de los mensajes creativos (y de los escritores, que carecen de canales expresivos y que sólo les queda la opción de las autoediciones)” (2000: 183).

grafológico, es utilizada en alianza con el concepto “gramatología” de Jacques Derrida; la pertinencia de la presencia del autor en la marca del serrucho, la evidente dedicatoria tachada a Barthes, duplicado del procedimiento efectuado en el nombre del autor, es un procedimiento que avala esta lectura¹¹. Sin embargo, el juego es especular, como muchos elementos del texto, dado que el apellido “Martínez” se refuerza en la imagen manuscrita que es sobre-escrita en los dientes de la herramienta representada como imagen. El sonido que produce aserruchar junto con la imagen presentada se figura en los fonemas de “Martínez”, pero señalado a manera de imagen con la expresión de la grafía (grafemas). Los sistemas se entrecruzan. Las formas de representar no se sostienen de manera aislada (crítica de la lingüística tradicional de Saussure). El texto impreso sostiene la imagen, la que, a su vez, sostiene la huella del autor, su nombre. La imagen extrapola otra información por medio del asterisco del que se acompaña; la glosa es un vínculo protohipertextual, en el cual se inserta un conocimiento acerca del arte moderno y su carácter es declarativo de la influencia de la forma sobre la representación. La plena conciencia del formalismo del arte moderno, presentado de semejante manera por Martínez, nos demuestra la altura de *La nueva novela*, de su diálogo simétrico con la teoría del lenguaje y literaria, la estética, la filosofía: valor-conocimiento, cuestión que también se encuentra desarrollada en las páginas previas al texto referido, específicamente en “OBSERVACIONES RELACIONADAS CON LA EXUBERANTE ACTIVIDAD DE LA ‘CONFABULACION FONETICA’ O ‘LENGUAJE DE LOS PAJAROS’ EN LAS OBRAS DE J.P. BRISSET, R. ROUSSEL, M. DUCHAMP Y OTROS” (89) y en la página inmediatamente anterior que apela a la musicalidad del lenguaje “pajarístico”. Lo declarado en el fragmento posterior a la imagen presentada en “La grafología” revela la particular conciencia sobre el lenguaje y sobre los procedimientos inaugurados por los simbolistas:

A sílabas entrecortadas quiso repetir un nombre: (Jxuan de Dios), ¡Ah, ese sí que hubiera sido un verdadero nombre!, mas como un serrucho trabado en el clavo oculto (que maldice el carpintero), sólo pudo pronunciar, a duras penas, tartamudeando –atragantado por el aserrín de sus palabras– las chirriantes sílabas de su apellido: (Mar - mar - ttí - nnez) (Martínez, 1985: 91).

El soporte análogo, en el que se encuentra materializado tanto el lenguaje verbal como visual, reafirma el carácter protohipertextual de la obra de Martínez.

¹¹ La rehabilitación del concepto de escritura obedece a la idea de que el lenguaje se desplazaría desde un régimen de la oralidad a uno de la escritura, lo supone una distinción fundamental respecto de la lingüística más tradicional. Estas nociones las encontramos en “El fin del libro y el comienzo de la escritura”, primer capítulo de *De la gramatología*, de Jacques Derrida (2003: 11-35).

Pero ello no es todo, la reflexión sobre la materialidad de la escritura establece al interior de *La nueva novela* todo un recorrido, que sumado a la materialidad del soporte recién mencionado, plantea la imposibilidad de realización de la obra en todo lo amplio de sus capacidades representativas. Juan Luis Martínez lleva la escritura impresa en términos de arte a sus máximas posibilidades, a casi todas. Con esto entendemos que realiza una demostración de la finitud del espacio escritural como unidad de información y como unidad de expresión artística: se propone el fin del libro (se visualiza, se anuncia). Los textos teóricos al respecto ya estaban circulando, basta mencionar *De la gramatología* de Derrida.

La protohipertextualidad de *La nueva novela* se establece por las relaciones “intermedias” que subyacen principalmente en su interior. Las secciones textuales interconectadas, repetidas y variadas, establecen remitencias verbales y visuales; el uso constante del inverso especular llega a constituir un *leitmotiv* del texto en su totalidad, le confiere un carácter específico, cuestión que se observa en la información visual como en la de orden verbal. No obstante, la linealidad que se observa en el texto verbal tiende a fragmentarse dadas las múltiples “llamadas” que se hacen desde diferentes puntos de la obra. La glosa entonces opera, en este sentido, como elemento detonador del rasgo protohipertextual. La vinculación de “medios” o soportes de representación funcionan, a su vez, como los detonantes de la intermedialidad de *La nueva novela*.

Desde el interior de la obra hacia el exterior en todas las conexiones posibles de establecer se observa que las unidades de información constantemente están llamando la atención hacia ese exterior que las define. Por ello a cada instante las referencias se abren hacia códigos de índole diversa (filosofía, matemáticas, como hemos mencionado previamente), pero cuya importancia se amplía cuando observamos que en esto hay evidencia de que la obra como tal pierde su sentido de obra “individual y discreta” (Landow, 1995: 58); la obra reclama para sí la posibilidad de estar instalada en una órbita abierta a experiencias simbólicas eclécticas, emulando el proceder cognoscitivo del cerebro humano y la experiencia real misma, superando la linealidad del texto escrito, para comportarse de acuerdo a nexos que unen elementos incluso fuera de la obra¹². Este modo de realizar la representación consigna dos posibilidades complementarias: la de la

¹² Landow afirma que este hecho, en el espacio del hipertexto, permite una actividad del lector participativa de una manera más radical: “Los nexos, que permiten remitir al lector una imagen desde cualquier punto del texto, hacen aún más fácil esta integración de información verbal y visual” (1995: 62). Esto es muy similar al planteamiento de Barthes en *S/Z* cuando propone una lectura de *Sarrasine* de Balzac a través del estudio de la connotación que las “lexías” presentan y en las que separa la breve novela; aquellas unidades no estarían regidas por la linealidad del texto tradicional (global), sino que responden a una suerte de selección arbitraria que quebranta las leyes naturales de la textualización (1992: 10-12).

exploración hasta el máximo de las posibilidades del libro impreso, y, por extensión, la de la exploración de los nuevos materiales (visuales) que se configuran en la sociedad de la imagen (la videósfera). Sobre la segunda posibilidad, este libro postula la nueva sociedad y al hacerlo toma conciencia de la situación nueva que se avecina con la información escrita. Giovanni Sartori en su estudio de la sociedad teledirigida plantea que la supremacía de la imagen en nuestros tiempos obedece a cambios profundos en la configuración mental humana. Aunque le confiere valor negativo a este proceso, ya que la imagen, especialmente televisiva, supone una pérdida de la capacidad de entender debido a que las imágenes no integran conceptos de abstracción compleja como sí lo hace el lenguaje verbal; también expresa que la información visual de la tecnología digital tiende a estar acompañada de lenguaje verbal, por lo mismo, se encuentra dotado de volumen, profundidad (2002: 33-37). Dado el empobrecimiento de la capacidad simbólica del *homo sapiens*, producto de la atrofia estimulada por la visualidad de la cultura, concluye Sartori, se terminará, en ausencia de medidas remediales, por suplantar a la figura de este “hombre” por la de un *homo videns* (2002: 52).

La situación social y cultural de Chile en el momento de aparición de *La nueva novela* ha sido leída, como apuntamos en más de una ocasión en esta investigación, de acuerdo a la omnipresencia de la dictadura militar; sin embargo, este texto dialoga con las proposiciones de la videósfera más que con las referidas a la constatación del espacio interno (contingente) del país. No obstante existe, y es evidente, una serie de condiciones que operan sobre el sujeto (Martínez) en el momento de elaboración y publicación del texto, pero estas condiciones no se aíslan de la nueva sociedad en ciernes, de hecho, son complementarias. Bernardo Subercaseaux reconoce los síntomas de deterioro de la cultura letrada alrededor de la década de 1980 y señala que, aparte de las condiciones impuestas por el régimen y su evidente coerción ejercida sobre la industria editorial, la depreciación del libro y la lectura obedece a un problema social en la valoración de la cultura letrada:

Estamos, qué duda cabe, ante un acontecimiento inusitado en la historia del libro, ante una situación sintomática del momento y las condiciones que la hicieron posible. En efecto, lo acontecido, más allá de indicar –a través del fracaso de una industria líder– los resultados de las políticas restrictivas y económicas del régimen, implica también una carencia de mercado y de interés por el libro, lo que a su vez nos remite a transformaciones más o menos profundas en la percepción cultural y en la valoración social que de él se tiene. Revela que los sectores urbanos y medio-bajos han perdido tanto el poder adquisitivo como el hábito de lectura. Revela también un deterioro del perfil tradicional de la industria, y un desplazamiento de intereses, desde los aspec-

tos formativos, vinculados a la cultura ilustrada (el libro), a los aspectos recreacionales, vinculados a la cultura de masas (Televisión, Festival de Viña, etc.) (2000: 167).

II

En 1935 Nicolás Berdiaev (in Klimov, 1979: 177) en “De la destination de l’homme. Essai d’éthique paradoxale” escribe lo siguiente: “La máquina destruye la integridad y la coalescencia antiguas de la vida humana. Escinde, de alguna manera, el espíritu separándolo de la carne orgánica y mecaniza la vida material. Modifica la actitud del hombre respecto del tiempo y modifica el tiempo mismo, que sufre ahora una aceleración precipitada” y acota: “La característica de una época técnica es la velocidad”.

La velocidad es el efecto mecánico producido a partir de la relación entre el tiempo y el espacio. Este conocimiento de dominio público es problematizado en la escritura de Juan Luis Martínez. Los textos pertenecientes al capítulo “I Respuestas a problemas de Jean Tardieu” de *La nueva novela*, “El espacio”, “El tiempo” y “El espacio y el tiempo”, son tres ejemplos de la actitud poética divergente de las producciones del autor.

En el primero de ellos, “El espacio”, una serie de enunciados cifrados en un código que recuerda a un problema matemático, unos interrogativos y otros dispuestos a la manera de soluciones, convergen para plantear algunas paradojas y algunas incertidumbres: el infinito no tiene ni principio ni fin y sólo existe como un hecho del lenguaje humano, el espacio es una red de laberintos. El segundo texto, “El tiempo”, también contiene una parte interrogante y una que responde: 1) “Dados dos viajeros, uno nacido en 1903 y el otro en 1890, ¿cómo harán para encontrarse en 1944?”; 2) “Medir en décimos de segundo el tiempo que se necesita para pronunciar la palabra ‘eternidad’”. Lo que sabemos: el más joven de ellos tendría aproximadamente 41 años, el mayor, 54, en 1944. Este encuentro real o ficticio, azaroso o concertado, propone darle medidas a los sujetos, es decir, su tiempo de vida con relación al tiempo histórico propuesto, no obstante, lo paradójico asoma en estas líneas cuando tenemos el tiempo técnico medible en el significante de la palabra “eternidad” y el tiempo metahistórico que la noción de eternidad nos propone, o sea, su significado consagrado por la idea de “sin fin” y “sin principio”, algo que no puede asir la lógica lineal de la temporalidad. El tercer texto, “El espacio y el tiempo”, demuestra de dos maneras la relatividad de los conceptos referidos. Primero, el sueño desdibuja las referencias reales del tiempo y del espacio, los puntos señalados en la realidad no pueden ser los mismos que imaginaríamos en esa zona cuya materialidad se

torna tan inasible. Segundo, la velocidad en extremo puede transformar nuestra temporalidad humana; esta proposición físico-teórica se hace conflictiva con los significados connotados con el uso del término "gana": "Un aviador de veinte años de edad da la vuelta a la Tierra con tanta rapidez, que 'gana' tres horas por día. ¿Al cabo de cuánto tiempo habrá vuelto a la edad de ocho años?". El aviador invierte tiempo en perder tiempo, pero siempre gana en experiencia, una experiencia de velocidad que lo puede hacer desaparecer, como ocurre con Howard Hughes (Virilio, 1998).

Paul Virilio escribe de un modo que ilustra con actualidad las proposiciones de Berdiaev. En muchos de sus libros ha llamado la atención sobre los efectos que la velocidad provoca en la sociedad altamente tecnificada en que nos ha tocado vivir. En sus términos, la velocidad lo que hace es abolir la dimensionalidad de lo humano expresada en su relación con el tiempo y con el espacio: anula su conexión con el pasado y el futuro, y desintegra la posición del sujeto como volumen en el espacio; en otras palabras, permite que el individuo se exprese en un interminable presente sin un "aquí", sin un lugar. Este "ahora" eternizado constituye el resultado de nuestra relación con la velocidad. Dicha situación sin límites es considerada por Juan Luis Martínez, a través del examen de las contradicciones, las paradojas y los juegos de lenguaje enmarcados en estos textos. La aparente forma resolutive de algunos enunciados resulta una máscara, así como la univocidad de la razón al momento de caracterizar la subjetividad. La negatividad, la catástrofe, el accidente, la desaparición, en los textos de Martínez es resistida con lenguaje, con la articulación de una escritura que nos devuelve al territorio de la reflexión, al volumen.

Las proposiciones sobre la velocidad que trabaja Virilio tienen su origen en la reflexión de los procesos tecnológicos, entre ellos destaca la preeminencia de la imagen en Occidente. La "máquina de visión", articulada desde mediados del siglo XIX cuando la fotografía emerge como un dispositivo de captura de la realidad hasta la cultura cibernética, se constituye como un elemento gravitante en nuestra cultura. Virilio ha procurado evaluar el impacto que la tecnología ha tenido sobre el sujeto, ha buscado indagar desde una postura humanista y cristiana la anulación, expresada como desaparición, de la subjetividad, en virtud de ciertos mecanismos que nos llevan al "accidente": derivada de la velocidad. La fórmula es sencilla: velocidad = desaparición. Pensado de otro modo, el accidente es directamente proporcional a la velocidad. En sus libros *El procedimiento silencio*, *La estética de la desaparición*, *La máquina de visión* y *Cibermundo*, cobra sentido la pregunta por la conservación de los dispositivos naturales del humano para percibir y, en este sentido, además el cuestionamiento sobre la dirección a la que apunta el arte y su rol. Hasta antes de la invención de la fotografía y, desde luego, con la aparición de la cinemática, los individuos no

pueden separar el contrato establecido entre tiempo y territorio (espacio), lo que es propio de la percepción visual humana¹³. La tecnología nos hace percibir otra forma de realidad, la que privilegia la exposición de las imágenes fijadas como eventos que no transcurren en el tiempo (efecto durativo de la imagen) y que va en detrimento del territorio, el que se ve achatado por la bidimensionalidad de la imagen tecnológica. Pulverizada la percepción tempo-espacial de un cuerpo que conocemos como humano, la ventana queda abierta para que el arte quede en manos del “GENIO GENETICO y ya no (del) literario o artístico” (Virilio, 2001: 69). La crítica que puede leerse en autores como Virilio y Baudrillard a esta “orgía”, como la nombra el segundo, que se ha operado sobre la realidad permite meditar sobre la profunda dimensión humana que algunos artistas dejan impresa en sus páginas; son ellas la actualización de una resistencia que obliga a pensar en el modo en que la escritura puede, por un impulso de la voluntad y del deseo, hacer fluir, a través de una conexión fallida con la realidad, las trayectorias de un sujeto que quiere cuidarse a sí mismo, ser su propio médico. Ser médico de sí mismo significa estar atento a la siesta de la conciencia y una forma de conjurar la muerte, en un arte que practica la demostración más que la mostración, como el propio Virilio explica en sus textos.

Como sea que llamemos a la necesidad de fijar en la hoja la presencia del autor (tachándola incluso): efecto de desaparición, voluntad manuscrita, resistencia, es probable que, como todo en este libro especular, pueda generarnos contradicciones: Rimbaud y Marx, figuras antinómicas en el principio del texto, pero que se entrelazan al final¹⁴; el texto desde su inicio hasta la página 117 versus el texto que se inaugura a partir de las “Notas y referencias” (119); las imágenes en positivo y las imágenes en negativo. Todas estas fórmulas y otras más le confieren un rasgo de constante duplicación, de libro articulado para plegarse sobre sí mismo. Las “ventanas” que inscriben “UN PROBLEMA TRANSPARENTE” o la tercera descripción de “DESCRIPCION DEL ESPECTRO DE NAPOLEON OBSERVADO EN LAS MANCHAS DE UN GUIJARRO DE SILEX” (109) obran del mismo modo. La resistencia paradójica de Martínez, de otro modo, se verifica cuando asume en su discurso una reflexión de la presencia, pero a la vez notifica la ausencia; el juego doble se

¹³ Virilio señala: “Lo que la ciencia intenta actualizar, lo no visto de los instantes perdidos, se convierte para Méliès en *la base misma de la producción de la apariencia*, de su invención” (1998: 16).

¹⁴ José Manuel Rodríguez realiza con acierto una lectura de *La nueva novela* como *pseudo* novela bizantina, en la que los héroes amantes se encuentran apartados en el principio del texto y que al final del relato, luego de sortear peligros y peripecias, logran consumir su amor. Rimbaud y Marx serían los protagonistas de esta “nueva” novela (Seminario “Sociedad postindustrial, poesía chilena, resistencia”, dirigido por el profesor Juan Zapata G.; Universidad de Concepción, Doctorado en Literatura Latinoamericana, primer semestre de 2003).

encuentra plasmado en “LA DESAPARICION DE UNA FAMILIA”, especialmente en su último punto:

5. Ese último día, antes que él mismo se extraviara
entre el desayuno y la hora del té,
advirtió para sus adentros:
“Ahora que el tiempo se ha muerto
y el espacio agoniza en la cama de mi mujer,
desearía decir a los próximos que vienen,
que en esta casa miserable
nunca hubo ruta ni señal alguna
y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza” (137).

“El arte desaparece donde comienza la vida”, señala Martínez en su libro póstumo (“Mañana se levanta”, 2003: 39). Libro aparecido, sentimos, fuera del contexto de un proyecto escritural sólido y breve. El texto *Poemas del otro* se instala en el repertorio de Martínez como un agregado que la voluntad ajena pone a disposición de los lectores. A nuestro parecer, la “incontestable pregunta” a la que se refiere Cristóbal Joannon cuando apela a la opinión del poeta sobre esta publicación en el prólogo a la edición en cuestión no encierra ninguna intriga. Bajo el prisma de este estudio, *Poemas del otro* podría entenderse como una manifestación dentro de los márgenes de la iconologización del sujeto artista, una vez que se ha reconocido la importancia decisiva de su obra realizada en vida, sin perjuicio de la obtención de réditos por la publicación de la obra. Se ha obrado con la lógica del mercado aun cuando el artista haya practicado a conciencia y elaboradamente un trabajo que lo hacía presente para desaparecer en la órbita de la videósfera. Se ha obviado su paradójica resistencia.

REFERENCIAS

- Barthes, Roland. 1992. *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- _____. 1998. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Debray, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, Jacques. 2003. *De la gramatología*. México: Siglo XXI editores.
- Chartier, Roger. 2000. *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo en intervenciones*. Barcelona: Gedisa.
- Fariña, Soledad y Hernández, Elvira. 2001. *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago: Intemperie ediciones.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.

- Klimov, Alexis. 1979. *Nicolás Berdiaev. Introducción a su vida y a su obra*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.
- Labraña, Marcela. 1999. "La nueva novela de Juan Luis Martínez y la cultura oriental". En *Vértebra* N° 4, sep. s/p.
- Landow, George P. 1995. *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós.
- Martínez, Juan Luis. 1978. *La poesía chilena*. Santiago: Ediciones Archivo.
- _____. 1985. *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo.
- _____. 2003. *Poemas del otro*. Santiago: Ediciones de la Universidad Diego Portales.
- Miralles, David. 1994. "El cisne y el signo: nota sobre la metapoesía en un texto de Juan Luis Martínez". En *Página dura*, s/p.
- Paz, Octavio. 1990. *La otra voz*. Barcelona: Seix-Barral.
- Revista *Manuscritos*. 1975. Departamento de Estudios Humanísticos. Santiago, Universidad de Chile. N° 1.
- Sakaiya, Taichi. 1994. *Historia del futuro: la sociedad del conocimiento*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Sartori, Giovanni. 2002. *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus.
- Subercaseux, Bernardo. 2000. *Historia del libro en Chile (Alma y cuerpo)*. Santiago: LOM.
- Vásquez Rocca, Adolfo. 2005. "La reconfiguración del concepto de autor. Alteridad e identidad en la poesía de Juan Luis Martínez", en *Cyber Humanitatis* N° 33. Disponible en: www.cyberhumanitatis.uchile.cl.
- Vega, María José (ed.). 2003. *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Madrid: Marenostrum.
- Virilio, Paul. 1998. *La estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2001. *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.

