

EL ALFABESTIARIO UNIVERSAL DE *LA NUEVA NOVELA* DE JUAN LUIS MARTÍNEZ

Oscar Galindo V.
Universidad Austral de Chile

INTRODUCCIÓN

La escritura de Juan Luis Martínez (1942-1993) constituye una de las experiencias más cautivantes de la poesía chilena de los últimos tiempos, al proponer una lógica semántica y estética que descoloca nuestras habituales percepciones de la realidad por medio de la contradicción y la paradoja. Sus textos usan como material intertextual desde los discursos de la filosofía del lenguaje y la física hasta las canciones de cuna y los cuentos maravillosos. Escritura impensable, sin embargo, sin el humor que él mismo ha destacado. Sus filiaciones filosóficas se encuentran en una delirante y humorística versión deconstructiva de las ciencias del lenguaje y de los paradigmas de la racionalidad. El *nonsense* es una de sus claves literarias, el que lo vincula inevitablemente a Lewis Carroll en la tradición europea y a Vicente Huidobro en la hispanoamericana. Sus construcciones gráficas y objetuales lo acercan a la poesía concreta y las artes plásticas. Hay que consignar, no obstante, que la presencia de todos estos discursos no se traduce solo en un guiño y un homenaje, sino fundamentalmente en una persistente relativización al situarlos en encrucijadas impensables, en tanto el lugar en que dichos discursos aparecen no corresponde al que sus formaciones discursivas exigen. Pedro Lastra y Enrique Lihn han explicado este problema en los siguientes términos: “Parece indudable que las lecturas y saberes de los que se alimenta Juan Luis Martínez se extienden a todos los campos en los que el lenguaje fragiliza los criterios de verdad y realidad, por encima de la presunción de verosimilitud”¹. La escritura de Juan Luis

¹ *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*. Santiago de Chile, Ediciones Archivo, 1987, p. 10.

Martínez puede ser leída en el marco de un discurso liminal, pues rompe los límites que habitualmente se establecen entre centro y márgenes, provocando nuevos tipos de relaciones y estableciendo sus propios mecanismos de semantización.

Su principal libro, *La Nueva Novela*², es como todo gran libro un territorio abierto, que en una de sus dimensiones se vincula claramente con la tradición de los bestiarios medievales, pero desde una lectura inevitablemente contemporánea. Ciertamente es que en el libro casi cada objeto o hecho adquiere dimensiones animadas. Inclusive fenómenos puramente lingüísticos como sus peculiares definiciones del lenguaje o de las metáforas, pueden ser leídos en este sentido, pero además *La Nueva Novela* nos presenta una sección específica dedicada a este asunto: “La zoología”. Se trata de un bestiario en extremo singular: sus animales nos enfrentan a situaciones que, como compete a la tradición, están cerca del horror, pero de un horror lúdico que surge del extrañamiento que producen los juegos paradójales a que los somete y nos somete.

El modelo textual del bestiario medieval se propone, en lo esencial, como una colección de seres asombrosos, cuya existencia se daba por aceptada y reiteraba sin someterse a juicio crítico: “El bestiario adopta la apariencia de un gabinete de maravillas, donde se yuxtaponen y entremezclan los datos más extravagantes, en un orden desordenado, una taxonomía arbitraria y comprometedor –según las heterotopías de Foucault– para nuestros hábitos distributivos”³. El uso de esta modalidad textual en la literatura hispanoamericana contemporánea es abundante: Borges, Cortázar, Arreola, Monterroso, Denevi, Kieffer o Pacheco, han construido sus propios neobestiarios. También Neruda en algunos poemas de *Estravagario* y *Arte de pájaros* o Nicolás Guillén en *El Gran Zoo*, o más recientemente, Manuel Silva Acevedo o Gonzalo Millán muestran sus propias obsesiones zoológicas.

En atención al carácter paradójico de todo estudio que quiere abarcar lo inabarcable, comentaremos tres problemas claves de *La Nueva Novela*: las

² Santiago de Chile, Ediciones Archivo, 1977; 2ª ed. 1985. Ambas ediciones preparadas por el propio autor, así como la de su segundo libro-objeto, *La poesía chilena*, bajo el mismo sello editorial, en el año 1978.

³ Esperanza López Parada: *Bestiarios americanos. La tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993, p. 27.

relaciones de los animales con la literatura, la iconografía y la ciencia. En otras palabras, las paradojas poético-auditivas, visuales y físicas del texto. Son estas paradojas precisamente las que permiten a Juan Luis Martínez disolver la noción tradicional del bestiario, al introducirnos en problemáticas que provocan el intento de descripción y representación de peculiares animales que suelen desaparecer en las encrucijadas de los laberintos que median entre su propia existencia y los signos que deberían desvelarlos.

Al entrar en *La nueva novela*, el lector rápidamente descubre que ha ingresado a un laberinto. En una casa –imagen que sirve de portada– de la que no será fácil salir⁴. Por esa razón, el título *La Nueva Novela*, en su transgresión genérica, no es solo un evidente saludo a la “nouveau roman”, también nos propone la secreta constatación de la casa como texto y del texto como laberinto: el lugar de las desapariciones. El programa, aunque todo el libro es un programa textual, se encuentra en las “solapas”, este gesto que implica ampliar desde ya la noción tradicional de libro, donde los textos escritos con letra blanca sobre un soporte negro se titulan: “La realidad I” (primera solapa) y “La realidad II” (segunda solapa). La escritura en blanco sobre la página negra insiste en uno de los sentidos que lo saturan: presencia y ausencia, realidad y literatura, transparencia y opacidad. Ambos textos están contruidos básicamente como un *collage* de citas secretas, sobre el esquema elemental de preguntas y respuestas que se apoyan o contradicen persistentemente, incansablemente. El propósito último de los textos de Juan Luis Martínez no es la transmisión conceptual, sino su problematización, su discusión.

LA EXUBERANTE ACTIVIDAD DEL “ZOOLOGICO IMAGINARIO”

Una lectura de *La Nueva Novela* nos enfrenta a una fauna de proporciones, solo que ésta se encuentra a veces dispersa y a veces concentrada en la obra. La mayor parte de los textos se reúnen en la sección “La zoología” a los que habría que añadir, cuando corresponde, algunas de los textos de la

⁴ Las relaciones de valor simbólicas entre la casa y el laberinto han sido puestas de manifiesto por Gilbert Durand: “El laberinto es a menudo tema de pesadilla, pero la casa es un laberinto tranquilizador, amado, pese al ligero terror que puede producir aún su misterio.” *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1982, pp. 231-232. El caso es que en *La Nueva Novela* la casa se convierte en un laberinto misterioso, siempre a punto de derrumbarse y en cuyos intersticios los personajes suelen desaparecer. El último rincón seguro se vuelve también inestable en esta nueva cosmología.

sección “Notas y referencias”. La sección se inicia con el dibujo “Nasobema lyricum” y el texto “Das Nasobem” de Christian Morgenstern que opera como epígrafe lúdico de lo que debemos esperar en la sección. Le siguen: “El zoológico imaginario”, nuevo juego laberíntico donde Gyraffas, Eleffantes y Dromeddarios se pasean por “LA MISTERIOSA SELVA AFRICANA”; “El hipopótamo”; “Algunas breves y quizás muy estúpidas observaciones de alguien que nunca aprendió a respetar los nidos (y todavía no se arrepiente de ello)”; “El animalfabeto ^{muere} _{duerme} sobre su propia ^{sombra} _{orilla}”; “El cuerpo humano, ¿es más ligero que el agua?”; “Icthys”; “La probable e improbable desaparición de un gato por extravío de su propia porcelana”; “Bibliografía general sobre los gatos”; “El gato de Cheshire”; “6 lecciones (no logocéntricas) de ambigüedad surrealista con las piezas anatómicas para armar la mitad de un elefante”; “Fox terrier desaparece en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky” y “Fox terrier no desaparecido no reaparece en la no-intersección de las no-avenidas Gauss y Lobatchewsky”. La sección “Notas y referencias” remite a su vez, en ciertos textos, a “La zoología”: por ejemplo, la “Nota 2” remite a “El gato de Cheshire I” y la “Nota 3. El gato de Cheshire II” a la “Nota 2”, o la “Nota 4” a “Fox terrier no desaparecido en la no-intersección de las no-avenidas (Gauss y Lobatchewsky)”. Pero además consideramos perdidos en este laberinto: “El cisne troquelado”, “Observaciones relacionadas con la exuberante actividad de la ‘confabulación fonética’ o ‘lenguaje de los pájaros’ en las obras de J. P. Brisset, R. Rosussel, M. Duchamp y otros” y la “Nota 5. Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros”; y aun otras apariciones como en “La siesta de un fauno” o “La liebre de marzo”, e inclusive algunos cazadores y huellas como en “El cazador oculto”, por ejemplo.

Nos encontramos, pues, ante una clasificación imposible y heterotópica (para recurrir a un lugar común a estas alturas): animales literarios, domésticos y “patafísicos” transitan por estas páginas. La unidad está dada, como estaba dada en los bestiarios medievales, por su condición excepcional, por explorar en diversas modalidades paradójicas de representación de lo real. En esta sucesión “el animalfabeto” (p. 73) es un notable ejemplo de estas creaciones que merodean “entre otros animales imaginarios y reales”. El reino imaginario no admite jerarquías o más bien sus leyes se fundan en la antijerarquía: “Pero en las Sagradas Escrituras de las Ciencias Naturales / Dios ha escrito: ‘-Para Mí significan exactamente lo mismo / los gestos de la cara y los movimientos de la cola’”. Pero como el animalfabeto “mueve la cola que no tiene”, “se persigue la cola que lo persigue” o “se persigue

las pulgas que lo persiguen", podemos imaginar que en el "Alfabestiaro Universal de Dios" estamos ante el círculo vicioso de perseguir algún sentido en animales que solo se significan a sí mismos.

LA MÁQUINA FOTOGRAFICA: LENGUAJE ICÓNICO Y OBJETUAL

Uno de los elementos que llama la atención en *La Nueva Novela* es su capacidad para ampliar el soporte significativo del texto. Frente a la noción tradicional del poema como unidad de palabras, ofrece una pluralidad semiótica. La expansión de los soportes lingüísticos como base de la escritura poética constituye una de las claves de la poesía de la vanguardia y se proyecta al pop art o la poesía concreta y, en síntesis, es inseparable del desarrollo de la literatura, desde Carroll y Mallarmé hasta nuestros días. Dicha expansión está ligada, en lo básico, a la ruptura global de las convenciones románticas de la poesía como expresión personal, pero además es uno de los síntomas de la ruptura de los discursos estables en el arte contemporáneo, de la crítica a la institucionalidad artística y de la apropiación del proyecto arte-vida como parte de una visión de crisis de los tiempos modernos. La ruptura de normas, en este sentido, es una metáfora del discurso poético enclaustrado por los márgenes del autoritarismo literario y supone su ampliación y el intento de liberación por medio de una escritura plural.

Así *La nueva Novela* se construye como una propuesta artística híbrida en que se articulan fundamentalmente tres soportes signícos: el soporte discursivo, el visual y el objetual. Cada página es una propuesta que amplía el soporte lingüístico, ya sea por medio de la incorporación de dibujos, fotografías y objetos, como por la disposición gráfica intencional de las palabras en los espacios en blanco.

El texto "El hipopótamo" (p. 71) de la sección "La zoología" se integra a una de las secuencias más interesantes del volumen: la serie fotográfica que reflexiona en torno a las capacidades referenciales y miméticas del soporte fotográfico. El procedimiento más característico es el siguiente: la página está ocupada principalmente por la reproducción de una fotografía, en cuya base se incluye un texto que reflexiona sobre la posibilidad de verdad o no que dicho retrato comporta. Se trata de un peculiar uso de las posibilidades de la intertextualidad que surge de la relación de la literatura con las artes visuales, de modo que el referente pictórico o fotográfico sirve de base para la realización del texto literario, y su lectura supone

necesariamente la relación entre ambos discursos. Bajo la fotografía de este curioso animal se lee lo siguiente:

La máquina fotográfica no agregó mayores detalles de ilusión a la realidad, pues fue 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.

El texto alude a la posibilidad de manipulación de lo real por medio de un fraude óptico (operación retórica) que modifica embelleciendo las imágenes de lo real. El fotógrafo actúa movido por la patética belleza del animal. No olvidemos que antes había citado que “El ser humano no soporta mucha realidad”. La realidad como vemos agrede al ser humano, por lo que éste busca modificarla y en esa modificación ingresa al terreno del “fraude”. La relación entre máquina fotográfica (escritura) y fotógrafo (autor) es pues una relación no simétrica, no complementaria, es en esta relación donde se producen las mixtificaciones del lenguaje.

Estos juegos visuales alcanzan momentos notablemente humorísticos como en “6 lecciones (no logocéntricas) de ambigüedad surrealista con las piezas anatómicas para armar la mitad de un elefante” (p. 79). El texto se ofrece como una caótica dispersión de 6 lecciones de la confusión. Cada lección es el breve relato de una absurda experiencia de aprendizaje. Por ejemplo: “Un niño de 5 años cree ver una Serpiente / mirando su letra S en un espejo. / Su padre le dice que sólo es la sombra / de una trompa curva y patética” y así hasta acumular “el flanco de un animal ancho y sólido, un colmillo delirante y agudo, una trompa curva y patética, una pata gruesa y sin bastante solución, una oreja sin preocupaciones, un rabo exhibido en el Jardín zoológico”, para terminar proponiendo “(HAGA UN DIBUJO)”, que evidentemente da como resultado la esperada mitad del elefante. Las confusiones provocadas por el engaño de los sentidos nos coloca en la tesitura de las contradicciones entre apariencia y realidad y del surrealístico juego que surge de la contemplación parcial de los elementos del mundo (la mitad del elefante), del que solo puede ser representada su mitad. Esto es, nuevamente, la representación del objeto es arbitraria, parcial y convencional.

La construcción de *La Nueva Novela* como un complejo discursivo alcanza la incorporación de objetos en diálogo con la escritura poética en otro momento de su “alfabestiarario”, en el texto “Icthis” (p. 71), de la sección “La zoología”, en el que encontramos adheridos en la página dos

anzuelos, uno en la parte superior y otro en la inferior, en un poema que reflexiona en torno a la metáfora de Cristo como pescador y los hombres como peces: “EL SUBLIME PESCADOR ES EL CRISTO DE LA MANO ROTA / a cuyo anzuelo aún nos resistimos”. La incorporación de objetos es el último intento “representacional” ante las limitaciones del objeto. Más difícil en todo caso habría sido incluir un pescado en el libro.

El mismo procedimiento aparece nuevamente en “la página en blanco” de la sección “La Literatura”, texto que, aludiendo al proyecto mallarmeano, incorpora efectivamente una página en blanco. “La poesía china” (p. 97) incorpora la reproducción de una página impresa en chino sobre papel de arroz. La sección “Epígrafe para un libro condenado: la política” se abre con una banderita chilena, convirtiendo a la patria en el lugar de la inmola-ción. El texto “Portrait of a lady” de la misma sección incluye una hoja de papel secante para relacionar las lágrimas de la mujer de la fotografía con la imposibilidad de secarlas en la realidad. En esta misma sección encontramos bajo el título “El oficio del poeta” (p. 146) la reproducción facsimilar de una “nota explicativa de Ezra Pound al censor del Campo de Detención de Pisa, donde Pound estuvo recluido después de la guerra”. De esta manera, más allá de las fotografías, de los *collages* y dibujos, encontramos aquí una nueva percepción del discurso poético en que los objetos de la realidad forman parte del flujo discursivo. Pero, sin duda, el texto más llamativo es “Un problema transparente” (pp. 40 a 43), constituido por una página en cuyo centro se encuentra un calado en el que se ha pegado una transparencia y cuyos textos que reflexionan sobre la transparencia se deben leer a través de este soporte:

Si La Transparencia se observara a sí misma,
¿Qué observaría?

El texto-objeto subvierte la relación tradicional “representacionalista” entre el lenguaje y las cosas del mundo⁵, al ofrecer como signo al propio

⁵ En su crítica al “representacionalismo” Francois Recanati señala que una de las bases de la concepción clásica del signo y de muchas escuelas modernas, está dada por la noción de que el signo es algo que representa siempre algo distinto. Esta idea habitual del lenguaje como transparente en su relación con las cosas y de su opacidad en la medida en que se torna autorreflexivo, le lleva a destacar la necesaria alternatividad que debe existir al considerar el signo y su significado: “Para explicar que las cosas (los signos) pueden de este modo representar otras cosas, el representacionalismo les atribuye la propiedad de desaparecer de

objeto que se alude en el lenguaje y al lenguaje como referente de la transparencia a través de la cual se le observa. La distancia entre el objeto designado y el lenguaje ofrece la paradoja de la imposibilidad de uno de ser representado por el otro y, de poseer simultáneamente conciencia de su propia materialidad. Desde el otro punto de vista, 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. Como en otras ocasiones se trata de un problema que carece de solución como no sea en términos paradójales. Se trataría de la irónica propuesta de un “lenguaje objetivo”, pues se construye de los objetos sin más.

En una de las escasas entrevistas que concedió Juan Luis Martínez alude a la idea de Novalis de la poesía como lo real absoluto: “De joven leí un aforismo de Novalis: ‘La poesía es lo real absoluto’. Si entonces me sedujo esta afirmación, hoy estoy convencido de que es así”⁶. La intersección entre el mundo de lo real y el mundo de la ficción provocan una nueva posibilidad verificable en el espacio de la imaginación y en la materialidad misma del arte. La elección de la fotografía como soporte para reflexionar sobre este aspecto resulta decidora. En la conciencia popular habitual, la imagen fotográfica o fílmica es la concreción de lo real, en el sentido de que el “efecto de realidad” provocado por estos lenguajes es percibido ya no como verosímil sino como verdad.

alguna manera delante de ellas, y esta propiedad se concibe en analogía con la transparencia de ciertos objetos físicos. Un enunciado declarativo, que representa un estado de cosas o un hecho, es en sí mismo, por su enunciación, un hecho; pero este hecho está puesto entre paréntesis y gracias a esta puesta entre paréntesis del hecho de su enunciación, el enunciado puede representar lo que representa. Si los signos fueran considerados cosas y los enunciados, hechos, perderían esta transparencia sin la cual sería incomprensible la propiedad que tienen de “significar” algo distinto de ellos mismos. Por este motivo, el signo y lo que él significa y representa, no pueden ser tomados en consideración simultáneamente, sino alternativamente, pues si se toma en cuenta lo que el signo es en tanto cosa, se opaca y pierde su virtud representativa; de esto se sigue que un signo no puede autorrepresentarse reflexivamente.” *La transparencia y la enunciación*. Buenos Aires, Librería Hachette, 1981, cf. p. 9 y ss.

⁶ En María Ester Roblero: “Juan Luis Martínez: Me complace irradiar una identidad velada”, *Revista de Libros, El Mercurio*, 14-03-93, p. 4.

Cuando los textos de Juan Luis Martínez exploran en animales reales (elefantes o hipopótamos) lo hacen para expresar no solo el extrañamiento que su rareza podría provocar, sino para cuestionar la ingenuidad de creer que pueden ser representados. De este modo disuelve otro de los aspectos propios del género entendido como catálogo y descripción. Pero además, ausente la representación, también se ausenta la alegoría; esto es, la posibilidad de que el lenguaje sea la asociación y relación de mundos paralelos: uno material y concreto, y otro trascendente o espiritual. Al contrario, su propuesta articula un lenguaje en el que las relaciones analógicas se disuelven de modo permanente ofreciendo un espacio de ambigüedad e inestabilidad.

LA POESÍA: EL LENGUAJE DE LOS PÁJAROS

En la tradición moderna la poesía debe ser una operación de lenguaje tras la búsqueda de una musicalidad imposible, de manera tal que el verbo poético sea expresión de un ritmo y una melodía superiores⁷. Esta idea del lenguaje poético inevitablemente se entronca con la noción de poesía pura y forma parte de poéticas emblemáticas de la modernidad: el proyecto de *El Libro* que angustió a Mallarmé, *la Alquimia del Verbo* de Rimbaud o *la música ante todo* de Verlaine. Hugo Friedrich señala que uno de los elementos claves para entender la poesía moderna se encuentra en el hecho de que su oscuridad fascina en el mismo grado que aturde y la magia de las palabras y su aura de misterio subyugan aunque el lector no acierte a entenderlas; fenómeno que describió bajo el nombre de *disonancia*⁸. Este desprecio de los significados precisos en beneficio de la musicalidad del poema se encuentra estrechamente vinculado con la noción de texto absoluto, que sigue comportándose como un rastro en buena parte de la poesía contemporánea. La poesía de este siglo opera ya sea asumiendo de diversas formas este proyecto o por medio de su negación o ruptura. Es Edgard

⁷ Octavio Paz define en su ya clásico *El arco y la lira* este problema del siguiente modo: "Como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación: deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo. (...) El poema es tiempo arquitectónico, que se hace presente apenas unos labios repiten unas frases rítmicas. Esas frases rítmicas son lo que llamamos versos y su función consiste en re-crear el tiempo." México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 63-64.

⁸ Cf. *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días*. Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 23 y ss.

Allan Poe el precursor de este programa en *A Philosophy of composition* (1846) y en *The Poetic Principle* (1849), y cuya fórmula básica es “the poem per se”. El poema será, entonces, entendido, como un objeto de lenguaje definido ante sí mismo y en sí mismo. El carácter absoluto del lenguaje poético radica en el hecho que una vez escrito se autonomiza; siendo un ente cerrado no comunica nada de la realidad, se basta a sí mismo, el poema sólo es.

El juego de relaciones de *La Nueva Novela* con el proyecto simbolista y en especial con Rimbaud y Mallarmé es evidente. Pero una cita es particularmente decidora. En el *collage* de la página 125 Juan Luis Martínez deja hablar a Mallarmé: “Mi obra es un callejón sin salida”. En este caso se acepta la imposibilidad de la poesía para iniciar mediana empresa y, por sobre todo, se asume la condición de la realidad como caótica y diversa, pero irónicamente la tentativa persiste. El texto de Juan Luis Martínez se relaciona como buena parte de la poesía contemporánea, de modo crítico, pero nostálgico, con este proyecto metafísico. Ya sea por medio de la negación del principio de la identidad a la que define como “El demonio de la analogía” (“El cisne troquelado”, p. 87) o de la negación de la musicalidad como encuentro de un lenguaje universal, que viene en definitiva a no ser más que otra forma de analogía.

En la página 89 el autor reproduce el dibujo de unos pájaros y un pentagrama de notas sobre ellos. Los pájaros de la imagen cantan y su canto llena la página. En la página siguiente el texto titulado: “Observaciones relacionadas con la exuberante actividad de la ‘confabulación fonética’ o ‘lenguaje de los pájaros’ en las obras de J. P. Brisset, R. Roussel, M. Duchamp y otros”, nuevo homenaje cifrado a los orígenes del surrealismo y al arte de vanguardia, cuyo primer enunciado define el lenguaje de los pájaros como un lenguaje sin sentido, como una comunicación que se comunica a sí misma:

- a. A través de su canto los pájaros comunican una comunicación en la que dicen que no dicen nada.

El canto de los pájaros es un canto que de alguna manera reproduce el proyecto de Mallarmé y su privilegio del silencio. En el canto de los pájaros no hay otra comunicación que el mismo canto, se trata de una “exuberante actividad” o como la poesía de una “confabulación fonética”.

- b. El lenguaje de los pájaros
es un lenguaje de signos transparentes
en busca de la transparencia dispersa de algún significado.

La transparencia es el último sueño de la poesía, en tanto búsqueda de un lenguaje que no necesite de nada externo para poder existir, pues allí no se contrastan realidad y lenguaje. El lenguaje de los pájaros al estar liberado de una relación de equivalencia con la realidad supera y niega la analogía. La afirmación final de este fragmento relativiza este principio, pues el lenguaje de los pájaros va "en busca de la transparencia dispersa de algún significado".

- c. Los pájaros encierran el significado de su propio canto
en la malla de un lenguaje vacío;
malla que es a un tiempo transparente e irrompible.

El significado que habría que buscar en el lenguaje de los pájaros se encuentra en su propio canto: "malla de un lenguaje vacío", "transparente", pues solo se significa a sí mismo y a un mismo tiempo "irrompible", en la medida en que no es accesible para lector o auditor alguno. "NADIE LEERÁ NUNCA / OIRÁ (INTERPRETARÁ MENTALMENTE) ESTOS DOS POEMAS CHINOS", dice también en "La poesía china" (p. 87); al igual que el lenguaje de los pájaros o en los múltiples ejemplos en que el texto se ofrece en la pura materialidad de su escritura, no existe lenguaje alguno que pueda explicarlo a ningún lector⁹.

- d. Incluso el silencio que se produce entre cada canto
es también un eslabón de esa malla, un signo, un momento
del mensaje que la naturaleza se dice a sí misma.

⁹ Si el lenguaje de la poesía no es traducible significa que es inexplicable, si es explicable significa que deja de ser ese lenguaje. Recanati refiere una de las paradojas de C. Langford que muestra esta relación contradictoria entre lenguaje e interpretación, paradojas a las que Juan Luis Martínez recurre de modo persistente en su texto: "Llamemos *analysandum* a lo que debe ser analizado y *analysans* a eso mediante lo cual lo analizamos. Entonces, el análisis enuncia una relación de equivalencia adecuada entre el *analysandum* y el *analysans*. Y la paradoja de análisis consiste en que, si la expresión verbal que representa al *analysandum* tiene el mismo significado que la expresión verbal que representa al *analysans*, entonces, el análisis enuncia una simple identidad y el trivial; pero si las dos expresiones verbales no tienen el mismo significado, el análisis es incorrecto." *Op. cit.*, p. 177.

El silencio vuelve a ser de nuevo el único lenguaje pleno de sentido, solo que ahora el silencio es la expresión “del mensaje que la naturaleza se dice a sí misma”. Esta relación entre silencio y mensaje, entre silencio y naturaleza, convierte a la realidad en una escritura cifrada, de la que por cierto es imposible descubrir su traducción. El tema del silencio es otra de sus obsesiones, tanto el silencio de la página en blanco como el silencio físico. En el texto “El oído” (p. 108) afirma: “El oído es un órgano al revés; sólo escucha el silencio”. El silencio es concebido como una substancia, no como un vacío, que permite distinguir sonidos; el canto de los pájaros, por ejemplo. La paradoja es que creemos escuchar sonidos, pero en realidad escuchamos silencio.

- e. Para la naturaleza no es el canto de los pájaros ni su equivalente, la palabra humana, sino el silencio, el que convertido en mensaje tiene por objeto establecer, prolongar o interrumpir la comunicación para verificar si el circuito funciona y si realmente los pájaros se comunican entre ellos a través de los oídos de los hombres y sin que éstos se den cuenta.

Para la naturaleza el único lenguaje que tiene sentido es el silencio, el que se convierte en una operación fáctica que permite verificar (irónica alusión a la lingüística) si la comunicación se produce. El lenguaje de los pájaros sería un *ready made* (por eso Marcel Duchamp), un objeto dado como artístico en la misma realidad. Los hombres se convierten de productores de lenguaje en simples canales, a través de cuyos oídos los pájaros se comunican una comunicación en la que dicen que no dicen nada.

El texto se cierra con una nota a pie de página que vuelve sobre la relación entre lenguaje y transparencia. El español, lenguaje humano, será una lengua opaca y por lo mismo inservible para comunicar el silencio que sí comunican los pájaros, en pajarístico, lengua transparente pues carece de palabras.

NOTA:

Los pájaros cantan en pajarístico,
pero los escuchamos en español.
(El español es una lengua opaca,
con un gran número de palabras fantasmas;
el pajarístico es una lengua transparente y sin palabras).

El texto se completa con otro mucho más extenso, nuevo juego de espejos entre centro (poema) y márgenes (notas), incluido en la sección "Notas y referencias": "Nota 5. Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros. Véase: la literatura" (p. 126). La relación del lenguaje de los pájaros con la poesía y de los pájaros con los poetas nos coloca ante la ironía de la definición tradicional del poeta como cantor de un canto que le es transmitido y que le convierte en vate, médium o profeta. Algunos poetas creen comunicarse, al igual que los pájaros, a través del silencio, por medio del lenguaje de la plenitud y la transparencia. La exuberancia del lenguaje (y del canto), la confabulación fonética (el exceso de lenguaje) se convierte en la otra cara del silencio. El lenguaje poético como mera retórica provoca el extremo de su disolución en una nueva forma de silencio. La referencia a los poetas y músicos jóvenes (y a un mismo tiempo a los pájaros jóvenes) muestra este exceso de lenguaje y de libertad como deseo. El anhelo de búsqueda y de reencuentro del padre perdido, de la verdad primera, del logos: "El Lenguaje de los Pájaros o Confabulación Fonética es un lenguaje inarticulado por medio del cual casi todos los pájaros y algunos escritores se expresan de la manera más irracional posible, es decir a través del silencio".

La ruptura del "círculo del árbol del lenguaje" convierte a la poesía en un intento por romper con el lenguaje mismo, y la define como un ejercicio que niega la percepción del sentido a los mismos pájaros: "y no entienden nada como no sea lo indecible". En *Venus en el pudridero* Eduardo Anguita desarrolla la idea del canto de los pájaros como un canto creador, el canto crea al pájaro y no el pájaro al canto¹⁰. Para que ello sea posible es necesario suponer que existe un lenguaje anterior a los seres a los que crea e inventa. Los pájaros de Martínez creen que van hacia ese origen, el silencio, pero en ese tránsito el canto se "des-en-canta de sí mismo". Los pájaros cantan en un sentido inverso, regresan hacia un origen que los descons-tru-ye: "los pájaros cantan al revés". La transparencia del lenguaje de los pájaros radica en que es un canto al revés y por eso desarman el lenguaje y vuelven al silencio. El canto de los pájaros es la negación del lenguaje.

¹⁰ El fragmento de Anguita es el siguiente: "Yo sé: venimos de la Palabra: / nuestro destino es regresar. / El canto creó al pájaro y no el pájaro al canto. / Entre las yemas recién húmedas del secretísimo rododendro, / un ruiseñor está volviendo a ser canto, / todo canto y solamente canto. // Veo caer al pájaro fulminado por su canción: / corteza vana, luna transitoria, / cáscara de su propia luz, / envoltura que tú, gusano, puedes roer sin que yo te lo impida". *Poesía entera*. Santiago de Chile, Universitaria, 1971, p. 85.

El uso de un lenguaje transparente en el que sujeto y canto son idénticos es una trampa: un círculo que atrapa al sujeto y lo hace desaparecer en un juego de laberintos sucesivos y circulares. La metáfora del círculo como el lugar de la desaparición, de la clausura, la trampa en que tiempo y espacio se vuelven uno, es ensayada reiterativamente en *La Nueva Novela*: el guardián del libro, el fox terrier que lo abre y cierra, se encuentra encerrado en un círculo, en el primer caso la imagen es reproducida en positivo, en el segundo, en negativo; Tania Savich (p. 114) ve desaparecer a su familia en un círculo: “el Círculo de la Familia es el lugar donde se encierra a los niños”, “EL CIRCULO DE LA SOLEDAD / EL ESTRECHO CÍRCULO DE LA SOLEDAD” (p. 116). En este caso el lenguaje es un nuevo círculo en el que se produce la desaparición de la especie de los pájaros y, por lo tanto, la de los poetas.

El fragmento cuarto se constituye como un inusual género de crítica literaria. Crítica al lenguaje de los poetas jóvenes que al no tener nada que decir torturan el lenguaje en busca de alguna profundidad. El marco referencial de este texto, como el de muchos otros, niega la idea de la escritura como puro lenguaje y convierte a la tentativa expuesta en un intento por romper con el círculo del lenguaje, con la literatura que “sólo sirve para engañar a *pobres gentes* respecto de una profundidad que no es tal”. El abismo entre la literatura y el orden del mundo provoca un lenguaje inútil, retórico, mera gritería que es de nuevo silencio que hace desaparecer, que se traga no solo a los pájaros, sino también a los escritores:

Los pájaros no ignoran que muchos poetas jóvenes torturan las palabras para que ellas den la impresión de profundidad (...) Mudos de vergüenza se tragan en silencio su propio des-en-canto: descantan una muda gritería. ¿Se tragan a pequeños picotazos el silencio de su muda gritería?: (cantando el des-en-canto descantan el silencio: el silencio se los traga).

El quinto fragmento vuelve a definir el lenguaje de los pájaros como un lenguaje transparente, de combinaciones que “sugieren toda clase de sensaciones físicas o de emociones ante el infinito”. La relación entre el lenguaje de los pájaros y la poesía del silencio de Mallarmé hacen homólogas sus tentativas: propuestas que traducen no solo el significado de un lenguaje sino la traducción del universo y el descubrimiento de un lenguaje total:

A través del canto de los pájaros, el espíritu humano es capaz de darse a sí mismo juegos de significación en número infinito, combinaciones verbales y sonoras que le sugieren toda clase de sensaciones físicas o de emociones

ante el infinito. (Desvelar el significado último del canto de los pájaros equivaldría al desciframiento de una fórmula enigmática: la eternidad incessantemente recompuesta de un jeroglífico perfecto, en el que el hombre jugaría a revelarse y a esconderse a sí mismo: casi el *Libro* de Mallarmé).

Como sabemos, el lenguaje de los pájaros no está al alcance de los hombres; que el proyecto de Mallarmé es un proyecto no realizado. El lenguaje de los pájaros no es otra cosa que un lenguaje al revés, en cuyo final está un "Nombre", el indecible nombre de sí mismos. El fracaso del lenguaje de los pájaros, como el fracaso de la poesía los convierte en tentativas innecesarias. Un lenguaje que desde un principio ya es solo silencio. La poesía es un lenguaje inexistente porque se niega a sí misma, porque cada afirmación, cada posibilidad tiene su contrapartida; por su parte, el lenguaje de los pájaros y el lenguaje de los poetas jóvenes (¿la poesía chilena?) no es más que un lenguaje en el que se des-en-canta el canto:

Desconstruyen en silencio el silencio, retroceden de unos árboles a otros: (han perdido el círculo y su centro: quieren cantar en todas partes y no cantan en ninguna): no pueden callar porque no tienen nada que decir y no teniendo nada picotean como último recurso las migajas del nombre del (autor): picotean en su nombre inaudible las sílabas anónimas del indecible Nombre de sí mismos.

LA PROBABLE O IMPROBABLE DESAPARICIÓN DE LOS ANIMALES DOMÉSTICOS: LAS IMPROBABILIDADES DE LA FÍSICA

Existe en *La Nueva Novela* una tercera forma de explorar en las paradojas de representación de lo real. Tal vez la más drástica de todas consista en someter al mismo proceso destructivo nuestras percepciones del mundo natural, con ayuda de una sugestiva versión de la física contemporánea. Los animales son ahora animales domésticos: perros y gatos. Al respecto nos ocuparemos básicamente de tres textos: "La probable e improbable desaparición de un gato por extravío de su propia porcelana" (p. 76), "El gato de Cheshire" (p. 78) y "Fox terrier desaparece en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky", que hace juego antitético con "Fox terrier no desaparecido no reaparece en la no-intersección de las no-avenidas (Gauss y Lobatchewsky)" (pp. 80-83).

El primero consiste en un relato en verso que propone la supuesta mutua vigilancia entre un gato de porcelana y la porcelana de que está confeccionado: "Ubicado sobre la repisa de la habitación / el gato no tiene ni ha

tenido otra tarea / que vigilar día y noche su propia porcelana”. La animación a la que somete al gato y la porcelana en un primer plano, una constatación obvia: el gato es tal gato en la medida en que su forma es esa y no “la imagen de una Virgen o la imagen de un Buddha”, por ejemplo, posibilidades imaginadas como más honrosas por la porcelana. Pero al ser ambos sujetos animados y conscientes, tienen su propia metafísica: “El gato supone que su imagen fue atrapada” y que su misión, el “Sentido de la Vida / se encuentra reducido ahora / a vigilar día y noche la propia porcelana”. Por su parte la porcelana piensa “que fue ella la atrapada por la forma de un gato”. Su misión última, en definitiva, se reduce a una mutua vigilancia. Saben que la más mínima distracción bastaría para “que desaparecieran habitación, repisa, gato y porcelana”. El poema es, en este terreno, una ironía de la futilidad de la misión que se supone deben cumplir los individuos, también de la futilidad de las misiones atribuidas a las artes. Ya hemos visto que el tema de la desaparición es una constante en *La Nueva Novela*¹¹. Pero al mismo tiempo la metáfora de la desaparición “probable e improbable”, apunta no solo a la doméstica posibilidad de destrucción de un objeto, sino que, además, vuelve sobre uno de los motivos básicos de su escritura: la relación entre continente y contenido, entre significante y significado, entre ser y expresión. Si “la palabra es la morada del ser”, la porcelana es la morada del gato. Su posible y temida destrucción no es solo la destrucción de un objeto, es también la destrucción de una cosmovisión: “habitación, repisa, gato y porcelana”. En un terreno doméstico el texto plantea de nuevo la paradoja de Langford que hemos comentado al volver sobre las relaciones que se establecen entre las palabras y las cosas.

Un segundo juego de paradojas es la que ofrece a propósito del conocido pasaje de *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll: el Gato de Cheshire, cuya primera aparición y desaparición corresponde al cap. VI, hasta dejar de sí solo su enigmática sonrisa y su implacable razonamiento acerca de ese mundo de locos en que se encuentran¹². Junto a esta singular

¹¹ En la “Nota I” a “*La desaparición de una familia*” acumula tres decidoras 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 Gabi) y “Cuando la familia está hecha viene la dispersión; / cuando la casa está construida, llega la muerte” (José Lezama Lima).

¹² La síntesis del pasaje se encuentra en el diálogo que sostienen Alicia y el Gato de Cheshire:

situación el Gato de Cheshire sirve para plantear otro juego paradójico. Cuando la reina quiere decapitar al gato, éste hace comparecer solo su cabeza, lo que provoca la indignación del verdugo quien se niega a cortar una cabeza sin cuerpo. Las consecuencias que extrae Juan Luis Martínez de este pasaje corresponden a un humorístico ejercicio ontológico. El texto "El Gato de Cheshire" se abre con un decidor epígrafe de otro experto en la materia, T. S. Eliot: "El Nombrar a los gatos es un asunto difícil". Esta dificultad es la que ofrece precisamente el Gato de Cheshire, encontrar la solución a los dilemas que plantea es encontrar una solución a los problemas de comprensión de la realidad:

- 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 puede usted decapitarlo.

El texto continúa como una sucesión de absurdos en la más pura línea del *nonsense* de Carroll, donde además, decapitar, es tachar partes del texto: "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..." La imposibilidad de arribar a una solución de semejante enigma lleva al hablante a la acentuación de la ambigüedad y la indefinición: "EL CUELLO DEL GATO ES UN PUNTO INDEFINIDO Y VACILANTE ENTRE LO VISIBLE Y LO INVISIBLE". La ausencia de soluciones precisas se explica en la primera de las dos notas (pp. 122-123) que se incluyen en la sección "Notas y referencias". Allí nos enteramos de que la sonrisa del Gato de Cheshire no es más que la mueca del autor. Una manera de dejar sentada su actitud ante el mundo: "Maravilla, pero también extrañeza y temor". Su misteriosa sonrisa, como la de las esfinges, es inexplicable en su propia naturaleza, intraducible en su mismo origen: "Ninguna

"-Pero yo no quiero estar entre locos... -comentó la niña.

-¡Ah! Pero eso no puedes evitarlo -le dijo el gato: aquí estamos todos locos. Yo estoy loco. Y tú también." En: *Alicia en el País de las Maravillas. A través del espejo*. Ed. de Manuel Garrido, trad. de Ramón Buckley. Madrid, Cátedra, 1995, p. 165.

respuesta, por impertinente que sea sofocará esta pregunta esencial: ¿POR QUÉ Y PARA QUÉ SONRÍE EL GATO DE CHESHIRE? y respuestas impertinentes son, en este caso, las que se refieren todavía a lo humanamente normal”. La siguiente nota ofrece una explicación aún más metafísica: “En la sonrisa del Gato de Cheshire se muestran indisolublemente unidos *ser y expresión*”. La sonrisa no sirve, en definitiva, para otra cosa que para recordar al hombre “EL CARÁCTER PRECARIO DE SU REALIDAD”. Como vemos, el tratamiento que hace Juan Luis Martínez del Gato de Cheshire no es solo una exposición de sus rasgos más peculiares, también es una nueva manera de indagar en el carácter inexplicable de la realidad; como recuerda Borges en “La muralla y los libros”, es en esa revelación que no termina de producirse donde reside el hecho estético.

Las paradojas sobre los gatos recuerdan de modo inevitable otras paradojas que provienen de la física, como la del famoso gato de Schrödinger. Este físico pretendía reducir al absurdo el principio de indeterminación de la Escuela de Copenhague. Según esta escuela, para la cual la naturaleza depende de nuestro modo de interrogarla u observarla, la probabilidad de emisión de una partícula de una fuente radiactiva es del cincuenta por ciento, teniendo la misma medida probabilística de no emisión. Al criticar esta propuesta, Schrödinger logró una curiosa paradoja de implicaciones claramente literarias: si un gato es muerto por la acción indirecta de una sola partícula emitida por una fuente, el gato tendrá, según la mecánica cuántica, una amplitud de probabilidad, al mismo tiempo, de cincuenta por ciento de estado de gato vivo y de estado de gato muerto¹³. Este tipo de paradojas que nacen de la relación entre la naturaleza física y las dificultades de su medición por medio de instrumentos clásicos, sin duda fascinan a Juan Luis Martínez, como a Lewis Carroll en su tiempo, porque coexisten notablemente con su propia percepción de la realidad y de la escritura, pero son asumidos en términos humorísticos o puramente lúdicos, sin pretender muchas veces más que el placer de su exposición¹⁴. Estos juegos alcanzan

¹³ Las implicancias de esta paradoja en las ciencias sociales ha sido puesta de manifiesto por Fritz Rohrlich en “Las interacciones ciencia-sociedad a la luz de la mecánica cuántica y de su interpretación”, *El siglo de la física*. Luis Navarro Veguillas ed., Barcelona, Tusquets, 1992, pp. 127-160.

¹⁴ La periodista Ester Roblero C., en la entrevista ya citada, le pregunta: “¿Es cierto que *La Nueva Novela* ha entusiasmado mucho a unos físicos extranjeros?” Respuesta: “Sí. (Sonríe divertido). Me han escrito algunas cartas. Pero la verdad es que han visto en mis versos

especial notoriedad en los textos acerca de la "desaparición de un fox terrier" en humorístico homenaje a los físicos Gauss y Lobatchewsky. Los textos se estructuran sobre la base de proposiciones lógico-matemáticas y narran la desaparición de SOGOL (anagrama de LOGOS) en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky. El primer texto ofrece el dibujo del fox terrier en positivo en la página precedente y, como es de esperar a estas alturas, el dibujo en negativo en el siguiente poema. El primer texto ofrece la posibilidad de que SOGOL regrese por sus propios medios de la intersección entre ambas avenidas; el segundo, en negativo, que no regrese desde "esa otra no-dimensión donde jamás desapareció / pero cuya entrada y salida seguimos encontrando / en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky". Una vez más el tema del laberinto. SOGOL, encierra de una nueva forma esta persistente preocupación de *La Nueva Novela* por la desaparición del sentido, de la verdad, de la idea, en el laberíntico espacio del "zoológico imaginario". Perdido el sentido, la escritura se ofrece como el puro espacio de sus paradojas.

Para concluir, digamos que la propuesta de Juan Luis Martínez es altamente corrosiva, al ofrecer un nuevo modo de desarticulación de las leyes no ya del modelo textual del bestiario tradicional, sino también de la misma literatura. Es también un modo de ofrecer una discusión sobre las azarosas posibilidades de representación, a través del lenguaje o de otros soportes, del único bestiario que realmente le preocupa: la realidad. Lúdicamente exhibe las limitaciones de sus ilimitados sueños por captar algún sentido, algo así como captar la cola del animalfabeto "que no tiene cola" (p. 73), el logos. La "misteriosa selva africana" o la zoología doméstica sirven como pretexto para la exploración en el arte y sus engañosas apariencias, en la literatura que dice que no dice nada. Este singular "zoológico imaginario" permite, como en su *conjunto La Nueva Novela*, una indagación en las complejas relaciones entre texto y realidad, problemática que sigue definiendo la escritura desde sus orígenes. Bien es verdad que la mimesis aristotélica resulta en entredicho, pero también los discursos alternativos a esta propuesta al indagar en sus borrosos límites siempre en movimiento y expansión.

algún trasfondo que yo no pretendí poner. Creo que la interpretación de ellos es algo restrictiva, porque le quita el humor a mi poesía" (p. 4).

ABSTRACT

La escritura de Juan Luis Martínez constituye una notable exploración en las relaciones que se establecen entre el discurso literario y realidad. La Nueva Novela presenta, en una de sus dimensiones, una zona inédita en el curso de la poesía chilena, al aproximarse de modo lúdico a la tradición de los bestiarios para poner en juego las paradojas representacionales del lenguaje, la iconografía o la física, en los laberínticos entrecruzamientos que median entre los seres que pueblan su peculiar "Alfabestiarario" y los signos que debieran desvelarlos.

The writing of J.L. Martínez constitutes a notable exploration of the relations established between the literary discourse and the representation of reality. "La Nueva Novela" presents, in one of its dimensions, an unexplored zone in the course of Chilean poetry, in its approach –in festive mode- to the tradition of the bestiary so as to bring into play the paradoxes of representation of different languages and knowledge, in the labyrinthine intercrossing mediating between the inhabitants of his peculiar 'Alfabestiarario', and the signs meant to disclose them.