

UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

**“LA BUENA NOVELA” DE JUAN LUIS MARTÍNEZ:
UN ESPECTÁCULO ARTAUDIANO**

Informe final de Seminario para optar al Grado de Licenciado en Literatura

Hispánica

Alumno:

Manuel Illanes Díaz

Profesor guía:

David Wallace Cordero

Diciembre, 2004

INTRODUCCIÓN

“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”

El espacio vacío, Peter Brook

La situación de la poesía chilena a finales de los 70 era especialmente singular. Dados los impedimentos que tenían los poetas, no sólo para publicar-inmerso Chile en lo que ahora se conoce como “apagón cultural”-, sino también debido a la censura (y autocensura) ejercida por los mismos encargados de las escasas casas editoriales sobre las obras publicadas en el período, se debió recurrir a métodos de encriptamiento textuales (es decir, a la generación de códigos de lectura de difícil transcripción para los censores), con el fin de presentar, aunque fuese de manera oblicua, el panorama tanto cultural como político de Chile tras el golpe de Estado de 1973. En ese sentido, algunos de los títulos de poemas de las obras más representativas generadas en aquellos años, son bastante iluminadores: Rodrigo Lira, por ejemplo, titulará a uno de sus textos “4 tres ciento sesenta y cinco y un 366 de onces”, en evidente alusión a los años transcurridos entre el golpe militar y la escritura del texto; Juan Luis Martínez, por nombrar sólo su texto más palmario, titulará a otro: “La desaparición de una familia”; mientras tanto, Diego Maquieira y Raúl Zurita llamarán a los poemarios publicados contemporáneamente a las obras de los antes nombrados, “La Tirana” y “Purgatorio” respectivamente, títulos que evocan, de forma metafórica, la figura del dictador y del territorio nacional. Si a los ya citados agregamos los nombres de poetas consagrados con anterioridad como lo eran Nicanor Parra, Enrique Lihn y Jorge Teillier, podríamos conformar un panorama de la *escena* poética chilena de esa época, más o menos completo. Habría que agregar, además, que la publicación (o, al menos, la difusión de poemas individuales, en el caso de Lira) de los textos de todos estos autores, coincide con una de las etapas más violentas de la represión contra los opositores al régimen de Augusto Pinochet, y por esa misma razón, a un período de tiempo en que la necesidad de dar cuenta de las manifestaciones de esta violencia, y del terror que causaban, era imperiosa.

Motivados entonces por esas causas, y debiendo recurrir a los métodos de encriptamiento ya señalados-para evitar problemas con la censura-se produce en la obra poética de muchos de los autores que hemos mencionado, un fenómeno muy particular: la utilización de procedimientos de intervención provenientes de las artes plásticas, y hasta aquella época particulares a ellas (si no consideramos ese momento fundacional que constituye la vanguardia para la poesía chilena) como lo son el collage, el decollage, el “book action”, por proponer sólo algunos nombres. Roberto Merino dice, respecto a dicha situación (caracterizando el trabajo de los poetas de fines de la década de los 70): “Cuando hablo de densidad estoy pensando en un grupo de poetas sin necesarias conexiones orgánicas, pero que se divisaban entre sí, y cuyas producciones-todas o casi todas-situaban sus voces en ámbitos distintos al que hasta entonces el lector solía asignarle a la poesía. Enmascaramiento, ventriloquia, desaparición del autor, circulación de hablas, recuperación de los desechos del lenguaje y la retórica son conceptos que se han usado para explicar los procedimientos en que incurrieron estos autores, cuya gran mayoría, por lo demás, tenía algún vínculo con las artes visuales”¹. Idelber Avelar confirma ese “vínculo” al señalar, en el capítulo sexto de su libro: “Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo” (“Sobrecodificación de los márgenes: figuras del eterno retorno y del Apocalipsis”), relativo a la novelística de Diamela Eltit, que: “Gran parte de la mejor literatura que surgía en ese momento-*La Tirana* de Diego Maquieira, *Purgatorio* y *Anteparaíso* de Raúl Zurita, *Lumpérica* de Diamela Eltit y *Este* de Gonzalo Muñoz, etc.-incorporó referentes dramáticos o plásticos como principio de construcción. Todo un complejo metafórico de misas negras, sacrificios, sexualidades teatrales y travestidas-invariablemente con mucho maquillaje y mise-en-scène-desestabilizaba las fronteras entre arte y vida”². Esta multiplicación de los referentes visuales (y dramáticos) al interior de los textos, está, según mi opinión, en directa relación con la urgencia de exorcizar el sufrimiento y el terror generados por la violencia imperante: los “espectáculos” que constituyen las obras mencionadas, pretenden vivenciar o materializar *teatralmente*, la catástrofe social sufrida por el pueblo chileno, luego del golpe de Estado de 1973, actuando de esa manera en tanto conjuro contra una realidad que se había oscurecido sin remedio por la

¹ En Merino, Roberto, “Revista de libros” de “El Mercurio”, sábado 26 de Julio, pág. 6

² Avelar, Idelber, “Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo”, Ed, Cuarto Propio, Santiago, 2000, p. 227

acción del orden instaurado. Además, y de una importancia tan significativa como lo anterior, la situación político-cultural del momento obligó a los artistas de aquella época (comprendidas todas las áreas del quehacer) a llevar hasta el límite las posibilidades de sus respectivos “medios de representación” para expresar un tipo de vivencias que estaban más allá de poder ser significadas, si nos remitiéramos a los métodos y materiales tradicionalmente utilizados, por ejemplo, en la poesía: era necesario, pues, forzar al lenguaje a decir *lo que no era posible decir*, a traducir los quejidos de lo *inaudible*, de lo *indecible*: Nelly Richard, dirá al respecto: “¿A qué lengua recurrir, en qué idioma confiar?. El *dilema de la lengua* surge en Chile de la necesidad de recobrar la palabra después de los estallidos de la dictadura que casi privó a la experiencia de los nombres disponibles para comunicar la violencia de su mutilación”³. El uso de elementos “extra-literarios” sirvió para dar *cuero*, a la vez que para testimoniar con mayor poder, la experiencia de hechos que se encuentran *del otro lado del espejo* de lo relatable: “Imágenes y palabras, formas y conceptos, ayudan a trasladar la resignificación de la experiencia a planos de legibilidad donde la materia de lo vivido se hará parte de una comprensión de los hechos capaz de desenceguecer los nudos de la violencia que antes figuraba sin rostro ni expresión”⁴. Podría afirmarse de esa manera que-en consonancia con las aseveraciones de N. Richard, pues tal como lo asegura Zigmunt Bauman, refiriéndose a este esfuerzo por figurar lo informe, propio de los artistas de nuestra época, en “La posmodernidad y sus descontentos”: “la obra del artista posmoderno es un esfuerzo heroico por dar voz a lo inefable, una forma tangible a lo invisible; pero es asimismo (indirectamente, a través de la negativa a reafirmar los cánones de significados socialmente legitimados y sus expresiones) una demostración de que es posible más de una voz o de una forma y, por lo tanto, una invitación permanente a unirse en el proceso interminable de interpretación que es también el proceso de creación de significados”⁵ -la obra de los poetas señalados se inserta plenamente dentro de lo que deberíamos nominar “momento posmoderno”, por cuanto en él suceden a las certezas y al entusiasmo derivados de la construcción de un “mundo nuevo”

³ Richard, Nelly, “Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de Transición)”, Ed. Cuarto Propio, Santiago, 1998, p. 47.

⁴ Ibid, p. 46

⁵ Bauman, Zigmunt, “La posmodernidad y sus descontentos”, Ed. Akal, Madrid, 2001, pp. 133-134

(generado en tanto “proyecto moderno”)-tanto en Chile como en el continente latinoamericano en general-por parte de los movimientos de izquierda instalados en los gobiernos de la mayoría de los países de la región (que Avelar cree representado en el plano literario por ejemplo en la obra de los escritores del boom, en tanto toda ella defendería una “voluntad de modernización”), una etapa de desorientación y caos, de pérdida de confianza en los “metarrelatos” producida por los golpes de Estado, que va indisolublemente unida a la desintegración del “sujeto poético” que los trabajos de los ya mencionados poetas presentan como característica casi fundamental: muchos de los elementos que cité anteriormente, aparecen prefigurados en los textos de Parra y Lihn, alcanzando, sin embargo, su mayor intensidad en los escritos de Maquieira, Zurita, Lira y Martínez.

Todas estas situaciones, favorecieron, por lo tanto, el surgimiento de obras “anfibia”, de las cuales no podemos dar una descripción totalizadora (en el caso que se pudiera siquiera hacer una descripción) refiriéndonos al sólo ámbito de la realidad lingüística que de cierta manera básica conforman, por cuanto ello significaría empobrecer la riqueza inagotable de posibilidades o vectores de (sin)sentidos (“señales de ruta”) de que ellas disponen, como dice, por ejemplo, Andrés Ajens, a propósito de “La Poesía Chilena”, objeto producido por Juan Luis Martínez en 1978: “Y es que el relato en y de *La Poesía Chilena* no sólo (se cuenta) *en o con* palabras: si atendemos a las fotografías de la portada y contraportada del libro, pisparemos el desencadenamiento de un relato “visual” que no es una simple ilustración de lo narrado verbalmente, y etc”⁶.

Es en este contexto, donde “La Nueva Novela” debería situarse; más aún: el principio que articula y sostiene mi interpretación de la LNN radica en una lectura *teatral* del texto, en tanto la obra de Martínez (su)pondría *en escena*, evidenciando ocularmente, una serie de conflictos que no tenían solución en el Chile de Pinochet (habría que agregar: tampoco en el Chile de hoy). En ese sentido, invocaré como sostén de mi investigación, el trabajo realizado por Antonin Artaud a mediados de los años 30, mientras desarrolla e intenta poner en práctica sus ideas acerca del “teatro de la crueldad”: el objetivo principal de mi trabajo será, por consiguiente, dar cuenta de la dimensión de “espectáculo” que posee el texto-objeto de Martínez, si entendemos el término en el sentido que Artaud asigna a dicha noción en “El

⁶ En Fariña, Soledad y Hernández, Elvira, “Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez”, Ed. Intemperie, Santiago, 2001, p. 9

teatro y su doble”, es decir, remitiéndonos a la teoría acerca de la re-presentación que el autor francés genera en dicha obra (publicada en 1938), y singularmente con la proposición realizada en dicho libro acerca de la recuperación y revalorización de la “expresión espacial”, o escénica del teatro; en otras palabras, del lenguaje gestual. Vale decir:

1) Habría que desarrollar la idea que en “La Nueva Novela” se privilegian, por sobre todo, los referentes icónicos, en un sentido, o con un carácter propiamente *gestuales*. Para ello se recurrirá a definiciones de la noción de “gesto” provenientes del ámbito del teatro.

2) Se buscará establecer una relación entre la “visualidad” establecida por los referentes icónicos y la “espectacularización” (refiriéndonos a la raíz etimológica de la palabra, es decir, al “espejeo” o “juego de espejos”) que se produce al interior del texto.

3) Se determinará en qué medida el “lenguaje jeroglífico” mencionado por Artaud en “El teatro y su doble” está representado en “La Nueva Novela” y cómo este lenguaje se inscribe dentro de la concepción propia del arte de vanguardia, si consideramos la definición que hace Kirchnner del concepto de “jeroglífico”.

Con el objeto de evitar una dispersión mayor en la investigación, centraremos nuestra atención principalmente sobre la relación que se establece dentro de la unidad que constituyen los textos: “Hitler y la metáfora del cuadrado” (pág. 113) y “Tania Savich y la fenomenología de lo redondo” (pág. 114),-pertenecientes a la sección “El desorden de los sentidos”- entre las figuras de Adolf Hitler y Tania Savich y los símbolos que los enmarcan: el cuadrado y el círculo (lo que no impide que en varias ocasiones recurramos a otros elementos de “La Nueva Novela” con el fin de hacer más gráficas ciertas exposiciones), en tanto ellos serían *personajes de un drama, de un combate, conflicto o conflagración* que se manifiesta en el movimiento que genera la lectura del texto (en este caso, comprendida como “visualización”), al pasarse desde el cuadrado de la página 113 al círculo de la página siguiente (nos apoyaremos en este punto, en las investigaciones realizadas por C.G Jung, además de en las implicancias que posee cada uno de estos símbolos para Jean Chevalier). Para ello trabajaremos con las siguientes hipótesis:

1) La pareja que constituyen Adolf Hitler y Tania Savich, junto con los símbolos que les corresponden (el cuadrado y el círculo) materializarían una relación de violencia y terror, propio del orden imperante en Chile a finales de los 70.

2) La recurrencia de la figura del círculo en la sección “El desorden de los sentidos” de “La Nueva Novela” estaría representando la necesidad de algún tipo de protección o defensa por parte de los personajes inscritos dentro del caos que toma cuerpo en el texto (Tania, Alicia, Sogol), contra las fuerza del mal, simbolizadas por Hitler y Napoleón.

Es importante señalar, además, que en la medida que se llegue a comprobar la segunda hipótesis, podríamos considerar a “La Nueva Novela” como situada dentro de lo que Deleuze y Guattari denominan “literatura menor”, que es tanto como decir, “contra-ideológica”. En ese sentido, incorporaremos al trabajo, las nociones de “territorialidad” y “desterritorialización” usadas por los mencionados investigadores, con el fin de enriquecer la lectura de la obra de Martínez.

La correcta resolución de todos estos objetivos e hipótesis, nos permitirá responder eventualmente, a la pregunta base que motiva este trabajo: ¿Qué dimensiones adquiere el “espectáculo” que Artaud propugna, en la obra de J. L Martínez?.

Por otro lado, el desarrollo de mi trabajo permitirá dar a conocer (además de ampliar el campo de investigación en torno a sus textos) un aspecto de la obra de Martínez (ya de por sí muy poco estudiada), preferentemente no tocado, o reseñado con brevedad en algunos artículos, como lo es el carácter “visual”, y todavía más que eso, “teatral” que ella posee, entendiendo que éste se sustentaría ya no puramente en el desenvolvimiento sintagmático del lenguaje, sino que en la incorporación de una serie de íconos o imágenes que permiten comprender y abarcar el texto-escena de manera semiótica.

1. LA GESTUALIDAD EN “LA NUEVA NOVELA”

1. En relación al primero de los objetivos mencionados en la introducción de este trabajo: “habría que desarrollar la idea que en “La Nueva Novela” se privilegian, por sobre todo, los referentes icónicos, en un sentido o con un carácter propiamente gestuales”, y tal como se señaló ahí, deberemos invocar una serie de definiciones que provienen de ámbitos distintos al de la literatura, con el fin de lograr un acercamiento a los problemas planteados desde la perspectiva que articula este trabajo, es decir, siguiendo una lectura teatral de LNN. Para ello, comenzaremos por evaluar someramente la definición que hace Patrice Pavis- uno de los investigadores más reconocidos de la teoría teatral contemporánea-, del concepto de “gesto”, intentando explicar la “visualidad” propia del texto de Martínez en términos de un posible *devenir gestual* de sus imágenes (iconos).

Patrice Pavis⁷ definirá “gesto” en su “Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología” como sigue: “movimiento corporal, muy a menudo voluntario y controlado por el actor, orientado a una significación más o menos dependiente del texto expresado, o bien completamente autónoma”. Según Pavis, la palabra derivaría del latín *gestus*, “actitud, movimiento del cuerpo”. A primera vista, la definición que nos otorga el autor carece de la especificidad o restricción necesaria a toda delimitación teórica, en tanto parece incluir dentro de un mismo término, dos acepciones completamente distintas (y contradictorias) entre sí: de esa manera, “gesto” sería, primeramente, un “movimiento corporal”, “orientado a una significación más o menos dependiente del texto expresado”, para pasar a ser en un segundo momento “completamente autónomo” respecto a él. Pavis explica esta aparente contradicción apelando a las diversas dimensiones que adquiere el concepto de “gesto” en el desenvolvimiento histórico del teatro occidental: “Cada época hace del gesto teatral una concepción original; lo cual a su vez influye en la actuación del actor y en el estilo de la representación”. Con el objeto de explicar esas dimensiones, Pavis elabora un “estatuto del gesto teatral”, que básicamente consta de tres categorías:

⁷ Pavis, Patrice, “Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología”, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, pp. 240-241.

A) El gesto como expresión:

Corresponde a la definición tradicional del término. Pavis nos dice que: “La concepción clásica-que en gran parte aún prevalece hoy en día-hace del gesto un medio de *expresión externa* de un contenido psíquico interior (emoción, reacción, significación) que el cuerpo tiene como misión comunicar a otro (...) La naturaleza expresiva del gesto lo hace particularmente adecuado para favorecer la actuación del actor, quien no tiene otros medios, salvo su cuerpo, para expresar sus estados anímicos. Toda una psicología establece una serie de equivalentes entre los sentimientos y su visualización gestual. El gesto es, pues, el elemento intermediario entre lo interior (consciente) y lo exterior (ser físico)”⁸

B) El gesto como producción:

Habría surgido como reacción a la “doctrina expresionista del gesto”. Es desarrollado por toda una corriente actual que busca no definir la gestualidad como “comunicación, sino como producción”: “Al superar el dualismo impresión-expresión, esta concepción monista considera la gestualidad del actor (al menos en una forma experimental de la actuación y de la improvisación) como productora de signos y no como simple comunicación de sentimientos “puestos en gestos”. Pavis agrega, además, que: “El gesto teatral es aquí la fuente y la finalidad del trabajo del actor. Es imposible describirlo en términos de sentimientos o incluso de posiciones-poses significativas. Para GROTOWSKI, la imagen del jeroglífico es sinónima del signo *icónico* intraducible, que es tanto el objeto simbolizado como el símbolo. Para otros, el gesto “jeroglífico” aparecerá como descifrable”⁹.

C) El gesto como imagen interior del cuerpo o como sistema exterior:

Pavis establece que “una de las principales dificultades en el estudio del gesto teatral es determinar a la vez la fuente productiva y la descripción exterior adecuada”. Dicha dificultad radicaría en que: “La descripción exterior obliga a formalizar algunas posiciones clave del gesto, y por ello, a descomponerlo en momentos extáticos y a reducirlo a unas cuantas oposiciones (tensión/relajamiento, rapidez/lentitud, ritmo cascado/fluido, etc.). Pero esta

⁸ Ibid, p. 241

⁹ Ibid, p. 242

descripción, además de su dependencia del metalenguaje descriptivo verbal que impone sus propias articulaciones, permanece exterior al objeto y no precisa el vínculo con la palabra o el estilo de la representación: no consigue ser integrado en el proyecto significativo integral (dramático y escénico)”¹⁰. Esta tercera categoría problematizaría, entonces, planteando una disyuntiva, la pertinencia de formalizar o describir desde un punto de vista verbal el acto físico que constituye el gesto.

Luego de elaborar el anterior “estatuto del gesto teatral”, Pavis incorpora también a la definición del concepto de “gesto”, una “tipología de los gestos teatrales”, a los que clasifica según “su criterio de realismo/abstracción, es decir, según su grado de mimetismo o convencionalismo (siempre que este criterio sea lo bastante preciso en semejante tipología; pues se trata más de tendencias que de casos específicos)”. De dicho análisis, Pavis deduce la existencia de dos grandes grupos o categorías gestuales:

-Gesto imitador:

En palabras de Pavis, los actores, “al imitar las acciones de los personajes, reconstituyen sus comportamientos, y el gesto teatral se ofrece como realista, incluso aunque de hecho cierta estilización y una búsqueda de rasgos característicos acompañen esta impresión de gestualidad real”. Sería el gesto utilizado con mayor frecuencia por el teatro.

-Gesto original:

Para el estudioso todo aquel gesto que cae dentro de esta categoría, “no es ni imitativo ni convencional; debe ser descifrado por el actor y por el espectador, pues se niega a someterse a una racionalización discursiva previa, para aparecer como un jeroglífico a descifrar”. Pavis cita una frase del “Teatro y su doble” de Antonin Artaud (“el sentido de un nuevo lenguaje físico a base de signos y no ya de palabras”), ya que Artaud sería un referente inmediato (y obligado) de esa tendencia teatral, concluyendo que la “originalidad” del gesto radica en que éste se encuentra: “míticamente en el *origen* del lenguaje humano, y porque se *diferencia* de la gestualidad cotidiana”.

¹⁰ Ibidem

La pregunta lógica que se plantea en este punto es la siguiente: ¿Cómo podríamos vincular esta definición del concepto de “gesto”, generada por Pavis, a la serie de imágenes que incorpora LNN?. Para responder adecuadamente dicha cuestión (lo que pasa por relacionar al concepto de gesto ya tratado, la noción de “ícono”, definida en términos también teatrales), debemos partir estableciendo el carácter “visual” que posee el texto de Martínez, en cuanto el hipotético devenir gestual de sus imágenes, tiene como base, o presupone ese carácter. Al respecto me parece conveniente trabajar con algunas ideas provenientes del ensayo de Paz Aburto, “ABC: Nuevas tendencias experimentales: la corporalización del signo (est-ético): Argentina, Brasil y Chile”, *asimismo como también* -reléase Carlos Cabezas dirigiéndose a posibles “señores lectores” de este informe- del catálogo de la exposición “Esa visible oscuridad : 3 poetas visuales”, que incorpora textos de Gonzalo Millán, María Teresa Adriazola y Eduardo Correa, en tanto únicos estudios existentes sobre el tema, en relación a la obra de Martínez.

El ensayo de Aburto articula la idea que se habría desarrollado a nivel latinoamericano, desde la segunda mitad del siglo XX en adelante, una serie de obras que se caracterizan por ofrecer a la imagen (en sus variantes “plástica” y “acústica”) un *rango privilegiado dentro de la estructura de la obra literaria experimental*: “Este artículo se propone señalar no sólo una exposición de las tendencias literarias experimentales contemporáneas surgidas a partir de los años cincuenta, sino que proponer una lectura de ellas desde el *cuero*. Cuerpo individual, cuerpo social y cuerpo cultural soportadas como estética y ética del cuerpo textual desde un *corpus* de obras argentinas, brasileñas y chilenas. Por otro lado, instalar en la crítica literaria el significado de la imagen (plástica y acústica)-característico de estas experimentaciones del Cono Sur como veremos en la poesía concreta, poesía visual, poesía sonora y performances- en tanto incorporación de lo no verbal en la producción literaria”¹¹. A la “primacía” de la imagen viene asociada una nueva relación entre obra y receptor: “Las nuevas tendencias experimentales actualizan y escenifican radicalmente la lucha por el significante; por la experiencia epidérmica del lenguaje poético. La obra se construye apelando a la práctica sensorial del lector donde *lo visto* y *lo leído* funciona desde lo dispuesto por el cuerpo. Sus dispositivos son ojos, oídos, lenguas, manos. El cuerpo textual activa, entonces, otros

¹¹ Aburto, Paz, “ABC: Nuevas tendencias experimentales: la corporalización del signo (est-ético): Argentina, Brasil y Chile”, Ed. Ap-arte, Santiago, 2001, p. 7

códigos-además del lingüístico, el icónico, kinésico, de circulación, etc- que amplían la exclusiva intelección racional y su insistencia semántica en todo esto”¹². Esto se encuentra en consonancia con la precursora afirmación realizada por Ronald Kay (a propósito de “Quebrantahuesos”, diario-vitrina elaborado en los años 50 por Nicanor Parra, Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky, entre otros) acerca de la importancia asignada a la experiencia sensitiva, en detrimento de la “experiencia de lectura” (de cuño racional): “A la luz del Quebrantahuesos, los “Artefactos” (1972) de Parra muestran tanto como el Quebrantahuesos mismo, su proveniencia del “fait divers”. De éste toman la derivación de la retórica de los hechos, la confección anónima, el reprocesamiento del rewriting, su diseños de artículo de serie, de bien de consumo y la fuerza de inscripción instantánea. SE PERCIBEN ANTES DE LEERLOS. La lectura, comparada con la violencia de registro es sorprendida en su obsolescencia; sepulta por la instantaneidad, perdura-como esqueleto sobrepasado-en el flash de la registro grafemático”¹³. La activación de otros códigos de lectura (lectura que apelará, en el caso de los autores tratados en el ensayo, más que a la inteligencia, a la “corporalidad” del receptor) en relación a una obra, está vinculada, entonces, directamente con esta “lucha por el significante”, que podemos encontrar a todo nivel en LNN. Aburto menciona la *opera prima* de Martínez en su artículo, en tanto paradigma de esta “corporalización”, por lo menos en Chile, junto con ciertos textos de E. Lihn y Nicanor Parra, y el trabajo performativo de C. Leppe.: “En 1977 el escritor chileno Juan Luis Martínez publicaba *La Nueva Novela*, un libro compuesto de citas ajenas y firmado desde la tachadura del autor, Juan Luis Martínez. Aquí se despliega la desautorización de su propio discurso y la espectacularización de un lenguaje y de un sujeto vigilado/negado/suprimido”¹⁴. La alusión al proceso de “espectacularización” que se produce en LNN es iluminadora y permite adelantar en parte lo que será la segunda parte de este informe.

María Teresa Adriazola, en uno de los artículos presentados en el catálogo: “Esa visible oscuridad: 3 poetas visuales”, refiere la siguiente opinión respecto al *opus* de Martínez, en

¹² Ibid, pp. 10-11

¹³ En Revista “Manuscritos”, Ediciones del Departamento de Estudio Humanísticos, Santiago, 1975, p. 30

¹⁴ Aburto, Paz, Op. cit, p. 16

función de los tipos de lenguajes que establece LNN: “Pero así como la palabra poética se ha aproximado al espacio visual enmudeciendo y despojándose de su respiración (“la casa del aliento”), la imagen se ha ubicado no como su contraria, sino como *otro* discurso que está allí participando de los juegos de sentido y en relación con todo lo que la rodea. Palabra e imagen que han llegado a constituirse en lenguajes que tratan de significar a la par”¹⁵. De la anterior afirmación se desprende que en el texto de Martínez (y también en las obras de los otros autores presentados en la exposición) la “visualidad” llega a constituirse en un discurso de igual validez significativa que el propuesto verbalmente. Eduardo Correa agrega (refiriéndose a LNN), en la misma línea, que: “la crítica literaria se ha hecho cargo con extrañeza de la obra. Sus consideraciones apuntan más bien a las analogías o a su demonio, que para esto la obra de Martínez es verdaderamente endiablada. Esta misma crítica ha obviado el hecho de que se trata de una propuesta límite entre lo visual y lo verbal y ha dejado para otras y mejores ocasiones la visualidad que da sentido al texto (...) **La Nueva Novela** es un andamiaje visual-verbal donde se hallan una serie de proposiciones de lectura de sí misma. Es una máquina en el sentido duchampiano del Gran Vidrio. Es obra y comentario a la vez. Leerla es una experiencia rizomática al decir de Guattari y Deleuze”¹⁶. Ambos autores insisten, por tanto, sobre la dimensión “visual” del texto de Martínez (no en cuanto único discurso ofrecido por la obra, pero sí recalcando su importancia), al punto que Adriazola sugiere una posible interpretación *escénica* de las obras que conforman el catálogo: “Restos de discurso llegan a esta escena-textos icónico y verbal-fragmentos. En el camino quedaron autorías, formatos, formas y otras pertenencias. Fragmentos entregados a una vida propia, sin mayor objeto en la ampliación de la hipervisibilidad y el juego de las posibilidades combinatorias: un espacio sobreiluminado. No se pone-en-obra, se pone ya en escena”¹⁷.

Podemos considerar que todas estas características (“lucha por el significante”; rango privilegiado de la imagen; activación de otros códigos de lectura-entre los que destaca el

¹⁵ Millán, Gonzalo, Adriazola, María Teresa y Correa, Eduardo, “Esa visible oscuridad: 3 poetas visuales”, Departamento de programas culturales, División de Cultura, Ministerio de Educación, Santiago, 1997, p. 11

¹⁶ *Ibid*, p. 20

¹⁷ *Ibid*, p. 13

icónico; similar validez de los discursos verbal y visual) hallan cabida en LNN de una u otra manera, lo que reafirmaría el carácter visual del texto de Martínez y nos lleva a interrogarnos sobre la relación previamente señalada entre las imágenes que pueblan LNN y el concepto de “gesto” defendido por Pavis. Lo primero que debe referirse respecto a dicho tema es que los retratos y fotografías que hallamos (intervenidos o no) a lo largo del texto, entre los que figuran varios de los personajes más destacados de la cultura occidental de los últimos dos siglos (como Rimbaud, Marx, Mallarmé, J. Tardieu, André Breton, W. B Yeats, Adolf Hitler, Francisco Picabia), junto con otros de menor o nula importancia (Tania Savich, Alice Liddell), constituyen lo que desde el punto de vista de una semiótica teatral-y también literaria- conocemos como “iconos” (el que me atenga exclusivamente a los retratos y fotografías, obedece a lo establecido en la introducción donde establecí los límites de mi investigación y señalé su foco de atención principal: el análisis, de acuerdo a determinadas hipótesis, de la unidad que conforman los textos “Adolf Hitler y la metáfora del cuadrado” y “Tania Savich y la fenomenología de lo redondo”; por lo demás es *evidente* que LNN no está constituida únicamente de retratos y fotografías: existe una serie de dibujos, collages, de-collages, gráficos, etc, que, en conjunto con las restantes imágenes, conforman el entramado visual de la obra). Así, Pavis perfila en su “Diccionario...” una definición de “icono” sostenida (aunque no en su totalidad) en la semiótica de Peirce: “En la tipología de los signos de PEIRCE, el icono es “un signo que denota su referente exclusivamente por las características que le son propias y que posee fuera de toda consideración sobre la existencia o no del referente. El retrato de una persona es icono de ésta en la medida en que se parece a su modelo”¹⁸.

Para Peirce, en tanto, “icono” corresponde, específicamente, a “un Representamen cuya cualidad Representativa es una Primeridad de él en tanto Primero. Esto es, una cualidad que el Icono posee en tanto cosa lo vuelve apto para ser un Representamen”¹⁹ (En la terminología de Peirce,: “ (...) Un Representamen, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo

¹⁸ Pavis, Patrice, Op. cit, p. 261

¹⁹ Peirce, Charles, “La ciencia de la semiótica”, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1986, p. 46

equivalente, o, tal vez, un signo aún más desarrollado”²⁰). Añade, además, que: “Así, cualquier cosa es apta para ser un Sustituto de otra cosa a la que es similar (La concepción de “sustituto” involucra la de intencionalidad y, por lo tanto, de Terceridad genuina.) Ya veremos si es posible que haya otra clase de sustitutos. Un Representamen por Primeridad nada más solamente puede tener un Objeto similar. Así, un Signo por Contraste denota a su objeto únicamente en virtud de un contraste, o Segundidad, entre dos cualidades. Un Signo por Primeridad es una imagen de su objeto y, para expresarlo más estrictamente, sólo puede ser una *idea*, porque debe producir una idea interpretante; y un objeto externo provoca una idea mediante una reacción sobre el cerebro”²¹. En el centro de la noción de “icono” de Peirce se encuentra la idea de “similitud” (entre el objeto representado y el Signo o Representamen que lo denota), que será criticada por Pavis: “Es posible establecer una escala de iconicidad. No obstante, es delicado cuantificar un dato tan impreciso y subjetivo como la noción de semejanza o de **realismo**”²². Suponer una intimidad entre cualquier icono y una realidad “exterior” (que lo sustentaría) parece demasiado arriesgado- piensa Pavis-, quien, por otro lado, coincide con Eco al afirmar que: “En vez de oponer los signos según su tipología (ícono, índice, símbolo), es de mayor utilidad hablar de signos de *función determinante* icónica, indicial o simbólica, determinar los papeles respectivos de sus funciones en una secuencia y trazar así el circuito de la simbolización”²³, haciendo alusión con esto a la famosa división fundamental de Peirce, según la cual, clasifica a los signos en Iconos, Índices o Símbolos.

El cuestionamiento a la pretendida referencialidad de los iconos (en tanto forman parte de un lenguaje-visual, en este caso-, quiérase o no, *representativo*) puede constatarse, al interior de LNN, tal como lo declara Roberto Merino²⁴, en collages como “El hipopótamo” o en la serie

²⁰ Ibid, p. 22

²¹ Ibidem

²² Pavis, Patrice, Op.cit, p. 262

²³ Ibidem

²⁴ “Es el tipo de relación de contraste entre texto/imagen. En el estrecho espacio del microcontexto el texto guía una lectura de la imagen, el epígrafe abre un marco de inscripción semántico para la imagen, y la imagen misma atrapa los elementos textuales y realiza una

de Portraits, por cuanto se estaría produciendo en ellos una tensión entre el texto escrito y su imagen (o viceversa: entre la imagen y *su* texto escrito: ninguno tiene preeminencia sobre el otro, pues el texto no establece jerarquía alguna que pueda ayudarnos a subyugar el lenguaje visual al escrito) como si el primero tendiera a desmentir o poner entre paréntesis la “realidad” denotada por la segunda, invocándose una no-concordancia, una distancia insalvable que separaría a palabras e iconos, lo que tiende a patentizar el sentimiento de incertidumbre e irrealidad propuesto por la obra. En “El hipopótamo”, por ejemplo, a la imagen del animal se nos opone un discurso que relativiza la “objetividad” de la imagen fotográfica: “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”²⁵, situación que se repite en las páginas 86, 98, 105 y 140. Pero, ¿en qué medida estos íconos, no referenciales en LNN, pueden devenir *gestos*?: a mi entender, la gestualidad de los iconos, en LNN se alcanza de tres formas distintas:

-Si seguimos la premisa establecida por Aburto, en cuanto que las obras agrupadas bajo el rótulo de “nuevas tendencias experimentales”, activan una serie de códigos (icónico, kinésico, de circulación) no verbales, y cuya lectura debe hacerse *necesariamente* desde el cuerpo y comparamos eso con la definición propuesta por Pavis para el concepto de “gesto” (“movimiento corporal, muy a menudo voluntario y controlado por el actor, orientado a una significación más o menos dependiente del texto, o bien completamente autónoma”) encontraremos que LNN se manifiesta en tanto *cuerpo textual* que genera y exige un *movimiento* de parte del receptor de la obra (activación de los códigos icónico y kinésico), quien debe transformarse de lector de un libro a espectador de un desorden que replica y multiplica el caos de la vida.

especie de “resistencia” respecto a ella, en la medida en que se erige como una presencia autónoma. Hay entonces una relación entre texto/imagen definida por la violentación mutua”. En Merino, Roberto, “La reflexividad en la poesía chilena contemporánea. “La Nueva Novela” de Juan Luis Martínez: proposición de una lectura”, Tesis para optar al grado de Licenciado en Filosofía con mención en Literatura, Santiago, 1983, pp. 23-24.

²⁵ Martínez, Juan Luis, “La Nueva Novela”, Ed. Archivo, Santiago, 1985, p. 71

-Eso a raíz del vínculo obra-receptor. Pues en relación a los textos escogidos como centro de mis análisis (“Adolf Hitler y la metáfora del cuadrado”, “Tania Savich y la fenomenología de lo redondo”) se asienta un conflicto que, adelantando algunas ideas, supondremos establecido ya desde un nivel simbólico: “Combinada con la del cuadrado, la forma del círculo evoca una idea de cambio de orden o de plano. ‘La figura circular añadida a la figura cuadrada es espontáneamente interpretada por el psiquismo humano como la imagen dinámica de una dialéctica entre lo celestial trascendente, a lo cual el hombre aspira naturalmente, y lo terrenal donde él se sitúa actualmente, donde se aprehende como sujeto de un pasaje que debe ya realizar desde ahora gracias al concurso de los signos’”²⁶. Al figurarnos que el orden terrenal (metaforizado por el cuadrado) está regido por Hitler, y que el orden celestial al que podemos aspirar, se desmorona sin remedio (pues el Círculo de la Familia ha desaparecido, dejando a Tania como “delicada habitante de otra redondez que ahora invita al lector a acariciar su pequeña fotografía”), podemos sopesar la gravedad de este conflicto, que se torna lucha por la sobrevivencia (como bien lo demuestra el poema “La desaparición de una familia”). A la idea de movimiento que se deduce del binomio cuadrado-círculo (“la figura circular añadida a la figura cuadrada es espontáneamente interpretada por el psiquismo humano como la imagen dinámica de una dialéctica...” se agregará, reforzándola, la interacción (que está en la base de todo conflicto, y que se *traduce* como movimiento) considerada como tensión irresuelta entre Hitler y Tania: “En este pequeño cuadrado, lo de fuera: (el espacio blanco de la página) y lo de dentro (la fotografía) están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados”²⁷.

-Por último, habría que reconsiderar el “estatuto del gesto teatral” fundado por Pavis, a la luz de una de las varias poéticas que contiene LNN, correspondiente a la Nota 5 del apartado “Notas y Referencias”: “OBSERVACIONES SOBRE EL LENGUAJE DE LOS PAJAROS Véase LA LITERATURA”: en uno de sus párrafos se refiere lo siguiente: “A través del canto de los pájaros, el espíritu humano es capaz de darse a sí mismo juegos de significación en número infinito, combinaciones verbales y sonoras que le sugieran toda clase de sensaciones físicas o de emociones ante el infinito. (Develar el significado último del canto de los pájaros equivaldría al desciframiento de una fórmula enigmática: la eternidad incesantemente

²⁶ Chevalier, Jean, “Diccionario de los símbolos”, Ed. Herder, Barcelona, 1995, p. 302

²⁷ Martínez, Juan Luis, Op. cit, p. 113

recompuesta de un jeroglífico perfecto, en el que el hombre jugaría a revelarse y a esconderse a sí mismo: casi el **Libro** de Mallarmé)²⁸. La conexión con el lenguaje jeroglífico que se hace en esta parte del texto (que funciona como modelo y paralelo a la vez, en cuanto el “lenguaje de los pájaros” al que LNN está suscrita, posee cualidades similares al l. jeroglífico, y porque el fin de todo conocimiento humano, y por ende, del “lenguaje de los pájaros” sería el desciframiento de un “jeroglífico perfecto”), explicaría una adscripción de los íconos de LNN a la segunda de las categorías planteadas por Pavis en su estatuto: “El gesto como producción”: “Al superar el dualismo impresión-expresión, esta concepción monista considera la gestualidad del actor (al menos en una forma experimental de la actuación y de la improvisación) como productora de signos y no como simple comunicación de sentimientos “puestos en gestos”. Por ejemplo, GROTOWSKI se niega a separar el pensamiento de la actividad corporal, la intención de la realización, la idea de su ilustración. Par él, el gesto es el objeto de una búsqueda, de una producción-descifración de *ideogramas* (...) Para GROTOWSKI, la imagen del jeroglífico es sinónima del signo *icónico* intraducible, que es tanto el objeto simbolizado como el símbolo”. La intraducibilidad (es decir, la incapacidad de ofrecer una lectura unívoca, una intelección “racional” de los signos en cuestión) de muchos de los íconos de LNN (la portada del libro, la serie de los Portraits, “ 3 meditaciones sobre Rene Magritte”, “El tatuaje ideal de Delia”, “Adolf Hitler...”, “Tania Savich...”, “El círculo de la soledad”, “Fox terrier no desaparecido en la no-intersección de las no-avenidas (Gauss y Lobatchewsky)”, “Juego de preguntas recortadas”, etc), abogarían, en ese sentido, por la comprensión de dichos iconos en tanto jeroglíficos, y de acuerdo a esta misma lógica, como *gestos*, hallándose incluso representada *materialmente* con la incorporación de una hoja de papel mantequilla en que se aprecian cientos de caracteres chinos (entre las páginas 96 y 97).

²⁸ Ibid, p. 126

2. “LA NUEVA NOVELA”: ESPEJO-ESPECTÁCULO

2. Roberto Merino (“La reflexividad en la poesía chilena contemporánea...”) nos propone la siguiente lectura de LNN - fundamentada en la actividad reflexiva que genera el texto-, que, me parece, tiene especial incidencia al momento de iniciar esta segunda parte del informe, (que estudiará el trabajo “especular” que se produce en la obra de Martínez, así como la forma en que ese trabajo adquiere consistencia material y se *refleja* en los diversos significantes que integran el texto-objeto): “Una obra literaria-una novela- puede estar sustentada en una gran actividad reflexiva, y, sin embargo, mantenerla lo más oculta posible, bajo la constante distracción que el texto hace de esa actividad, a favor de otros instrumentos literarios -y fines literarios- (en una novela policial toda la actividad textual dirige la lectura hacia el final, hacia la solución del caso, y desde ahí el narrador podrá remitir reflexivamente al lector hacia esos cabos sueltos que acaso nunca advirtió y que resultan fundamentales para el esclarecimiento de los hechos). En LNN se procede a la exhibición de todo el material relacionable posible, lo que no significa la no existencia de reflexividad latente, porque la construcción reflexiva exhibida es, en esta obra, un objeto polifacético, múltiple y sobreinformado, y hay lugar para todos los grados de reflexividad, desde la remisión explícita del texto-donde el lector ha de encontrar una indicación para su desplazamiento-hasta las más sutiles costuras asociativas que se pueda sostener. Si una obra tradicional-un relato habitual-necesita de la reflexividad para levantar algunos puntales en su engendro narrativo, o para enriquecer el relato con alusiones a otras literaturas, LNN es reflexividad, está levantada únicamente sobre el cimiento de la reflexividad”²⁹. La “actividad reflexiva” a la que se alude anteriormente, tendría varios niveles de manifestación en LNN, según Merino: éste menciona la existencia de 3 tipos distintos: una “reflexividad intratextual”, otra “intertextual”, y finalmente, una “metatextual”; las tres estarían signadas, sin embargo, por la noción de “relato especular” que utiliza Lucien Dallenbach: “La modalidad reflexiva o de reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato. Es un proceso de sobrecarga o (sobredeterminación semántica), donde el enunciado en que se apoya la reflectividad funciona por lo menos en dos

²⁹ Merino, Roberto, Op. cit, pp. 3-4

niveles: el del relato, donde continúa significando, lo mismo que cualquier otro enunciado: el del reflejo, donde entra en calidad de elemento de una metasignificación (significación de la significación), merced a la cual puede el relato tomarse a sí mismo por tema”³⁰. Como ya puede advertirse, la definición de Dallenbach se ajusta perfectamente al *modus operandi* desarrollado en LNN, por cuanto-y de acuerdo a lo postulado por Merino-, el texto de Martínez revela constantemente su carácter artificial, la (in)significancia radical de la sustancia que lo constituye: “Esta página, este lado de la página, anverso o reverso de sí misma, nos permite la visión de un poema en su más exacta e inmediata textualidad (sin distancia ni traducción): un poema absolutamente plano, texto son otro significado que el de su propia superficie. El dibujo de las letras, el cuerpo físico de sus palabras, el espesor de los signos desnudos que traspasando el delgado espesor de la página emergen aquí, invertidos sólo en mera escritura, destruyen cualquier intento de interpretación respecto a una supuesta: ‘Profundidad de la Literatura’”³¹ (“Las espaldas del desdichado”). Se llega a extremos (como en “Un problema transparente”, p.41), donde la reflexividad, el (re)volverse del “relato” (tanto material como verbal) sobre sí mismo, conduce inevitablemente a la *exhibición* de las paradojas o aporías que contendría el discurso moderno, pues justamente lo que destaca a LNN dentro del contexto poético chileno contemporáneo-a nivel de esta reflexividad-, como lo dice Merino, es que ella muestra, *espectaculariza* sus ruinas (que ejemplo más paradigmático de ello es la portada de LNN: ofrecer a la percepción del receptor, denegando a la lectura, la visión desoladora de un *locus* donde los fundamentos no existen, o son destruidos, donde la casa-el centro del mundo habitable-, por ende, ya no puede ofrecer ninguna seguridad; o la tachadura del nombre, que una mano misteriosa traza sobre el muro de un reino que se derrumba³²: “para él, por el contrario, la mano, alejada de toda voz, arrastrada por un mero gesto de inscripción (y no de expresión), traza un campo sin origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje, es decir, exactamente eso que no

³⁰ Dallenbach, Lucien, “El relato especular”, Ed. Visor, Madrid, 1991, p. 62

³¹ Martínez, Juan Luis, Op. cit, p. 30

³² “Por eso ha enviado él esa mano que trazó este escrito. La escritura trazada es: *Mené, Mené, Teqel, Parsin*. Y esta es la interpretación de las palabras: *Mené*: Dios ha *medido* tu reino y le ha puesto fin; *Teqel*: has sido *pesado* en la balanza y encontrado falto de peso; *Parsin*: tu reino ha sido *dividido* y entregado a los medos y los persas” Libro de Daniel, 5, 24-28

cesa de poner en cuestión todos los orígenes”³³) o lo que Merino llama “desechos”: “Sin desmedro de la validez del código de la vanguardia que introduce el trabajo del objeto en LNN, en cierto modo este trabajo define al autor u organizador de los materiales, como un bricoleur que trabaja con signos culturales, con objetos propiamente tales, o con imágenes visuales y textos tratados en calidad de objetos. Un bricoleur, en rigor, es un manipulador de desechos, que de la conjunción de restos de objetos-artefactos-anteriores logra crear nuevos instrumentos: el bricoleur hace objetos de objetos”³⁴. La espectacularización que se produce en LNN está íntimamente ligada, entonces, al proceso especular que se manifiesta en ella; ahora veremos como esa relación se arrastra desde el (postizo) origen de las palabras “espectáculo” y “espejo”.

Contamos para recalcar lo antedicho, con la definición que Patrice Pavis nos ofrece para la noción de “espectáculo”, si nos remitimos al ámbito del teatro: “Es espectáculo todo lo que se ofrece para ser observado. “El espectáculo es la categoría universal a través de la cual se observa el mundo” (BARTHES, 1975:179). Este término genérico se aplica a la parte visible de la obra (representación), a todas las formas de arte de la representación (baile, ópera, cine, etc.), y a otras actividades que implican una participación del público (deportes, ritos, cultos, interacciones sociales”³⁵. Curiosamente (o quizás no tanto), el énfasis de Pavis se acentúa sobre la observación, la “mirada”, lo que tiene su correlato en la etimología misma del término “espectáculo”: “Espectáculo: tomado del lat. *spectaculum* íd, derivado de *spectare* ‘contemplar, mirar’, y éste del lat. arcaico *specere* íd”³⁶, del cual pueden derivarse una serie de palabras que nos sitúan plenamente en el mundo generado por LNN: espectacular; espectador; espectro (de *spectrum*, ‘simulacro, aparición’); espectral; especular (de *speculari*, ‘observar, acechar’, derivado de *specula*, ‘puesto de observación’); especulación; especulador,

³³ Barthes, Roland, “El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura”, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 69

³⁴ Merino, Roberto, Op. cit, p. 12

³⁵ Pavis, Patrice, Op. cit, p. 191

³⁶ Corominas, J., Pascual, J., “Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico”, Volumen II, Ed. Gredos, Madrid, 1980, p. 739

etc. Pero lo más importante es que “espectáculo” tiene igual raíz que “espejo”: “Espejo: del lat. *Speculum* íd, derivado del lat. arcaico *specere* ‘mirar’”³⁷. También de “espejo” se deduce una constelación de lexemas significativo desde el punto de vista de LNN: entre otros: espejarse ‘mirarse al espejo’; espejear; espejeo y espejismo.

Las implicancias que posee la imbricación entre “espejo” y “espectáculo”, al menos en lo que a LNN se refiere, son muchas, pero quizás la más esencial de ellas es la que sigue: toda reflexión especular supondrá un espectáculo, es decir, una exhibición, una visualización, aún cuando ésta corresponda a la de un yo convertido en otro para sí mismo (el sueño de Narciso, muerto delante del abismo): en última instancia: una teatralización; y viceversa: todo espectáculo devendrá juego especular, desdoblamiento, refracción y pérdida continua de la idea de sentido, extraviada, opacada por la multiplicidad, el vértigo de posibilidades que impone el texto: aunque aplicada a la realidad del neobarroco, esta afirmación de Severo Sarduy (“El barroco y el neobarroco”) podría muy bien dar cuenta de la realidad espec(tac)ular de LNN: “Si en cuanto a su utilidad el juego barroco es nulo, no sucede así en cuanto a su estructura: Esta no es un simple aparecer arbitrario y gratuito, un sin razón que no se expresa más que a sí mismo, sino al contrario, un reflejo reductor de lo que la envuelve y trasciende; reflejo que repite su intento-ser a la vez totalizante y minucioso-, pero que no logra, como el espejo que centra y resume el retrato de los esposos Arnolfini, de Van Eyck, o como el espejo gongorino “aunque cóncavo fiel”, captar la vastedad del lenguaje que lo circunscribe, la organización del universo: algo en ella le resiste, le opone su opacidad, le niega su imagen”³⁸. LNN como *agujero negro* del sentido, espejo que no devuelve sino que absorbe la luz de los signos: muestra paradójica de ello serían las series de negativos (“La geografía”, p. 21; “Fox Terrier desaparece en la intersección de las Avenidas Gauss y Lobatchewsky”, p. 82; “El revés de la página como poema”, p. 101; “Portrait of a lady”, p. 141) en donde el trabajo especular produce una “fossilización” de los discursos verbal y fotográfico, (de)mostrando los límites de éstos, además de, como antes afirmé, denunciar el ilusionismo propio de todo acto de representación. Al respecto, Merino dice: “este concepto” (se refiere a “objeto”), “se relaciona de un modo tangencial con el trabajo de fossilización del

³⁷ Ibid, p. 740

³⁸ En Corral, Wilfredo y Klahn, Norma (compiladores), “Los Novelistas como críticos”, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 441

lenguaje que practica Martínez en los textos. Por acción de tal proceso-la fosilización-el lenguaje se convierte tanto en el referente como en el indicador de sí mismo (este fenómeno ocurre, por ejemplo en la utilización deliberada de clichés del discurso literario. Las expresiones fosilizadas actúan, en relación al flujo del discurso, en bloque, como objetos indivisibles de significación, produciendo una oposición en el contexto en que ejercen) (...) El proceso de la fosilización se verifica también en el mecanismo de inversión gráfica de los elementos de un texto, las palabras puestas en su negativo, violentando de tal modo la significación de los elementos tratados que, fijados éstos en su inversión, no pueden sino evidenciar su pura objetividad, despojados de toda pretensión de ‘profundidad’³⁹. Los dos resortes que Merino cree ponen en funcionamiento el mecanismo textual de LNN (“objeto” y “proceso”), privilegiarían la condición de “espectáculo” del texto: “De algún modo, lo exhibido en LNN, viene a ser, los materiales y su trabajo; en términos que nos resultarán de una mayor funcionalidad en adelante hablaremos de el objeto (definido como: unidad, material, visual o textual que se integra al contexto de una obra, utilizándose como un signo ya constituido en otros sistemas) y el proceso (definido como: la actividad exhibida de la construcción/desconstrucción obrada sobre repertorios de objetos)⁴⁰. Aún más claro, al reconocer el papel que posee el elemento visual dentro del “proceso”, será en este párrafo: “El proceso o la transmutación de los materiales no están aquí ocultos en la remota potencialidad de la gestión de esta obra, sino exhibidos en su “ser en acto”. En este sentido, el lector accede al espectáculo-en primera instancia visual-de la construcción/desconstrucción obrada sobre objetos dados, y enriela su propia lectura sobre un proceso de construcción/desconstrucción (apertura/clausura) de expectativas de recepción que el texto le ofrece⁴¹.”

Es así como LNN con-funde las instancias “especular” y “espectacular”, de tal modo que instala un “código del acto” en tanto principio articulador de sus gestos y movimientos: a propósito de Sade, Sarduy desarrolla la idea precedente, que tanto como la anterior (referida a la situación “especular” en el neobarroco) puede muy bien aplicarse a LNN: “La panoplia del objeto introduce en la agresión sádica un *código del acto* (también en el sentido teatral de la

³⁹ Merino, Roberto, Op.cit, p. 8

⁴⁰ Ibid, p. 7

⁴¹ Ibid, p. 17

palabra). El teatro como espacio de la representación, como exigencia de abertura escénica y mirada del exterior, como espectáculo, está presente en cada obra de Sade”⁴². Un juego de espejos que muta en espectáculo, un espectáculo que deviene teatro: LNN como retablo, representación que exuda crueldad.

⁴² Sarduy, Severo, “Ensayos generales sobre el barroco”, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 231

3. “LA NUEVA NOVELA” COMO ESPECTÁCULO ARTAUDIANO

“No, el suplicio es una forma de escritura. Asistes a la dramatización de un ideograma; aquí se representa un signo y la muerte no es sino un conjunto de líneas que tú, en el olvido, trazaste sobre un vidrio empañado. Hubieras deseado descifrarlo, lo sé. Pero el significado de esa palabra es una emoción incomprensible e indescifrable. Nada más que una sensación a la que las palabras le son insuficientes. Tienes que embriagarte de vacío: estás antes un hecho extremo”

Farabeuf, Salvador Elizondo

“Nombrar / signar / cifrar: el designio immaculado”

La Nueva Novela, Juan Luis Martínez

3. Hemos llegado a la instancia decisiva del trabajo: es aquí donde la aproximación a la obra de A. Artaud se hace necesaria, por cuanto en ella, y especialmente en “El teatro y su doble”, la reflexión sobre la re-presentación teatral se vuelve central en el no-discurso elaborado por el poeta francés, al punto que puede derivarse de ella, al mismo tiempo que un sondeo de los límites y posibilidades del teatro, el intento de creación de un lenguaje particular a éste. Para iluminar de manera adecuada lo que Artaud comprendía por “espectáculo” y “lenguaje jeroglífico” (y así poder aplicar estas nociones al texto de Martínez) será necesario revisar los fundamentos de la meditación artaudiana sobre la práctica teatral, lo que pasa, en primer término, por aclarar de la mejor forma posible la significación que posee el término “representación” dentro de su pensamiento.

Jacques Derrida, en su artículo: “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, remarca insistentemente el hecho de que la cavilación teórica de Artaud situaría la noción de “representación” lo más lejos posible de la tradicional comprensión de aquella como “mimesis”: “El teatro de la crueldad no es una *representación*. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación. “He dicho, pues, “crueldad” como habría podido decir ‘vida’” (1932, IV, p. 137). Esta vida soporta al hombre pero no es en primer lugar la vida del hombre. Éste no es más que una

representación de la vida y ése es el límite-humanista-de la metafísica del teatro clásico. “Así pues, al teatro tal como se practica se le puede reprochar una terrible falta de imaginación. El teatro tiene que igualarse a la vida, no a la vida individual, a ese aspecto individual de la vida en el que triunfan los CARACTERES, sino a una especie de vida liberada, que barre la individualidad humana y donde el hombre es sólo un reflejo” (...) ¿No es la *mimesis* la forma más ingenua de la representación? Como Nietzsche-y las afinidades no se detendrán aquí-Artaud quiere, pues, acabar con el concepto *imitativo* del arte. Con la estética aristotélica, en la que se ha llegado a reconocer la metafísica occidental del arte. “El arte no es la imitación de la vida, sino que la vida es la imitación de un principio trascendente con el que el arte nos vuelve a poner en comunicación” (IV, p.310)”⁴³. Cabe señalar que la certeza artaudiana acerca de la “irrepresentabilidad” de la existencia tiene directa relación, o se sostiene, en una visión de la realidad que considera que ella está en permanente “estado de ebullición”, es decir, que Artaud presenta lo real como sinónimo de caos o “anarquía”, (des)orden (in)humano que se renueva eternamente, a fin de cuentas *devenir*: “Allí donde la alquimia, por sus símbolos, es el Doble espiritual de una operación que sólo funciona en el plano de la materia real, el teatro debe ser considerado también como un Doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras (...) Ahora bien, esta realidad no es humana, sino inhumana, y ha de reconocerse que el hombre, con sus costumbres y su carácter, cuenta en ella muy poco. Y apenas si él podría retener ahí su cabeza, y sólo una cabeza absolutamente demudada, orgánica y maleable, con material formal apenas suficiente para que los principios puedan ejercer en ella sus efectos de manera acabada y sensible”⁴⁴. Podría asegurarse que esta misma base ideológica sustenta el acercamiento del cuerpo textual que conforma LNN, “a la re a la re a la realidad”: “Ello nos permitirá validar-o refutar- la hipótesis de que *el permanente juego de contradicciones se constituye en modo de representación de la realidad para evidenciar su inconsistencia,*

⁴³ Derrida, Jacques, “La escritura y la diferencia”, Ed. Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 320-321

⁴⁴ Artaud, Antonin, “El teatro y su doble”, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1971, p. 50

*mediante la conciliación de los opuestos real/ficticio*⁴⁵ afirma P. Monarca en su estudio sobre la obra del poeta chileno; Lastra y Lihn, en uno de los textos más decidores escritos acerca de LNN, defienden una idea parecida: “Parece indudable que las lecturas y saberes de los que se alimenta Juan Luis Martínez se extienden a todos los campos en el que el lenguaje fragiliza los criterios de verdad y de realidad, por encima de la presunción de verosimilitud”⁴⁶. Ambos poetas confluirían, entonces, hacia una misma creencia: la de la inestabilidad y el desorden como condicionantes primeros de la existencia.

La revuelta de Artaud contra la tradicional noción occidental de “representación” tendría su sedimento primitivo en la apelación a un teatro que recupere el ámbito de la escena, tanto como en la *limitación* de la importancia asignada al verbo, a la palabra dentro de la práctica teatral histórica. Este dominio del elemento verbal por sobre el teatral en sí (vale decir, lo escénico, sinónimo de lo espacial) denunciado por Artaud, es asimilado en el artículo de J. Derrida a una “tiranía divina”: “La escena es teológica en tanto que esté dominado por la palabra, por una voluntad de palabra, por el designio de un logos primero que, sin pertenecer al lugar teatral, lo gobierna a distancia. La escena es teológica en tanto que su estructura comporta, siguiendo a toda la tradición, los elementos siguientes: un autor-creador que, ausente y desde lejos, armado con un texto, vigila, reúne y dirige el tiempo o el sentido de la representación, dejando que ésta lo *represente* en lo que se llama el contenido de sus pensamientos, de sus intenciones y de sus ideas”⁴⁷. La presencia insoslayable de la palabra (asociada al triunfo y culto de la racionalidad sobre el cuerpo) aseguraría, según Artaud y Derrida, la permanencia de la representación, entendida como mimesis, en el teatro contemporáneo: “Y es el texto fonético, la palabra, el discurso transmitido-eventualmente por el apuntador cuya concha es el centro oculto pero indispensable de la estructura representativa-lo que asegura el movimiento de la representación. Cualquiera que sea su importancia, todas las formas pictóricas, musicales e incluso gestuales introducidas en el

⁴⁵ Monarca, Patricia, “Juan Luis Martínez: el juego de las contradicciones”, Ed. Ril, Santiago, 1998, p. 17

⁴⁶ Lihn, Enrique y Lastra, Pedro, “Señales de ruta de Juan Luis Martínez”, Ed. Archivo, Santiago, 1987, p. 10

⁴⁷ Derrida, Jacques, Op. cit, p. 322

teatro occidental no hacen, en el mejor de los casos, más que ilustrar, acompañar, servir, adornar un texto, un tejido verbal, un logos que *se dice* al comienzo”⁴⁸. La liberación respecto del “texto y del dios autor” sería el primer paso realizado en pos de la recuperación -para la puesta en escena- de una “libertad creadora e instauradora”. Al dejar de ser el director teatral y los participantes en el (im)posible proyecto artaudiano los “instrumentos o los órganos de la representación”, tal como se la comprende en Occidente (y aquí encontramos una nueva semejanza entre las obras de Artaud y de Martínez: el primero buscaba eliminar la noción de “autor” del ámbito del teatro, para privilegiar la de “participantes”-a un nivel tal que produjese la confusión y colaboración entre actores y espectadores, logrando de estos últimos una transgresión de su pasividad habitual-de una “fiesta” o evento que pudiera conmover las existencias, mientras que el segundo llevó esas premisas hasta un grado inédito en la literatura chilena, al tachar sistemáticamente su nombre e introducir, casi literalmente, al lector en el laberinto en que Chile se había convertido) estaríamos muy cerca de asignar a esta noción un nuevo significado, significado que, sin embargo, es sumamente difícil de traducir a nuestra inteligencia, en tanto ella en sí misma ha sido derivada, creada a posteriori del “momento original” al que refiere Artaud: “Ciertamente la escena *no representará ya*, puesto que no vendrá a añadirse como una ilustración sensible a un texto ya escrito, pensado o vivido fuera de ella, y que ésta se limitaría a repetir, y cuya trama no constituiría. La escena no vendrá ya a repetir un *presente*, a *re-presentar* un presente que estaría en otra parte y que sería anterior a ella, cuya plenitud sería más antigua que ella, ausente de la escena y capaz, de derecho, de prescindir de ella: presencia a sí del Logos absoluto, presente viviente de Dios. La escena no será tampoco una representación, si representación quiere decir superficie extendida de un espectáculo que se ofrece a voyeurs. (...) La representación cruel debe investirme. Y la no-representación es, pues, representación originaria, si representación significa también el desplegarse de un volumen, de un medio con varias dimensiones, experiencia productiva de su propio espacio. *Espaciamiento*, es decir, producción de un espacio que ninguna palabra podría resumir o comprender, en cuanto que aquel mismo lo supone en primer término y en cuanto que apela a un tiempo que no es ya el de la llamada linealidad fónica; apelación a una “noción nueva del espacio” (p.137) y a “una idea particular del tiempo”: “Contamos con basar el teatro ante todo en el espectáculo y en el espectáculo introduciremos una noción nueva del espacio, utilizado en todos los planos posibles y en todos los grados de la perspectiva en

⁴⁸ Ibid, p. 323

profundidad y en altura, y a esa noción vendrá a unirse una idea particular del tiempo sumada a la del movimiento”⁴⁹.

Punto importante: Cuando Artaud habla aquí de “espectáculo” debemos entender que se refiere a un tipo “determinado” de puesta en escena, asociado al “espaciamiento”, vale decir, que tiende a eliminar o disolver las tradicionales fronteras que separaban al público de los actores, y sostenida además, principalmente, sobre el despliegue corporal de los actores (utópicamente Artaud hubiese deseado que el espectáculo penetrara a los espectadores de tal forma, que ni siquiera se planteara una diferencia entre éstos y los actores: el despliegue corporal, en última instancia, también hubiese debido *captar al público*); por otro lado, y como ya se verá, dicho “espectáculo” privilegia el uso de recursos ligados más al devenir simbólico que al entendimiento racional, desligándose en lo posible del dominio del texto: el “espectáculo” propugnado por Artaud estará constituido, entonces, más por imágenes, más por acciones o movimientos, que por un discurso que apunta a transmitir ideas.

El paso decisivo, sin embargo, dentro de la transformación que Artaud pretendía impulsar, consistía en una reutilización (no erradicación) del lenguaje verbal en un contexto teatral que privilegiaría la presencia física y material: en otras palabras, la metamorfosis de las palabras en gestos: “¿Cómo funcionaría entonces la palabra y la escritura? Volviéndose a hacer *gestos*: la intención *lógica* y discursiva quedará reducida o subordinada, esa intención por la que la palabra asegura ordinariamente su transparencia racional y sutaliza su propio cuerpo en dirección al sentido, deja a éste extrañamente que se recubra mediante aquello mismo que lo constituye en diafanidad: al desconstituir lo diáfano, queda al desnudo la carne de la palabra, su sonoridad, su entonación, su intensidad, el grito que la articulación de la lengua y de la lógica no ha enfriado del todo todavía, lo que queda de gesto oprimido en toda palabra, ese movimiento único e insustituible que la generalidad del concepto y de la repetición no han dejado de rechazar jamás”⁵⁰. Artaud denomina a esta metamorfosis, “sustitución de la poesía del lenguaje por una poesía del espacio”, la cual apuntaría no sólo a “la materialización visual y plástica de la palabra”, o a la constitución de un lenguaje independiente, propio del teatro, sino que también a un modo particular de *comprensión, a un pensamiento que cristaliza desde*

⁴⁹ Ibid, p. 325

⁵⁰ Ibid , p. 328

la visualidad: “Una forma de esta poesía en el espacio-además de la que puede crearse combinando líneas, formas, colores, objetos en estado natural, elementos comunes a todas las artes-es la del lenguaje-signo. Y permítaseme hablar un instante de este otro aspecto del lenguaje teatral puro, que no necesita de la palabra: un lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideográfico, como el de ciertas auténticas pantomimas (...) Es evidente que tales signos son verdaderos jeroglíficos, donde el hombre, en tanto contribuye a formarlos, es sólo una forma como las otras, a la que él da sin embargo por su doble naturaleza, un prestigio singular (...) Ese lenguaje, que evoca en el espíritu imágenes de una intensa poesía natural (o espiritual) nos ayuda a entender lo que podría ser para el teatro una poesía en el espacio independiente del lenguaje hablado”⁵¹. En “El primer manifiesto del teatro de la crueldad” vuelve a tocar el tema: “Una vez que hayamos cobrado conciencia de ese lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, el teatro debe organizarlo en verdaderos jeroglíficos, con el auxilio de objetos y personajes, utilizando sus simbolismos y correspondencias en relación con todos los órganos y en todos los niveles”⁵². En el mismo manifiesto y refiriéndose al “lenguaje de la escena” dirá: “Hay que encontrar además nuevos medios de anotar ese lenguaje, ya sea en el orden de la transcripción musical, o en una especie de lenguaje cifrado.

En cuanto a los objetos ordinarios, e incluso al cuerpo humano, elevado a la dignidad de signos, uno puede inspirarse, evidentemente en los caracteres jeroglíficos, no sólo para anotar tales signos de una manera legible, de modo que sea fácil reproducirlos, sino para componer en escena símbolos precisos e inmediatamente legibles.

Por otra parte, este lenguaje cifrado y esta transcripción musical serán valiosos medios de transcribir voces”⁵³. Derrida, citando el párrafo anterior, comenta la importancia de este lenguaje, que recupera para el pensamiento una dimensión olvidada de la *comprensión*: “¿En que consistirá ese “sentido nuevo”? Y en primer lugar, ¿en que consistirá esa nueva escritura teatral? Esta no ocupará ya el lugar limitado de una notación de palabras, cubrirá más bien

⁵¹ Artaud, Antonin, Op. cit, pp. 39-40

⁵² Ibid, p. 92

⁵³ Ibid, p. 96

todo el campo de ese nuevo lenguaje: no sólo la escritura fonética y transcripción del habla, sino escritura jeroglífica, escritura en la que los elementos fonéticos se coordinan con elementos visuales, pictóricos, plásticos. La noción de jeroglífico está al centro del *Primer manifiesto*⁵⁴.

La similitud entre esta concepción del “lenguaje jeroglífico”, impulsada por Artaud, y la propuesta por Ernst Ludwig Kirchner (en un texto de 1920) con su noción de “jeroglífico” aplicada a la pintura, inserta el trabajo del “Teatro de la crueldad” dentro del movimiento general del arte europeo de las primeras dos o tres décadas del siglo XX, vale decir, coloca a Artaud bajo el signo de la vanguardia. La búsqueda de la materialidad (que representa tan bien los “ready-mades” de Duchamp, el collage dadá y surrealista, la obra cubista, el modo pictórico desarrollado por el expresionismo-que en los cuadros de G. Grosz, Otto Dix y otros, manifiesta de forma brutal, desmesurada, grotesca, la carnalidad propia de un mundo que se derrumba, en todos sus estados y facetas: desde el momento de la procreación, el embarazo de una mujer, hasta la visión de un campo de batalla repleto de cadáveres en el grado de putrefacción más absoluto), el privilegio otorgado al significante, son algunas de las características que destacan a la vanguardia en relación a todas las demás formas de arte pasadas, de igual manera que la fascinación mostrada por el arte periférico (africano, oceánico, sudamericano) que redundaba en una alabanza del primitivismo, el carácter de “shock” que trataron de imprimir a sus obras, etc. La plasmación en signos de una *imago mundi* fracturada, múltiple, “en movimiento”, junto con la experiencia de la realidad que los cercaba en tanto misterio indisoluble, puede estar en el origen de la noción de “jeroglífico” que propugna Kirchner, y que se transformará en una metáfora del esfuerzo mancomunado de los vanguardistas, tanto europeos como latinoamericanos. Para Kirchner: “El jeroglífico como signo expresivo de una realidad vivida-y penetrada hasta la fuente de su energía-no tiene nada que ver con la estilización: es nuevo para cada cosa, y la cosa es cada vez algo nuevo, aunque tuviera que reaparecer en diversos cuadros. La relación de sus partes y articulaciones no sigue una ley estructural o expresiva heredada o general, sino que es función de la vida total del cuadro, de un movimiento y articulación de toda la superficie: no es una composición aditiva en un espacio simulado. No se utilizan formas geométricas, como hicieron los cubistas. La figuración permanece en la superficie y no simula ninguna

⁵⁴ Derrida, Jacques, Op. cit, p, 329

plasticidad.-El color va de la mano con la plasmación de la forma. No existen la luz ni la sombra; únicamente los colores, en su conjunto, dan la vivencia. Todo es superficie, y habla con pureza el valor espiritual del color.-Puesto que estos cuadros están creados con sangre y con nervios, y no con la fría inteligencia, hablan en forma inmediata y sugestiva. Dan la impresión de que el pintor hubiera acumulado muchas plasmaciones de una misma experiencia”⁵⁵. La inmediatez del “jeroglífico”, en un sentido perceptivo, su equivalencia con la “experiencia vivida”, las profundas raíces que posee (pues “penetra” la realidad hasta “la fuente de su energía”), son rasgos que acercan esta noción de Kirchner al “lenguaje jeroglífico” artaudiano, que presenta gestos o pantomimas (entre otros signos) convertidos en ideogramas “que evocan en el espíritu imágenes de una intensa poesía natural”, con el fin de concentrar sobre la escena, dándoles una forma momentáneamente concreta, los principios o fuerzas generadoras, las pulsiones, todo aquello que impulsa y sostiene nuestra vida cotidiana, sin que podamos tomar conciencia de su acción. Al respecto, Kirchner dice: “El gran misterio que se oculta detrás de todos los procesos y cosas del mundo que nos rodea se hace muchas veces visible o sensible, a modo de esquema, cuando hablamos con un ser humano, nos encontramos en medio de un paisaje, o bien cuando unas flores u objetos nos hablan de pronto.-Pensad en esto: un hombre está sentado frente a nosotros, y de pronto aparece en la conversación-más allá de su propias experiencias-ese elemento inabarcable. Algo que confiere a su rasgos su prístina personalidad y, al mismo tiempo la eleva por encima de lo personal. Cuando consigo entrar en contacto con él, en esto que casi podríamos llamar éxtasis, puedo pintar un retrato que, por muy cercano que esté de él, es una perífrasis del gran secreto; no presenta, en última instancia, la personalidad individual, sino un trozo de la espiritualidad o sentimiento que flotan en el mundo”⁵⁶. El “jeroglífico” entendido como posibilidad de presentar, aunque sea aproximativamente, el “misterio” del mundo, de fulgurar su oscuridad por unos instantes...

Pues bien; ¿qué figuración tiene este “lenguaje jeroglífico” que Artaud postula, en LNN?; ¿Cómo se manifiesta en el texto de Martínez la “materialización visual” del pensamiento propugnada por el poeta francés en “El teatro y su doble”? en relación a eso habría que

⁵⁵ En Hess, Walter, “Documentos para la comprensión del arte moderno”, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1994, p. 79

⁵⁶ Ibid, pp. 79-80

comenzar señalando que los signos de lo que Artaud llama “lenguaje jeroglífico” saturan LNN incluso más allá del texto: “La portada de la obra presenta casas en el momento de su desmoronamiento, en el límite entre tener hogar y no tenerlo, es decir, la frontera entre lo familiar, seguro, protector, y lo desconocido, el caos. La portada es la imagen fotográfica de un momento limítrofe (es decir, las casas no están ni totalmente en pie, ni totalmente derrumbadas) en un espacio también limítrofe (entre el “afuera”, el extratexto, y el “adentro”, el texto), que parece indicar que sobre estos cimientos resquebrajados, no podrá fundarse nada sólido, nada estable. Y ya en las puertas de salida al extratexto, la contraportada, la idea de inestabilidad es total, pues se solicita al lector que confeccione los planos de una casa, señalando posibles rutas de escape para los miembros de la familia (los mismos que se han desvanecido sin dejar huellas en el poema de la página 137)”⁵⁷. Tanto la portada como la contraportada nos interpelan, independientemente de que hagamos caso o no a la *littera*, de una forma directa (lo que no implica que el mensaje que su visualización concretaría deba ser decodificado de manera unívoca: por ejemplo, las casas en desorden que nos dan la bienvenida al texto pueden sugerir perfectamente lo que Catalina Parra denomina en “Imbunches” la “memoria sismográfica” de una nación; la destrucción (por metonimia) de La Moneda el año 73; una metáfora del caos elevado a rasgo universal, una foto curiosa, etc), y a nivel sensitivo: de esa manera se hace innecesario restaurar el movimiento completo del pensamiento, explicar o hacer consciente el “fondo” que motiva la imagen, por cuanto ella vale más “que mil palabras” (tomando en cuenta, por otra parte, que las imágenes en LNN estarían desligadas de cualquier afán de referencialidad, se presentarían en tanto iconos “absolutos”), característica ésta que cumple o debería cumplir todo signo que aspirara a convertirse en “jeroglífico” desde un punto de vista artaudiano: las imágenes tienen que evocar, generar atmósferas y emociones, no apelar a un entendimiento racional; de igual manera, el *gesto* que implica tachar sistemáticamente el nombre del autor de la obra, o ponerlo entre paréntesis, *carnaliza* el lenguaje verbal, en el sentido que apunta a recuperar el “cuerpo físico” que poseería cada palabra -según lo que afirma Derrida, de completarse la transformación del lenguaje verbal en lenguaje gestual que proponía Artaud para el teatro-, cuerpo que habría sido apartado de la *escena* del signo por la primacía del Logos (además de presentizar la desaparición, la ausencia del autor, o más bien de los autores, más que significarla): recuérdese, al respecto, el texto “Las espaldas del desdichado”: “Esta página,

⁵⁷ Monarca, Patricia, Op. cit, pp. 119-120

este lado de la página, anverso o reverso de sí misma, nos permite la visión de un poema en su más exacta e inmediata textualidad (sin distancia ni traducción): un poema absolutamente plano, texto sin otro significado que el de su propia superficie. El dibujo de las letras, el cuerpo físico de sus palabras, el espesor de los signos desnudos que traspasando el delgado espesor de la página emergen aquí, invertidos sólo en mera escritura, destruyen cualquier intento de interpretación respecto a una supuesta: ‘Profundidad de la literatura’” o los distintos hiatos producidos en la lectura de LNN por el intercalamiento de textos en alemán, francés, inglés y chino, que cumplen similar función dentro de la re-presentación instaurada por LNN: otorgarle un *doblo* material, *sustancializar* al verbo, aunque de forma paradójica (por cuánto el lenguaje renuncia a cualquier pretensión de profundidad u hondura, tal como se dice en “Las espaldas del desdichado”, reconociéndose sólo superficie, simple textura). De esa manera, podríamos asegurar que una de las premisas postuladas por Artaud adquiere plena realidad en el texto: la “sustitución de la poesía del lenguaje por una poesía del espacio”: LNN *re-presentará* por intermedio de sus referentes visuales-más que por un lenguaje verbal que ha sido llevado irremediamente a sus límites, y que exhibe sus aporías-, la catástrofe.

Existe otra dimensión que debe ser considerada al momento de rastrear elementos propios del “lenguaje jeroglífico” artaudiano en LNN: el carácter “ideogramático” de los jeroglíficos. Una definición básica de “ideograma” nos dice que éste corresponde a un “signo que expresa una idea”. Muchos de las imágenes que integran el texto de Martínez han trascendido de su mera condición de íconos para pasar a ser verdaderos “símbolos”, es decir, signos que están asociados a una idea, o que la figuran insistentemente. Un ejemplo clásico de esto sería la imagen del “guardián de la obra”, Sogol, quien sufre distintas peripecias en el *despliegue ocular* del texto: Lihn y Lastra, conscientes de esto, utilizaron como portada de su artículo “Señales de ruta de Juan Luis Martínez” la efigie del fox-terrier en su aproximación a un laberinto-el de LNN. Esta imagen se revela “ideograma” en tanto conjunta a la figura del perro un círculo que funciona como anillo protector, rodeando al can. La simbología nos explica la significación de la figura del perro en las distintas culturas del mundo: “Sin duda no existe ninguna mitología que no haya asociado el perro, Anubis, T’ien-K’uan, Cerbero, Xolotl, Garm, etc, a la muerte, a los infiernos, al mundo de abajo, a los imperios invisibles

que rigen las divinidades ctónicas o selénicas”⁵⁸; “La primera función del perro, universalmente aceptada, es la de psicopompo, guía del hombre en la noche de la muerte, tras haber sido su compañero en el día de la vida. Desde Anubis a Cerbero, pasando por Thot, Hécate y Hermes, el perro ha prestado su figura a todos los grandes guías de las almas, a todos los jalones de nuestra historia cultural occidental”⁵⁹. *Sogol como guía en el reino de los muertos que había llegado a ser Chile*, del que LNN sería un *doble, su reflejo espec(tac)ular*. La apelación a ese círculo protector no es gratuita: tal como veremos más adelante, una de las funciones simbólicas desempeñadas por el círculo es servir en cuanto amuleto protector contra las potencias malignas: en este caso, *el amuleto, la magia que le otorga fuerza, demuestran su inutilidad, pues Sogol se ha extraviado, dejándonos en medio de la intemperie del mundo, del infierno*. Sogol en tanto “ideograma”, actúa entonces, como blasón o emblema de una pérdida fundamental: la de toda “señal de ruta”, eliminada desde el momento en que el perro, nuestro guía y guardián “desaparece en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky”.

En este mismo plano, podríamos enumerar textos como el “Juego de preguntas recortadas” (p.138), “Adolf Hitler y la metáfora del cuadrado” (p.113), “Tania Savich o la fenomenología de lo redondo” (p.114), -y destaco especialmente la importancia que tendrán los dos anteriores en tanto re-presentación de la lucha o conflicto central a LNN- “El círculo de la soledad” (p.116-117) o las “Observaciones relacionadas con la exuberante actividad...” (pp. 88-89), en los cuales los procedimientos de lectura basados en una premisa sintagmático-lógica son reemplazados (podría decirse también *sobrepujados*) por formas de lectura sostenidas en el tanteamiento o dicho en palabras de Aburto, “apelando a la práctica sensorial del lector donde *lo visto y lo leído* funciona desde lo dispuesto por el cuerpo”. Convertidos en jeroglíficos, estos signos *espectacularizan* el soterrado choque de fuerzas que se produce en LNN, la dialéctica entre *silencio y aullido*⁶⁰ que resquebraja el texto de principio a fin.

⁵⁸ Chevalier, Jean, Op. cit, p. 816

⁵⁹ Ibidem

⁶⁰ “¿Es el tiempo de callar? Los enigmas pierden las hojas / En un invierno que endurece el corazón. Es el tiempo / De gritar, tal vez. Podríamos reunir luz en la fatiga, / Calor en el lecho rumoroso donde las visiones / Y los demonios familiares no descansan. Podríamos / Ir entre la

Finalmente, la presencia en LNN de elementos “anexos” al texto, como lo son un anzuelo, la bandera chilena o el poema chino enriquecen la re-presentación de la obra (en un sentido que bien podría reivindicar Artaud, que aspiraba a la integración de elementos visuales, pictóricos y plásticos al teatro, en tanto formas de la “poesía en el espacio”), al otorgarle a ésta una dimensión táctil, que refuerza la relación de interacción o “solidaridad” que se produce al interior del laberinto que dispone LNN -entre la pluralidad de voces sobre la que está construido el texto, y a las que apela LNN como referentes intertextuales: Tardieu, T. S. Eliot, los surrealistas, Cortázar, Parra, etc, que funcionan casi en tanto personajes-y con esto nos remitimos nuevamente al ámbito teatral de la cuestión- de un espectáculo tenebroso, máscaras tras las que el (autor) de la obra se *oculta*, y unos espectadores que, siguiendo el (mal) ejemplo del “rey de las islas de Babilonia” del cuento de Borges (“Los dos reyes y los dos laberintos” de “El Aleph”), se pierden y terminan por extenuarse en el *desierto hipertextual* del (sin)sentido.

multitud atentos a las furias, / Sumisos a las trompetas. Todavía / Hablaría el gusano incomodado.

Y si es el tiempo de gritar, ¿qué vivas hojas / Podrían desprenderse del árbol de los sueños? / Trastocadas visiones, un día. Mañana / Sol bebido a sorbos. La tempestad es la orden”. De “Hamlet 1950”, Del Valle, Rosamel, “Fuegos y ceremonias”.

4. ADOLF HITLER V/S TANIA SAVICH

“En el esqueleto carbonizado de la Opera de Hamburgo sólo quedaba el escenario y sobre él se congregaba el público, mientras que en una tarima delgada como una oblea, adosada a la pared del fondo, los cantantes subían y bajaban para interpretar *El barbero de Sevilla*, ya que nadie podía impedirles realizar su trabajo. En una minúscula buhardilla se apiñaban cincuenta personas, mientras que, en los centímetros de espacio que quedaban, un puñado de excelentes actores seguían ejercitando resueltamente su arte”

El espacio vacío, Peter Brook

Dentro de la sección “El desorden de los sentidos” de LNN, la figura o símbolo del círculo (y en oposición a ella, la del cuadrado) ocupa un lugar central en el “relato” que pretende establecer el texto. En un mundo que se resquebraja con suma facilidad, donde el oído es “un órgano al revés; sólo escucha el silencio”, la figura del círculo funciona como última barrera de contención contra “un desorden sin límites”: “Mientras una burbuja se mantuviere en el centro de la superficie del café contenido en una taza, será una burbuja-centro con posibilidades de Infinito y personalidad. Desde el instante que esta burbuja deja el centro y comienza su viaje hacia la pared de la taza, se despersonaliza y pierde momentáneamente sus posibilidades”⁶¹ (“Primeras investigaciones sobre las burbujas en la superficie del café contenido en una taza”). Pero en la figura del círculo, se resumen y concentran varios estratos de significados, además del ya nombrado, que son diestramente trabajados por Martínez, de modo tal que ellos se confunden en la práctica textual. Con el objeto de abordar el foco principal de mis análisis (la relación que se establece dentro de la unidad que constituyen los textos: “Hitler y la metáfora del cuadrado” (p.113) y “Tania Savich y la fenomenología de lo redondo” (p.114) entre las figuras de Adolf Hitler y Tania Savich y los símbolos que los enmarcan: el cuadrado y el círculo), pasaremos a revisar las principales significaciones de estos dos símbolos, basándonos para ello en las investigaciones realizadas por Jean Chevalier y C. G. Jung

⁶¹ Martínez, Juan Luis, Op. cit, p. 112

A propósito del círculo, Chevalier propone un cúmulo de significados, que podemos aglutinar en tres grandes categorías: el círculo asociado a la divinidad (A); como signo del tiempo (B), y finalmente, asociado a la protección o defensa, y utilizado, en ese sentido, como talismán (C).

A) “Según texto de filósofos y teólogos, el círculo puede simbolizar la divinidad considerada, no solamente en su inmutabilidad, sino también en su bondad difusiva como origen, subsistencia y consumación de todas las cosas: la tradición cristiana dirá: como alfa y omega”⁶²; “El círculo es el signo de la Unidad principal y el signo del Cielo; indica su actividad y sus movimientos cíclicos. Es el desarrollo del punto central y su manifestación”⁶³; En las tradiciones judía y cristiana, según Chevalier, “el círculo expresa el soplo de la divinidad sin comienzo ni fin. Este soplo se prosigue continuamente y en todos los sentidos. Si el soplo se detuviese, habría en seguida una reabsorción del mundo”⁶⁴. Una variante especial de esta asociación del círculo a la divinidad, es cuando se asigna a éste la representación del alma o espíritu humanos, en su estado de perfección, o cuando aspira a lo trascendente: “De manera universal el círculo es el símbolo de lo celestial (el cielo, Dios, el alma); Platón representa la psique como una esfera”. Refiriéndose a Cristo-Jesús, “hombre perfecto”, se declara: “Por la encarnación une su divinidad a la humanidad, liga cielo y tierra, y echa dentro del círculo una forma cuadrada que corresponde a la forma del hombre, o mejor inscribe el cuadrado en el círculo de la divinidad. Pero aún hay más, pues el cuadrado indica la potencia, como queda evidenciado en Daniel (7, 1-28) con la visión de las cuatro bestias y los cuatro reyes. Ahora bien, con la redención Cristo hace estallar el cuadrado y lo quiebra, pues es un rey desposeído. No queda del cuadrado sino la cruz”⁶⁵ A propósito de la relación círculo-cuadrado que se perfila insistentemente en todas las culturas del mundo, Chevalier nos dice: “La complementariedad del cielo y la tierra expresada por la del círculo y el cuadrado se

⁶² Chevalier, Jean, Op. cit, p. 301

⁶³ Ibidem

⁶⁴ Ibid, p. 303

⁶⁵ Ibidem

encuentra ya entre los babilonios. El cuadrado reúne dentro de un límite; el círculo expresa lo ilimitado”⁶⁶.

B) “El círculo es también el símbolo del tiempo; la rueda gira. Desde la más lejana antigüedad, el círculo ha servido para indicar la totalidad, la perfección, para englobar el tiempo y medirlo mejor”⁶⁷. Representaciones formales de esta interpretación del símbolo se multiplican en muchas culturas: para los indios de la América del Norte, para los griegos (que, según Chevalier, figuraron el tiempo como una serpiente que se muerde la cola), dentro de la iconografía cristiana (los tres círculos soldados que simbolizan la Santísima Trinidad, vale decir, el tiempo por *oposición*, la eternidad), para los babilonios (para quienes la palabra que designaba el círculo, se utilizaba también para nombrar el universo y el cosmos), el círculo fue la imagen misma del tiempo en su transcurrir cíclico. Nietzsche hará eco, en el siglo XIX, de tales concepciones, de las que se hará deudor, de cierta manera, al plasmar su teoría del “eterno retorno”.

C) “En el mundo céltico el círculo tiene una función y un valor mágicos. Cúchulainn graba una inscripción en letras ogámicas sobre un círculo de madera (hecha de una rama de roble curvada) para detener el ejército de Irlanda que invade el Úlster. El círculo se fija en un pilar y la inscripción prescribe a cualquiera que la lea que no pase adelante sin aceptar el combate singular. El círculo simboliza pues un límite mágico e infranqueable”⁶⁸; “En cuanto forma envolvente y circuito cerrado, el círculo es símbolo de protección, protección asegurada dentro de sus límites. De ahí su uso mágico como cordón de defensa alrededor de ciudades, templos y tumbas, para cerrar el paso a los enemigos, a las almas errantes y a los demonios. Los luchadores trazan un círculo alrededor de su cuerpo antes de entablar combate”⁶⁹; “Tales círculos desempeñaban, no sólo el papel de adorno, sino de “estabilizadores, manteniendo la cohesión del alma y el cuerpo...Este simbolismo explica probablemente por qué los guerreros antiguos llevaban tantos brazaletes. Tal vez los recibían de quienes deseaban su feliz retorno,

⁶⁶ Ibid, p. 304

⁶⁷ Ibid, p. 302

⁶⁸ Ibidem

⁶⁹ Ibid, p. 304

con el alma bien sujeta al cuerpo”⁷⁰. El círculo actúa o funciona en tanto sistema de defensa contra enemigos o demonios; en cualquier caso se trata de un procedimiento, un mecanismo de protección de tipo *mágico*.

Jung coincide con Chevalier, a la hora de considerar el círculo en tanto manifestación del alma humana: “La doctora M.-L Von Franz ha explicado el círculo (o la esfera) como símbolo del “sí mismo”. Expresa la totalidad de la psique en todos sus aspectos, incluida la relación entre el hombre y el conjunto de la naturaleza. Ya el símbolo del círculo aparezca en el primitivo culto solar, en la religión moderna, en mitos y sueños, en dibujos *mandalas* de los monjes tibetanos, en los trazados de las ciudades o en las ideas esféricas de los primeros astrónomos, siempre señala el único aspecto más vital de la vida: su completamiento definitivo”⁷¹. Luego de hacer una breve evaluación de la historia del símbolo en el transcurso de la historia humana, Jung establece su relación con el cuadrado en el contexto del arte y la cultura modernas: “El círculo es un símbolo de la psique (hasta Platón describe la psique como una esfera. El cuadrado (y con frecuencia el rectángulo) es un símbolo de materia terrenal, del cuerpo y de la realidad. En la mayoría del arte moderno, la conexión entre estas dos formas primarias es inexistente o libre y casual. Su superación es otra expresión simbólica del estado psíquico del hombre del siglo XX: su alma ha perdido las raíces y él está amenazado por la disociación. Aun en la situación mundial de hoy día (...) Pero la frecuencia con que aparecen el cuadrado y el círculo no debe desdeñarse. Parece haber una interrumpida incitación psíquica para traer a la conciencia los factores básicos de la vida que ellos simbolizan. También, en ciertas pinturas abstractas de nuestros tiempos (que meramente representan una estructura coloreada o una especie de “materia prima”), esas formas aparecen, a veces, como si fuesen gérmenes de un nuevo crecimiento”⁷².

Esta interpretación de Jung de la figura del cuadrado se ve ratificada por la definición que de él hará Chevalier: “Es el símbolo de la tierra, por oposición al cielo, pero también, en otro nivel, es el símbolo del universo creado, tierra y cielo, por oposición a lo no creado y al

⁷⁰ Ibid, p. 305

⁷¹ Jung, Carl, “El hombre y sus círculos”, Ed. Aguilar, Madrid, 1969, p. 240

⁷² Ibid, p. 249

creador; es la antítesis de lo trascendente”⁷³. Importante es, además, la asociación que se establece entre espacio y cuadrado: “También en China el espacio es cuadrado, estando cada oriente dominado por una montaña cardinal. Para los chinos la forma cuadrada de la Tierra es una idea muy antigua inscrita en la lengua. El espacio está definido por la cuatro direcciones YANG, pero éste término significa también cuadrado. Por esta razón el Dios del suelo se representa por un túmulo cuadrado, la capital es cuadrada, el dominio real también, etc. El espacio está así constituido por cuadrados encajados unos en otros (con relación al centro del mundo) o yuxtapuestos (alrededor de centros secundarios)”⁷⁴. Chevalier agrega, por último que: “La forma cuadrada no es única. Pertenece al tiempo. En cambio la eternidad se representa por el círculo. Este, después de haber evaluado el año, mide el tiempo, luego la eternidad y significa por último lo infinito. El círculo y el cuadrado simbolizan dos aspectos fundamentales de Dios: la unidad y la manifestación divinas. El círculo expresa lo celeste, el cuadrado lo terrenal, no en cuanto opuesto a lo celestial, sino en cuanto creado”⁷⁵.

La idea de movimiento, de *gesto*, tan cara a LNN, tal como hemos podido comprobar, encuentra su raíz, por lo menos en el caso de “Adolf Hitler...” y “Tania Savich...” en esta relación establecida entre el círculo y el cuadrado: “Combinada con la del cuadrado, la forma del círculo evoca una idea de movimiento, de cambio de orden o de plano. ‘La figura circular añadida a la figura cuadrada es espontáneamente interpretada por el psiquismo humano como la imagen dinámica de una dialéctica entre lo celestial trascendente a lo cual el hombre aspira naturalmente, y lo terrenal donde él se sitúa actualmente, donde se aprehende como sujeto de un pasaje que deber ya realizar desde ahora gracias al concurso de los signos’” (Chevalier, ya citado): el texto revela la presencia de dos órdenes, si seguimos una de las primeras significaciones otorgadas a los símbolos del círculo y el cuadrado: el celestial, representado por Tania Savich, y el terrenal, referido por A. Hitler. La “dialéctica” que se deduce del paso de uno al otro, puede asimilarse en este caso, a una involución en tanto el movimiento ascendente que supondría todo vínculo entre cuadrado y círculo (“entre lo celestial trascendente a lo cual aspira el hombre naturalmente”) ha sido *invertido*, revirtiéndose hacia o

⁷³ Chevalier, Jean, Op. cit, p. 370

⁷⁴ Ibid, p. 371

⁷⁵ Ibid, p. 374

contra el círculo: “En este pequeño cuadrado, lo de fuera: (el espacio blanco de la página) y lo de dentro: (la fotografía) están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad”. El cuadrado (esto es, el orden terrenal, el cuerpo, la realidad) busca expandirse *a costa* del círculo, de una manera *hostil, agresiva*. Si a esto sumamos el hecho que el orden celestial representado por Tania es ruina o fragmento de un orden anterior, mucho más amplio y poderoso (“Tania vió desaparecer un día el círculo de su familia”), es decir, que nos encontramos en la agonía de este orden trascendente, que será devastado, fagocitado por el poder creciente del cuadrado (ejemplo de ello es la desaparición de Sogol, parte también de ese orden trascendente que LNN opone al “desorden sin límites”, en la encrucijada de dos calles de una ciudad que estaría siendo metaforizada por el rectángulo de la contraportada), podríamos considerar que el conflicto que LNN exhibe entre aquellos dos órdenes (divino y humano, respectivamente), se hace cargo de lo que Nietzsche llamará “la muerte de Dios”: la pérdida de todo referente divino en una cultura como la occidental, que ha desechado y destruido los nichos de lo sagrado. Una primera interpretación de la unidad que conforman “Adolf Hitler...” y “Tania Savich...” nos lleva a representarnos, entonces, el *drama* planteado, en términos de una clausura: la del orden divino. En ese sentido, la soterrada alusión a la doctrina del “eterno retorno” desarrollada por el filósofo alemán (“No Tania. Das Dasein ist rund: La existencia es redonda”) confirmaría esa hipótesis.

Sobre esta base, la de un mundo que carece de toda protección, en tanto la figura, el Mito de Dios ha desaparecido, es que Martínez, el director de la re-presentación, introduce el nudo central del relato: el conflicto *espectacularizado* por el texto y que parece instalar la “dialéctica” de círculo y cuadrado en un espacio “otro” (si consideramos el epígrafe de Celan y el de K. Jaspers, además de las fotografías de Hitler y Tania), funciona en tanto *alegoría* de toda situación política en que se opone a la indefensión y la invalidez de un ciudadano cualquiera (como lo son Tania o Alicia, e incluso Sogol), el poder sin límites de un tirano (que el ícono-Hitler simboliza por excelencia: véase sino las alusiones, en el contexto de la música chilena de los años 80, a su figura y discurso: los Electrodomésticos, Fulano; también Napoleón); el cuadrado y el círculo, Hitler y Tania, serán entonces alegoría del Chile *reino de los muertos* (y con esto respondemos a lo planteado en la hipótesis 1). Podríamos decir,

parafraseando a Celan: “la muerte es el maestro de Chile”⁷⁶. En esa coyuntura es que el círculo adquiere un carácter defensivo (hipótesis 2): grabado como “una inscripción” en la entrada de LNN, Sogol, protegido por un anillo, intenta negar la entrada a las fuerzas destructivas que gobiernan el Afuera del país; Tania erige como última defensa contra este poder inaudito, su círculo-cerco, en tanto él se manifiesta como “centro de orden que protege a la casa de un desorden sin límites”.

El problema que plantea esta utilización del círculo (utilización que entronca absolutamente con una visión pre-moderna del mundo, a la que se debe recurrir en momentos en que los demás caminos han sido agotados, sin ofrecer redención alguna) como escudo es que la “muerte de Dios” que anuncia el movimiento invertido, corrompido, implicado por la primacía del cuadrado sobre el círculo, resta toda efectividad a la solución escogida: sin Dios no hay magia ninguna que pueda contrarrestar el imperio de la muerte, en tanto toda magia proviene de él. A la armonía entre cuerpo y alma que buscaron los alquimistas⁷⁷, y que simbolizaron con la idea de la “cuadratura del círculo” (situación de equilibrio ideal entre el orden de lo celeste y el orden de lo terreno) se impone la “Quadratura Circuli” de Hobbes (p. 133), uno de los fundadores de la teoría política moderna con su “Leviatán”, es decir, la preeminencia de lo terrenal, lo *político*, que en este caso, adopta la *máscara* de lo caótico (nueva paradoja: lo que pretendía regular, ordenar el mundo, sólo ha servido para producir y multiplicar la confusión): “Las burbujas integradas al infinito sólo podrán desaparecer en el instante en que se detengan todos los procesos de la naturaleza: “entropía máxima” (PROCESOS IRREVERSIBLES según la Segunda Ley de la Termodinámica)” (“Nuevas investigaciones sobre las burbujas en la superficie del café contenido en una taza”, p. 115). El vacío que deja la “muerte de Dios” arroja al hombre a la búsqueda de un espacio protector,

⁷⁶ “El clima psicológico que envuelve a Chile es denso y trágico. Una fuerza irresistible tira hacia el abismo e impide que ningún valor”...

⁷⁷ “Entre las numerosas sectas y los movimientos que surgieron hacia el año 1000 d. de J. C, los alquimistas desempeñaron un papel muy importante. Exaltaron los misterios de la materia y los equipararon a los del espíritu “celestial” del cristianismo. Lo que buscaban era la totalidad del hombre abarcando la mente y el cuerpo e inventaron un millar de nombres y símbolos para ella. Uno de sus símbolos centrales fue la *quadratura circuli* (cuadratura del círculo), que no es más que el verdadero *mandala*” En Jung, Carl, Op. cit, p. 246

que ya no podrá ser mágico ni apelar a una trascendencia, en un movimiento *centrífugo* perpetuo: “La creación de una nueva familia no siempre implica la ruptura o la destrucción total de ese círculo ni su substitución por otro sino más bien una ausencia, una zona, un *topos* del cual sólo se hablará no hablando, retrayéndose: la locura y/o la soledad: quizá sólo una serie de círculos concéntricos y vacíos, que se expanden indefinidamente sin que el hombre pueda identificarse nunca con aquel último círculo imposible que lo incita a su laboriosa búsqueda”⁷⁸. De esa manera, LNN instala el tema de la *diáspora*, en cuanto motivo y representación textual: la dispersión de los elementos que la constituyen, la (in)organicidad de su cuerpo, será paralela a la expulsión del Paraíso que trata (y recordemos que Bosch representa en varias de sus pinturas el “jardín de las delicias” como un círculo o circunferencia).

La representación *alegórica* que suponen ambos textos termina por conducirnos desde esa primera imagen del círculo como “orden celestial”, o en tanto amuleto protector, a la idea de círculo que introduce “La Divina Comedia”: el infierno (Chile) como una serie de círculos concéntricos, que envuelven y amortajan a sus habitantes : “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” (“La desaparición de una familia”, p. 137). Y es que, tal como lo habíamos señalado antes, la presencia del ícono-Hitler nos instala inmediatamente dentro de la dimensión del mal: a su figura van ligadas el terror y la violencia casi como atributos. En ese sentido, LNN funcionaría, en última instancia como exorcismo, pues al representarnos la lucha por la sobrevivencia en que se había convertido la existencia en Chile, la desesperada situación vivida por sus habitantes, se liberaba, de cierta forma, al *cuerpo poseído de sus demonios*; en medio de las ruinas del país, el teatro artaudiano de Martínez se mantuvo, a la manera de esos actores de la ópera de Hamburgo, “ejercitando resueltamente su arte”.

⁷⁸ Martínez, Juan Luis, Op. cit, p. 116

5. CONCLUSIÓN

Como hemos podido comprobar en el desarrollo de este informe, LNN se constituye en un espectáculo artaudiano por varios caminos:

-En primer lugar, mediante el paso de los referentes icónicos desde una dimensión visual a una *gestual* -si consideramos la definición de P. Pavis, para quién “gesto” será básicamente: “un movimiento corporal”- que se logra a través de la activación de códigos de lectura no verbales (icónico, kinésico) que sólo pueden ser aprehendidos desde el cuerpo (Aburto); a un nivel simbólico, mediante el establecimiento de la dialéctica, el cambio de orden que enfrenta a círculo y cuadrado (Chevalier, Jung); y , por último, si comparamos la poética que instala en el texto la Nota 5 “Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros...” de “Notas y Referencias” con su idea de “jeroglífico” y el segundo de los términos del “estatuto teatral” fundado por Pavis (“el gesto como producción”).

-En segundo lugar, al verificarse la íntima ligazón que une la reflexión especular de la obra de Martínez con su dimensión “espectacular”, incluso a nivel etimológico, lo que redundo en la instauración de un “código del acto”.

-Finalmente, y en relación con “El teatro y su doble”, por la transformación, señalada en sus textos, de las “palabras en gestos” (idea central a la revolución propugnada por Artaud), su devenir *jeroglíficos* (en tanto son imágenes-íconos que apuntan a la percepción sensorial más que al entendimiento; por su carácter ideogramático).

Las hipótesis planteadas en la introducción, respecto al conflicto que plantea la dialéctica entre los textos-imágenes, “Adolf Hitler y la metáfora del cuadrado” y “Tania Savich y la fenomenología de lo redondo” (la cristalización de la situación de terror y violencia propia del Chile de los 70, además del uso de la figura del círculo como protección contra el mal) nos condujeron a señalar en LNN el tópico de “La muerte de Dios” nietzscheano, en tanto base de la indefensión de los *personajes* de la obra (Tania, Sogol), quienes apelan a soluciones mágicas en un mundo que ha defenestrado toda idea de trascendencia y que se haya bajo el yugo de un poder absoluto (Hitler, Napoleón).

Este conflicto se hallaría representado *teatralmente* en el *texto-escena*, lo que supondría una “desterritorialización” de la obra respecto de los códigos literarios, y más aún, respecto de toda *imago mundi* que se sustente sobre una idea de orden y armonía, en tanto, tal como declaró Patricia Monarca en “Juan Luis Martínez: el juego de las contradicciones”, la estrategia del (autor) de LNN se fundamenta en una sistemática transgresión de los presupuestos literarios, un desmontaje del circuito o arquitectura sobre la cual la literatura haya una base de “representación” para el mundo, -otorgándole a éste una sustancia y una estabilidad duraderas-, cuyo objeto es el de transcribir un estado espiritual de confusión sin límites, de violencia generalizada: “Efectivamente, nada es estable, todo es provisorio, todo muestra las grietas, comenzando por la distinción convencional entre discursos complementarios y discurso base. No es posible ya la confrontación ni la oposición centro-margen, *La Nueva Novela* propone un texto donde lo habitualmente accesorio-ilustraciones o fotografías, notas, epígrafes, citas, dedicatorias-adquiere suma importancia en el establecimiento de sentido, tanta como el discurso “central”, constituyéndose en una globalidad significativa (...) Si los discursos complementarios-proprios del autor textual-no se distinguen de aquellos-los centrales-que corresponden a la enunciación de un sujeto ficticio, se cuestiona la naturaleza misma de los discursos, la complejidad y heterogeneidad del texto literario, y la oposición ficción/realidad (...) Así esta igualdad de jerarquías y de planos conjura cualquier forma de desigualdad, porque lo que *La Nueva Novela* está cuestionando, en último término, son las máscaras que reviste el poder”⁷⁹. En ese sentido, me parece apropiado aplicar el rótulo de “literatura menor” acuñado por Deleuze y Guattari a LNN: “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor”⁸⁰. Dicha literatura poseería tres rasgos definitorios, que podemos situar plenamente en el contexto de LNN: su fuerte coeficiente de desterritorialización: “Su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización. Kafka define de esta manera el callejón sin salida que impide a los judíos el acceso a la escritura y que hace de su literatura algo imposible: imposibilidad de no escribir, imposibilidad de escribir en alemán, imposibilidad de escribir de cualquier otra

⁷⁹ Monarca, Patricia, Op. cit, pp. 120-121

⁸⁰ Deleuze, Gilles, y Guattari, Felix, “Kafka: por una literatura menor”, Ed. Era, México, 1978, p. 28

manera. Imposibilidad de no escribir, porque la conciencia nacional, insegura u oprimida, pasa necesariamente por la literatura (“Las luchas literarias adquieren una justificación real en el nivel más amplio posible”). La imposibilidad de escribir en otro idioma que no sea el alemán es para los judíos de Praga el sentimiento de una distancia irreductible con la territorialidad primitiva checa. Y la imposibilidad de escribir en alemán constituye la desterritorialización de la población alemana misma, minoría opresora que habla un idioma ajeno a las masas, como un “lenguaje de papel” o artificial: con mayor razón los judíos, quienes forman parte de esta minoría al mismo tiempo que son excluidos de ella como “gitanos que robaron al niño alemán en la cuna”. En fin, el alemán de Praga es una lengua desterritorializada, adecuada para extraños usos menores⁸¹; la politización extrema: “La segunda característica de las literaturas menores es que en ellas todo es político (...) La literatura menor es completamente diferente: su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política. El problema individual se vuelve entonces tanto o más necesario, indispensable, agrandado en el microscopio, cuanto que es un problema muy distinto en el que se remueve en su interior”⁸²; y el valor colectivo que posee: “Pero aún más, precisamente porque la conciencia colectiva o nacional se encuentra “a menudo inactiva en la vida pública y siempre en dispersión” sucede que la literatura es la encargada de este papel y de esta función de enunciación colectiva e incluso revolucionaria: es la literatura la que produce una solidaridad activa, a pesar del escepticismo; y si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad”⁸³.

En LNN se delinearían las “líneas de fuga” de las que hablan Deleuze y Guattari, produciendo el siguiente fenómeno: “En efecto, he aquí lo que sucede cuando el sentido es activamente neutralizado: como dice Wagenbach, “la palabra señorea, da nacimiento directamente a la imagen”. Pero ¿cómo definir este procedimiento?. Del sentido sólo subsiste lo necesario para dirigir las líneas de fuga. Ya no hay designación de algo según un sentido propio, ni

⁸¹ Ibidem

⁸² Ibid, p. 29

⁸³ Ibid, p. 30

asignación de metáforas según un sentido figurado. Pero la cosa, *como* las imágenes, no forma ya sino una secuencia de estados intensivos, una escala o un circuito de intensidades puras que se puede recorrer en un sentido o en otro, de arriba abajo o de abajo arriba”⁸⁴. LNN apuntaría entonces a rebasar las fronteras del sistema literario: “*El lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus extremos o sus límites*”⁸⁵, transformándose en un espectáculo, una re-presentación cruel, siguiendo a Artaud, que pone en escena la radical extrañeza del hombre ante un mundo cuyo reflejo estalla en mil pedazos.

LNN sería, entonces, para concluir, la ventana por la que podemos observar el rostro multiforme del mal, a través de todas sus máscaras, de todos sus velos, de su cuerpo invisible: “La energía de la parte maldita, la violencia de la parte maldita, es la del principio del Mal. Bajo la transparencia del consenso está la opacidad del mal, su tenacidad, su obsesión, su irreductibilidad, su energía inversa trabajando por doquier en el desarreglo de las cosas, en la viralidad, en la aceleración, en el desbocamiento de los efectos, en la superación de las causas, en el exceso y la paradoja, en la extrañeza radical, en los atractores extraños y en los encadenamientos inarticulados (...) el principio del Mal no es moral; es un principio de complejidad y de extrañeza, un principio de seducción, un principio de incompatibilidad, de antagonismo e irreductibilidad (...) Afortunadamente, el genio maligno ha pasado a las cosas, a la energía objetiva del mal. Démosle el nombre que queramos a lo que se está abriendo paso: la parte maldita o los atractores extraños, el destino o la dependencia sensitiva respecto de los datos iniciales; ya no escaparemos a este ascenso acelerado, a esta trayectoria exponencial, a esta auténtica patafísica de los efectos inconmensurables. La excentricidad de nuestros sistemas es ineluctable. Como decía Hegel, nos hallamos de lleno “en la vida, móvil en sí, de lo que ha muerto”. Más allá de ciertos límites ya no existe relación de causa y efecto, sólo existen relaciones virales de efecto a efecto, y la totalidad del sistema se mueve por inercia. El film de este ascenso acelerado, de esta velocidad y de esta ferocidad de la muerte, es la historia moderna de la parte maldita. No se trata de explicarla, hay que ser su espejo en tiempo real. Hay que superar la velocidad de los acontecimientos, que han superado desde hace mucho tiempo la velocidad de liberación. Y hay que expresar la incoherencia, la anomalía, la catástrofe; hay que expresar la vitalidad de todos esos fenómenos extremos, que

⁸⁴ Ibid, p. 36

⁸⁵ Ibid, p. 39

juegan con el exterminio y simultáneamente con determinadas reglas misteriosas”⁸⁶. Un mal que “está pronto a invertirse, a trocar su hostilidad” (hay que entender el encierro simbólico de Hitler, primero en un cuadrado, y después dentro del texto en sí, en relación a lo que Martínez nomina “la dialéctica del adentro y del afuera”: a pesar de los esfuerzos chamánicos del (autor) por limitar-en el sentido de reducir a determinadas fronteras- al ángel de la muerte, por embadurnar con sangre el umbral de su obra, alejando el peligro -Sogol defiende inútilmente las puertas de la casa/texto-, su espíritu, el espíritu de la muerte, impera tanto “adentro” como “afuera” de ella: no hay forma de escapar: “Pues yo pasaré aquella noche por la tierra de Egipto, y heriré a todo primogénito en la tierra de Egipto, así de los hombre como de las bestias; y ejecutaré mis juicios en todos los dioses de Egipto. Yo Jehová” Exodo 12, 12), superando cualquier obstáculo que impida su paso. Es muy poco lo que puede hacer el “Círculo de la Familia” contra él: “Tania no sabía que El Círculo de la Familia es el lugar donde se encierra a los niños, pero sí sabía que en ese mismo Círculo hay también un centro de orden que protege a la casa contra un desorden sin límites (un orden que no es simplemente geométrico). Tania vió desaparecer un día el círculo de su familia, pero se quedaba aún a sí misma como delicada habitante de otra redondez que ahora invita al lector a acariciar su pequeña fotografía”⁸⁷

BIBLIOGRAFÍA

Básica

Artaud, Antonin. “El teatro y su doble”. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1971

Martínez, Juan Luis. “La Nueva Novela”. Ed. Archivo, Santiago, 1985

Complementaria

Aburto, Paz. “ABC: nuevas tendencias experimentales: la corporalización del signo (estético): Argentina, Brasil, Chile”. Ed. Ap-arte, Santiago, 2001.

Avelar, Idelber. “Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo”. Ed. Cuarto Propio, Santiago, 2000.

⁸⁶ Cfr. Baudrillard, Jean, “La transparencia del mal”, Ed. Anagrama, Barcelona, 1991, p. 115 y ss.

⁸⁷ Martínez, Juan Luis, Op. cit, p. 114

Barthes, Roland. "El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura". Ed. Paidós, Barcelona, 1994.

Baudrillard, Jean. "La transparencia del mal". Ed. Anagrama, Barcelona, 1991.

Bauman, Zigmunt. "La posmodernidad y sus descontentos". Ed. Akal, Madrid, 2001.

Brook, Peter. "El espacio vacío". Ed. Península, Barcelona, 1973.

Corral, Wilfredo, et Al. "Los novelistas como críticos". Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

Dallenbach, Lucien. "El relato especular". Ed. Visor, Madrid, 1991.

Deleuze, Gilles, et Al. "Kafka: por una literatura menor". Ed. Era, México, 1978.

Derrida, Jacques. "La escritura y la diferencia". Ed. Anthropos, Barcelona, 1989.

Elizondo, Salvador. "Farabeuf". Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

Fariña, Soledad, et Al. "Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez". Ed. Intemperie, Santiago, 2001.

Hess, Walter. "Documentos para la comprensión del arte moderno". Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1994.

Jung, Carl. "El hombre y sus símbolos". Ed. Aguilar, Madrid, 1969.

Kay Ronald, et Al. "Manuscritos". Revista del Departamento de Estudios Humanísticos, Santiago, 1987.

Lihn, Enrique, et Al. "Señales de ruta de Juan Luis Martínez". Ed. Archivo, Santiago, 1987.

Millán, Gonzalo, et Al. "Esa visible oscuridad: tres poetas visuales". Departamento de programas culturales, Santiago, 1997.

Merino, Roberto. "La reflexividad en la poesía chilena contemporánea. "La Nueva Novela" de Juan Luis Martínez: proposición de una lectura". Tesis para optar al grado de Licenciado en filosofía con Mención en Literatura, Santiago, 1983.

Monarca, Patricia. "Juan Luis Martínez: el juego de las contradicciones". Ed. Ril, Santiago, 1998.

Peirce, Charles. "La ciencia de la semiótica". Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1986.

Richard, Nelly. "Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)". Ed. Cuarto Propio, Santiago, 1998.

Sarduy, Severo. "Ensayos generales sobre el barroco". Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

De apoyo

Corominas, J, et Al. “Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico”. Ed. Gredos, Madrid, 1980.

Chevalier, Jean. “Diccionario de los símbolos”. Ed. Herder, Barcelona, 1995.

Pavis, Patrice. “Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología”. Ed. Paidós, Barcelona, 1990