



UNIVERSIDAD DE CHILE: DOCTORADO EN LITERATURA: LITERATURA CHILENA E HISPANOAMERICANA.

Tesis para optar al grado de Doctor:

La nueva novela
o la lógica de la
ilusión:



una estética de los
nuevos tiempos.

Director de Tesis: Manuel Jofré Berríos.

©2006. Jorge Rosas Godoy.

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIAS:

- ▶ A DIOS, POR LOS TALENTOS QUE ME HA PRESTADO Y POR LAS POSIBILIDADES QUE ME HA PROPORCIONADO PARA DESARROLLARLOS.
- ▶ A MI ESPOSA, POR LA DIFERENCIA, POR TOLERARLA, CON MUCHO SACRIFICIO Y AMOR, YA QUE NO ES FÁCIL.
- ▶ A MIS HIJOS, PORQUE NO SÓLO SERÉ “DOCTOR DE LOS LIBROS”, SINO PORQUE PODRÉ DESCUBRIR OTROS PARA HEREDARLES UN MUNDO MEJOR.
- ▶ A MI MADRE, PORQUE A PESAR DE SU TALAEMIA, ELLA NO TALA LOS SUEÑOS E ILUSIONES QUE NECESITAMOS.
- ▶ A MIS SUEGROS, PORQUE CREYERON EN MI.
- ▶ A MI HERMANO ALEJANDRO, QUIEN ALEJÁNDOSE DE DIOS, A VECES, LO ENCONTRÓ MÁS CERCANO Y CONCRETO EN LAS PERSONAS QUE PUEDE AYUDAR.
- ▶ A MIS PROFESORES, PORQUE SU LICIDEZ HA CURADO MI MÁS SANA ENVIDIA.

ÍNDICE.

<u>MATERIAS</u>	<u>Pág.</u>
DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS.	
1. Presentación.	06.
2. <u>Primera Parte: APROXIMACIONES.</u>	22.
A. Aproximación Ideológico-cultural.	23.
▪ Desencuentro entre la razón y la luz: “la civilización de la barbarie”.	39.
▪ Lo sublime histórico en una cultura del simulacro y la apoteosis...	44.
B. Aproximación Semiótica (especialmente desde Barthes y la función-signo).	48.
▪ Desplazamiento del sujeto o creación técnica: función-signo.	49.
a) Aproximación al significante (denotación, sintagma o ¿desplazamiento del sujeto?).	50.
b) Aproximación al Significado.	53.
C. Aproximación Estética a <u>La nueva novela.</u>	61.
▪ Acerca de la Literaridad.	72.
a) Frase auténtica real, frase real auténtica (pseudofrase) y frase auténtica imaginaria.	74.
b) La literatura como lenguaje.	74.
D. Aproximación a la Estructura y Estética de la Poesía Moderna.	82.
▪ ¿Para qué la Lírica hoy?	83.
▪ Neovanguardia.	88.
E. Aproximación histórica lineal.	90.
▪ Evolución Democrática 1920-1970 y Reorientación Nacional.	90.
▪ ¿Literatura de post-golpe?	91.
F. Aproximación Generacional: “el grado cero de la angustia...”	99.
▪ Aproximación Generacional: la del '72.	
G. Aproximación a la re[A]cepción de <u>La nueva novela:</u>	104.

a) Hermenéutica, Fenomenología y Teoría de la Recepción.	
	104.
b) Re[A]cepción de <u>La Nueva Novela</u> .	110.
3. <u>Segunda Parte: Estructura Superficial (La Forma)</u> .	123.
1. <u>Acto de referir</u> .	124.
a) Proteísmo extremo del lenguaje.	128.
b) Voluntad apoética:	130.
c) Estrategia autodestructiva:	131.
2. <u>El acto de designar</u> .	132.
a) <i>La designación representativa</i> .	132.
b) La designación abstractiva.	142.
c) <i>La designación simbólica</i> .	145.
4. <u>Tercera Parte y Conclusión: Estructura Profunda: El Fondo</u> .	147.
1. El acto de fisiognomizar: “el hacer” del artista: los puntos de vista perceptuales: sus medios de expresión.	
	148.
▪ Intervenciones, o medios de expresión, como Manipulación del significante.	149.
▪ Deslinde discursivo: Ficcional/Factual.	150.
▪ Hacia una estética de la ficcionalización y del efecto o intervención.	152.
2. El acto de simbolización estética.	167.
<u>CONCLUSIONES</u> .	174.
BIBLIOGRAFÍA.	209.
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA.	209.
BIBLIOGRAFÍA ACERCA DE JUAN LUIS MARTÍNEZ.	211.
BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA.	212.
CIBERGRAFÍA	217.

Presentación.

La nueva novela, es una obra poética editada en 1977 y reeditada en 1985 por editorial Archivo, Santiago de Chile. 147 páginas. Fue escrita por Juan Luis Martínez (1942-1993) cuya producción literaria, breve como su existencia, tiene su punto más alto en La nueva novela, que, pese a su título, es una obra de poesía, singularmente experimental, que abrió camino a la creación de otros autores, como Raúl Zurita en poesía, y Diamela Eltit en narrativa, por ejemplo y; atrajo a jóvenes y a lectores de espíritu innovador. En ella, alternando el empleo del verso y de la prosa, prefiere, por sobre la voz del yo lírico, el sujeto lírico, aquel que usa el recurso del lenguaje científico, de las citas de otros autores, de los elementos visuales e incluso a la incorporación de objetos (como por ejemplo, los anzuelos adheridos con scotch en la página del libro que lleva estos versos: "*El sublime pescador es el Cristo de la mano rota / a cuyo anzuelo aún nos resistimos*"¹ (por lo cual su publicación se realizó en forma de libro-objeto o libro-caja en 1977), lo que conlleva connotaciones literarias, humorísticas y satíricas, además de plásticas y estéticas.

Publicó también La poesía chilena (1978), y dejó inédita otra obra que fuera publicada más tarde con el nombre de Poemas del otro (Poemas y diálogos dispersos) Juan Luis Martínez.²

Nació en Valparaíso 1942 y falleció en Villa Alemana en 1993. Pasó gran parte de su vida entre Con-Con, Viña del Mar y, más tarde, en Villa Alemana.

En su juventud fue conocido como el loco Martínez, pues tenía fama de pelear con "los choros" del puerto y usar el pelo largo, en una época en que todos se lo cortaban a lo James Dean. "Se decía que tenía una placa de platino en la cabeza, a raíz de un accidente en moto, y que por eso se dejaba el pelo largo"³.

Efectivamente, antes de escribir La nueva novela, Juan Luis Martínez fue un colérico rebelde, tuerca, lector y creador de collages, especialmente esto último, "un espíritu más cercano a Prévert o a Michaux, y bastante de Ludwig Zeller, que a los connotados surrealistas a quienes se le vincula en la actualidad. Pero allí también podía estar, muy atrás, algún trabajo de Germán Arestizábal, dibujos de los hermanos Rivera Scott, Marco Antonio Hughes o Chantal Rementería"⁴. Dicen que entre sus hazañas se cuentan varios pugilatos originados en las pullas que recibía mientras se desplazaba por las calles de Viña o Quilpué con su larga cabellera al viento o bien en más de algún café. Además, como tenía una técnica envidiable, al segundo o tercer

¹ Juan Luis Martínez. ICHTYS. La nueva novela. p. 75.

² Edición de Cristóbal Joannon. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2003, 113 páginas.

³ Me cuenta Sergio Hernández en más de una conversación.

⁴ http://Juan.Cameron.Poesía.a.Golpes.Juan.Luis.Martínez.en.antiparasitos_cl.htm. 2004

chiste o insulto que le lanzaban, se devolvía y ofrecía pelea, o enfrentaba con grupos o con los mismos poetas.⁵

Más allá de estas proezas, sin embargo, sus amigos echan de menos la calidez y humanidad de este hombre flaco y largo que murió en marzo 29 de 1993 y que debía dializarse diariamente a causa de una diabetes rabiosa.

Martínez no terminó el colegio, aprovechó la convalecencia para leer a Huidobro, Carroll y otros autores que marcaron su destino. La literatura significó un cambio en su vida: de joven rebelde pasó a ser un hombre dedicado a tiempo completo a la poesía.

La nueva novela, su primera publicación es el libro sueño, el libro utopía, el libro total. Lo terminó en 1971, pero tras ser rechazado por la Editorial Universitaria, lo archivó unos años. Finalmente, lo autopublica en 1977. Seguramente entre estos aciagos años procuró una revisión de estos textos para luego terminar en el silencio de La Poesía Chilena (1978), otro libro objeto. Una caja que contiene tierra, certificados de defunción de la Mistral, Neruda, Huidobro, De Rohka y de su padre; además de banderas chilenas y páginas en blanco.

Lastra y Lihn, explican por qué la obra de Martínez no tuvo el eco merecido: "La amplitud y complejidad de las referencias produce la reducción voluntaria del corpus de lectores, destinados a integrar un tipo de cofradía como la de los sabios de Tlön".⁶

No obstante ello, Tevo Díaz, presenta lo contrario, ya que desarrolla un video con el mismo título⁷ y muestra allí un apreciable documental en que inserta entrevistas, lecturas poéticas a dos voces de Teitelboim y Serrano, por ejemplo, el uno como la Realidad I y el otro como la Realidad II, incorpora imágenes creadas para la ocasión como las que se suceden en el poema *La desaparición de una familia*, incluye la voz del autor, el testimonio de su hija Alita, etc., es una señal muy útil para seguir a Martínez en su motoneta, ya que la producción de Díaz no sólo es informativa sino interpretativa de una mística que se resuelve con Martínez, más bien con su voz.

Pero lejos de ambicionar popularidad, él, varias veces dijo que deseaba abandonar su propia identidad: "Me complace irradiar una identidad velada como poeta; esa noción de existir y no existir, de ser más literario que real", confesó en su última entrevista.⁸

⁵ Ibid.

⁶ Enrique Lihn / Pedro Lastra. Señales de ruta de Juan Luis Martínez. Ediciones Archivo. Santiago de Chile. 1987. p. 09.

⁷ Tevo Díaz. Señales de ruta. Video. Santiago de Chile. 2000.

⁸ María Ester Roblero Cum, Juan Luis Martínez: "Me complace irradiar una Identidad Velada". Entrevista en Revista de Libros. Nº 202. pp. 1, 4 y 5. EL MERCURIO. 14 de marzo de 1993. [En adelante se citará como Martínez, 1993.]

El autor, evitaba las entrevistas, pero podía pasar horas conversando con alguien que lo iba a ver a su casa. Quienes lo conocieron destacan que saltaba de un tema a otro y solía adoptar la posición contraria. Los últimos años los pasó en su hogar-biblioteca (tenía 5 mil libros) en Villa Alemana, leyendo, escribiendo y luchando contra una enfermedad que lo obligaba a dializarse tres veces por semana. Algunos días visitaba la librería que tenía con su esposa en Viña del Mar y se tomaba un café en el Samoiedo.

Martínez es perteneciente a la generación del '72 la que, según Goic, “suspenderá los residuos del canon clásico revistiendo a toda realidad del mismo grado serio de representación o del mismo humor lúdico o poético. (...) Y luego el lenguaje dará lugar, en generaciones sucesivas, a la incertidumbre en la postulación de la realidad: ¿dónde está la realidad? parece ser la pregunta involucrada en toda representación, en lo que la recepción de lo narrado o su metaforismo repetido y contradictorio”.⁹

He aquí entonces que la realidad no trasciende si no es por la interpretación que le da el hombre o el artista. Vale decir, la que ha sido en realidad una “presentación”, como una producción, recogimiento, unificación del ente en el presente como una presencia del saber y la dominación, pero que hoy ya no es tal como único centro sino que, además, puede llegar a la destrucción de éste y a través de ésta a la deconstrucción derridiana, es decir, admite “la posibilidad de una entrada en intervenciones concretas, un recorrido por trayectos donde siempre las intuiciones más firmes, los conceptos canónicos y los modelos retóricos dicen, alegóricamente, otra cosa de lo que dicen. Hablando de sí mismos remiten a otra cosa y hablando de lo otro se refieren así mismos”¹⁰

De tal manera que Martínez, prepara su obra, inconsciente y conscientemente para (de)mostrar aquello que, “hablando de sí mismo remite a otra cosa y hablando de lo otro se refiere a sí mismo”. Y este sería, entonces, el camino a seguir entre REALIDAD I (primer poema) y REALIDAD II (último poema). Vale decir, desde una lógica cultural y de la razón¹¹ hacia una de la ilusión.¹²

Contradictoriamente es pues, a partir de los mismos modernistas que hoy podemos excavar la modernidad en Nuestra América. Por lo tanto este proyecto

⁹ Cedomil Goic. Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. “Época contemporánea”. Tercer Tomo. Editorial Seix Barral. 1988. pp. 217-244. Barcelona.

¹⁰ <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/fragasso.htm>. O en Lucas Fragasso. Diccionario de pensadores contemporáneos, dirigido por Patricio Lóizaga, Emecé, Barcelona, 1996.

¹¹ Es decir, una lógica cultural como *modus vivendi* del autor frente a una realidad concreta del mundo, construido hasta ahora con la dialéctica de la razón, la que se suponía iluminaría al modernismo, pero con la posibilidad a la vez de la poesía total, como una alternativa de vida.

¹² Hacia una lógica de la ilusión, ya que el lenguaje crea realidades que no son correspondientes con la “verdad”, sino con la “falsedad” de inventarse nuevos mundos a través, no de éste, sino de la facultad del lenguaje, que permite la manipulación de los significantes, incluso.

crítico ha desarrollado una tradición y evolución progresiva, a pesar de sus limitaciones, tales como la diferenciación que se hace entre modernidad y modernización, por ejemplo; o sea, histórica que tiene que ver con el avance socioeconómico más que todo, y que subyace en el concepto o ideología de la postmodernidad y/o globalización.

Y la segunda realidad es la tradición literaria que se sintetiza en una mixtura genial del gusto exquisito de Martínez, que va desde la vanguardia plástica hasta la literaria y luego desde la literaria hacia el arte, como un todo, un libro abierto que resume toda la tradición y, particularmente la chilena: Huidobro, Neruda, Parra, Anguita, Serrano, Uribe, entre otros; pero los supera, como recurso poético y no como mera referencia, sino más bien desde una condición *a-poética y retórica*.

La poesía en cuestión está presente en la nueva forma de articular los significantes, vale decir, no sólo usa la escritura en una hoja, sino que utiliza la hoja para significar un sentimiento, una emoción o un pensamiento. En definitiva, Martínez, muestra las palabras, el espacio y el tiempo de su época con elementos concretos cuando es necesario, pero no se queda ahí, sino que trasciende a través de la percepción de esta singular unión o re-unión de significantes, produciendo un nuevo signo, que puede materializarse o no con palabras, ya que “la separación de significado y significante ha afectado a la sociedad moderna a través del arte” –dice él mismo¹³.

La poesía visual entonces es la entrada, ya que como decíamos el mundo ha devenido en imagen.

En fin, en estos ámbitos se ha de mover quien quiera entrar en la lectura de La nueva novela de Juan Luis Martínez, además, claro, de la trasgresión de los géneros, especialmente el lírico, ya que aquí se desarrolla la idea de que la poesía escribe con todo y por todos, incluyendo las tachaduras; que corresponderían a una preescritura, al decir de Adorno, más bien, la ‘écriture’¹⁴; por lo tanto desarrolla aquí una escritura auto-destructiva-creadora, tanto del género como del poema tradicional.

¹³ Martínez, 1993.

¹⁴ La Escritura, un problema sugerido ya por Adorno: “el concepto de ‘écriture’ fue relevante en los primeros debates sobre el arte plástico, movido ciertamente por los dibujos de Klee, que parecen garabatos. (...) toda obra de arte es escritura, no sólo las que se presentan como tal. (...) las obras de arte son lenguaje sólo como escritura.”. En Teoría Estética. 1983. p. 167. algo, que además desarrolla muy bien Derrida en +R (además). En <http://personales.ciudad.com.ar/derrida/adami.htm> Y en + R (además) Jacques Derrida. Traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino, en DERRIDA, J., La verdad en pintura, Paidós, Buenos Aires, 2001. También realiza algo similar Federico Schopf en Figura y atracción de lo real en la pintura de Sotelo. Revista NUEVA ATENEA. Concepción- Chile. 1970. N° 423. pp. 41-53.

Apréciense entonces que esta es una obra muy diversa, ya que no sólo consta de versos, sino que hace uso de recursos tales como: expansión del significante, por una parte, o sea, las formas canónicas de decir de la poesía aquí se amplían a otras, v. gr.: anzuelo, recortes, fotografías, comic, collage, epígrafes, discurso lógico y científico, extra, inter e intratextual, etc.; que apoyan el hecho estético o apropiación de aquello de lo que se habla o escribe. Por lo tanto aquí, el acto de hablar o escribir se transforma en una lógica de la ilusión, vale decir, se ordena según las normas lógicas del lenguaje, pero sólo como ilusión de los hechos que se representan. Por lo tanto se ha de establecer en función de aludir a un referente: hecho, realidad u objeto que se quiera poetizar, pintar o musicalizar, etc.; y por otro, del significado, procreando una nueva vertiente para la poesía chilena e hispanoamericana: haciendo notar con los signos de su época la barbarie de la razón. No obstante esta percepción, la usa para motivar, a pesar de que, como el mismo autor dice: “se ha perdido la imagen sólida del mundo”¹⁵.

Ahora bien, esta realidad atraviesa toda la obra, de tal modo que, la lógica sintáctica no revela otra cosa que no sea la naturaleza del significado en una lógica de la ilusión, pues el lenguaje no es más que una ilusión de la realidad y por lo tanto, la sintaxis u ordenación textual funciona como referente imaginario de aquello que se quiere nombrar y no se puede presentar (lo impresentable lyotariano). Con otras palabras, esto es la percepción a través de los sentidos: la estética. Pero al mismo tiempo nos enfrentamos a una realidad ideal, vale decir, una realidad, más bien, hegeliana; en donde “la re la re la realidad” martiniana refleja una dialéctica idealista, es decir, responde a una realidad[“re”] romántica (vanguardia alemana: el romanticismo: el único que puede combatir la razón) y por lo tanto parte desde un mundo ideal; una segunda realidad[“re”], que se opone y/o se niega [por ello hay que cambiarla, subvertirla porque “se ha perdido la imagen sólida del mundo”¹⁶. Y una tercera realidad [“la realidad”] es la base y sólo la base, que sólo la refleja y/o imita tal y como es de la misma forma o de otra y, por lo tanto, vuelve a negar lo ideal, de lo que se quiere para este mundo. En suma, se puede resolver esta posibilidad como la teoría del huevo que una gallina pone e incuba, sabemos que en el huevo está el germen, que a cierta temperatura y en determinadas condiciones, se desarrolla. De este germen, al desarrollarse, nacerá un pollito; de suerte que, así, este germen ya es la negación del huevo. Comprobamos claramente, que en el huevo existen dos fuerzas: la que tiende a que continúe siendo huevo, y la que tiende a que se convierta en pollito. El huevo está, pues, en desacuerdo consigo mismo, al igual que todas las cosas, están en desacuerdo con ellas mismas; lo que Martínez comprendería como una doble entrada perceptiva, es decir, una cosa puede ser y al mismo tiempo no ser.

¹⁵ Martínez, 1993.

¹⁶ Ibidem.

Pues bien, de esta manera nos acercamos al lenguaje también, ya que aquí se puede afirmar lo mismo desde la *combinación de expresión o expresiones*, que es donde el lenguaje se articula en primera instancia para poder transcodificar¹⁷ y luego entregar el mensaje; para ello hace uso de tres aspectos o factores relevantes a la hora de construir el lenguaje o generarlo:

- el factor opositivo (oposición de un signo o significante a otro),
- el factor relativo (es relativo a la semántica y/o significado, idea o concepto; por lo tanto al sujeto) y
- el factor de la negación (es cuando un signo o significante se opone al otro y, según la carga relativa del sujeto, se niega uno o varios de ellos para construir la expresión o expresiones necesarias).

De esta forma funciona entonces la manipulación de los significantes, cualesquiera que sean éstos. En consecuencia esta sería la base de la transcodificación: el huevo que quiere seguir siendo huevo: ser en sí mismo y luego mediación del ser, pero a la vez el huevo que quiere ser pollo: un no ser huevo, otra cosa y, en este caso el signo, al igual que el lenguaje es el único que está siempre en lugar de otra 'cosa', del objeto.

En suma, leer a Juan Luis Martínez no es una actividad cualquiera, sino una muy gozosa y desafiante, en todos los sentidos, renovando el deseo de participación del sujeto moderno. Incluso desde la desmitificación del autor, especialmente cuando Eduardo Parra, declara que la construcción de la obra de Juan Luis Martínez es también azarosa y un juego que practicaban ambos.¹⁸

De modo tal que, mito o no, es muy posible revisar esta realización, intervención, construcción, montaje, objeto, etc, o como quieran llamarle a esta obra: La nueva novela.

A continuación, a modo de sumario, señala como se abordará esta investigación y bajo que premisas, especialmente estas últimas, a lo cual adelantamos que, si bien es descriptiva, también lo es interpretativa, por lo tanto tendremos una revisión mixta. Pero lo fundamental es que se estudiará la manipulación del significante como un recurso retórico, como un signo personal y epocal del autor, por lo tanto remite a un conjunto de significaciones: La nueva novela, una obra, que en su totalidad ha sido manipulada por el autor, no sólo en su creación,

¹⁷ Usamos este término, tomado de Jameson en Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico. Visor distribuciones. S.A., 1989. p. 33.; pues es el que mejor le queda a lo que queremos señalar, ya que para nosotros la codificación hoy, no es una simple mediación, sino un proceso de invención, de creación, puesto que "la obra de arte se constituye necesariamente en su diferencia de la existencia", pues la crea como tal. (Adorno, 1983: 18).

¹⁸ Eduardo Parra. Juan Luis Martínez "La Nueva Biografía". ANTIPARASITOS. Revista digital de arte y cultura por Valparaíso. Mar. 1, nov 2005. www.antiparasitos.cl

que es lo natural en cualquier creador, sino en su construcción como signo-función y, por lo tanto, tal como señala Martínez el lenguaje lo escribe a uno. Pero para ello se ayuda con una nueva estructura cognitiva del mundo que le rodea y del que quiere proyectar.

En fin, intentamos probar que esta obra es una obra total, y más que simbolista y/o surrealista, una romántica, en el sentido de expansión del significante, ya que según Schlegel:

Una poesía [romántica] que mezcla y/o cofunde la poesía y la prosa, la genialidad y la crítica, la poesía artística y la popular, la vida y la sociedad, todo cuanto es poético desde el más elevado sistema del arte, el que contiene otros varios sistemas.¹⁹

De tal modo que la supuesta fragmentariedad es parte del todo, quiásmico como un sistema ordinario de vida, por ejemplo, que integra la cotidianidad con la espiritualidad y la propia existencia.

Luego, la obra se presenta como fragmento a través de secciones, según el sumario del mismo. Pero esto es, más bien, para abordar distintos temas de la vida y re-crearlos ficcionalmente, y es aquí en donde la fragmentación del signo, en significante y significado, comienza a manipularse para resignificar desde la decadencia, desde la pérdida del mundo sólido, desde la pérdida del signo, desde la separación de la poesía de las otras artes y géneros. A partir de aquí Martínez, más que fragmentar, expande, para unir como resultado final una obra totalizadora y simultánea. Sin embargo, esta realidad estaría emparentada directamente con la de la estructura composicional. Aquí la tensión de los componentes hace percibir que la obra está fraccionada, pero como dice Larraín: “se le dice tanto a la gente que la vida es un caos que al final se aparenta postmoderna”.²⁰

Concluyendo, la construcción martiniana está de acuerdo con la época que vivió, queriendo unir cada uno de los fragmentos de sus lecturas y de su vida, junto con la de los otros, que sintetizó toda la tradición literaria universal y nacional en una obra que transgrede los géneros y las formas, ya que su misma convicción de mundo es apocalíptica y por ello la atmósfera de crisis que contagia la composición es a veces superior, pero sólo como oportunidad, es más bien una neomodernidad del modernismo, ya que, según algunos²¹, la modernidad es un proyecto incompleto.

¹⁹ Ilse Brugger. [Los románticos alemanes](#). Friedrich Schlegel. “Fragmentos”. Biblioteca Básica Universal. Centro editor de América Latina. S.A. Buenos Aires. 1968. p. 159.

²⁰ Jorge Larraín. [Modernidad, Razón e Identidad en América Latina](#). Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile. 1996. p. 249.

²¹ Especialmente J. Habermas, en su ensayo del mismo nombre: [la modernidad un proyecto incompleto](#).

En tanto fragmentos, en la obra de Martínez podríamos asimilarlos como significantes funcionales o función-signos, o más bien, barthenianamente, como signo-función. Y aquí podemos señalar que efectivamente Martínez, manipula los significantes para significar la idea de fin de mundo, que más bien, es de cambio, tal como la modernidad en su estado de crisis. No sólo se trenza la recepción de un cuerpo angustiante, agónico como lo es una época sino que es impalpable el nuevo formato de transcodificación, que en alguna manera se parece a los anteriores, pero que aquí está estilizado, v.gr. el plano de composición. Éste se deja llevar, no sólo por la conciencia sino que también por la inconsciencia (surrealidad), también se deja prender por los grandes poetas chilenos, pero es apoético; se deja deslumbrar por el libro total, pero no como objeto sino como autor-lector y/o lector-autor; o sea, él, mientras lee, cubre y hace el libro, pero no es absoluto sino que infinito²², pues cuando vuelve a leer, vuelve a construir, lo mismo que el lector. Esta suerte de ir y venir, tiene la misma sensación que la posmodernidad, incluso que la hipermodernidad, ya que se podría fetichizar la obra, mas deberemos aguardar que alguien nos sugiera una nueva forma de leer y crear, en fin, de relacionar lo sintáctico con lo paradigmático como la única forma de estructurar el lenguaje y por ende una obra: lo sintáctico no solo como ordenar la oración, el párrafo, el texto; sino como ordenar el nuevo signo que constituye el hecho estético, y la paradigmática, como la carga constelacional que sugiere Adorno²³. O por simple relación con las estructuras del lenguaje: una, esquemas de combinación de la expresión y la otra: esquemas combinatorios de contenido y/o significados.

En consecuencia, no sólo leeremos una obra, sino que la contextualizaremos en sus distintas manifestaciones y al mismo tiempo, implícitamente, iremos interpretándola para que al término de esta revisión tengamos una visión global, holística y activa y/o mixta de la percepción tanto formal como de fondo.

En fin, el esquema o sumario de esta investigación será el que sigue:

1. Primera Parte: APROXIMACIONES.

En esta primera parte haremos una revisión, más bien, contextualizadora de la época que se vive entre los años 60-70, especialmente en:

- lo Ideológico-cultural, en que se quiere, por lo menos, intentar un deslinde entre Modernidad, como época “jeneral”²⁴ (según el modernismo) y no como un movimiento y, Posmodernidad como un estado posible de la primera, como mínimo, y cuyo resultado será mostrar que Martínez, aparentemente, en la textualidad es

²² Martínez, Juan Luis [Notas para una entrevista. Respuesta sin preguntas.](#) El Mercurio, cuerpo E. p. 3. 22 de junio de 2001.

²³ Adorno. Op. cit. p. 18.

²⁴ Tal como lo escribiera Juan Ramón Jiménez.

posmoderno, ya que denota la fragmentariedad, pero en lo discursivo y/o ficcionalizador, sólo responde a una nueva búsqueda de la modernidad, o sea, neomodernidad;

- la Semiótica, especialmente desde Barthes²⁵ y las funciones²⁶, referida ésta, concretamente al desplazamiento que hace el sujeto del objeto, es decir, a la manipulación del significante, ya que se ha perdido la confianza en el lenguaje, tanto que hasta ocurre la separación del significante del significado, como también lo vio la posmodernidad de Jameson²⁷, pero que luego se demuestra que, en realidad, ha sucedido esta separación, en primer término en Barthes a través del estructuralismo y/o simulacro; sin embargo, no logra conseguir que tal combinación se corresponda con la naturaleza del signo, sino de la sociedad cultural, lo mismo Jameson²⁸, como dominante cultural²⁹, lo que Martínez denota muy bien, sin embargo infringe, más bien, la subversión en vez de la mera imitación o simulacro.
- La Estética, por otra parte, será una aproximación, muy general, pero también desde Kant³⁰, especialmente en lo que se refiere al genio o artista, por cierto, llevado a La nueva novela (indirectamente) y, por acercamiento clásico a la mimesis aristotélica; también desde la nueva concepción de Jameson, quien postula que tal problema no será resuelto, sino que a través de dos corrientes: una política y otra estética, no obstante, cualquiera de ella deberá hacerlo desde un “nuevo mapa cognitivo”, lo que aprovecha muy bien Martínez, ya que, consciente o no, vivifica los dos mundos, pero los trasciende a través del genio, la estética y la ética.
- También se verá una aproximación a la Estructura y Estética de la Poesía Moderna, específicamente desde la perspectiva de la poesía moderna alemana, que es simultaneísta (y no concreta), muy relacionada con la poesía romántica, la que deviene, efectivamente, en vanguardia, la que finalmente es acogida en nuestra tradición literaria: universal y nacional, estableciendo un continuum, mas desde un sujeto lírico diacrónico y sincrónico a la vez;

²⁵ Barthes, Roland. Ensayos críticos. “Actividad estructuralista”. Editorial Seix Barral. 1983. Primera edición. pp. 255- 262.

²⁶ Apropiación desde “las funciones” del objeto simulado; pero que supera Martínez como signo, como ‘signo-función’, ya que la relación con el objeto es más bien el desplazamiento que hace el sujeto, puesto que no puede ser una mera simulación para funcionalizar el objeto, sino que es identificar la función de éste, pero para manipularlo y desplazarlo hasta el sujeto para subvertir el significado y sentido, construyendo un nuevo signo, el signo-función.

²⁷ Jameson, Frederic. Ensayos sobre el posmodernismo. Edición Imago Mundi. 1ª edición en español. Argentina.1995.

²⁸ Ibid.

²⁹ Jameson. Op. cit. “El posmodernismo como dominante cultural”. pp. 20-21.

³⁰ Lectura que hacemos desde "Crítica del juicio" seguida de las observaciones sobre el asentimiento de "Lo bello y lo sublime" por Manuel Kant; traducción por Alejo García Moreno y Juan Rovira. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Tomo I, títulos XXX al LIX.

- Una Histórica lineal, que tratará muy brevemente nuestra historia de pregolpe militar, es decir, revisará someramente la realidad histórica antes del '73; contextualizándonos al respecto.
- Otra, Generacional: 'el grado cero de la angustia', conectada al testimonio, implícito eso sí, de aquella época, pero muy especialmente en lo literario y estético, más que en lo histórico-político, abordando, la literatura de posgolpe, como realidad en deslinde; vale decir: ¿literatura de posgolpe?
- Haremos también, una aproximación a la recepción de La nueva novela, empero como re[A]cepción, es decir, re-leer, desde algunas tesis acerca de esta obra, que nos parecen débiles a la hora de activar una holística o una visión quiásmica y totalizadora.

2. Posteriormente en una Segunda Parte revisaremos:

- Estructura Superficial (la forma), se analizará, desde la perspectiva semiótica-estética, mas dándole un tinte de estética-semiótica para descifrar, de alguna manera, la forma, como construcción manipulada de signos-función, más que un simple montaje vanguardista, vale decir, reconocer el texto como forma, como soporte estético, definitivamente.

3. Y luego una Tercera Parte y Conclusión: Estructura Profunda, que verterá la posibilidad de entender el fondo, el discurso de Martínez, por lo tanto, no sólo respondiendo a la estructura clásica de estética: forma y fondo, sino que también a la nueva manera de la estética verbal. Se intentará una aproximación al acto de simbolización verbal del autor, entendiendo lo verbal como todo aquello que, transformado en significante, comunica uno nuevo, aunque, aparentemente, "comunica que no comunica nada": un nuevo significante que importa un nuevo significado, una nueva cartografía o mapa cognitivo³¹. Todo esto, las dos últimas partes, desde la adaptación de un modelo semiótico-estético desarrollado por R. Ivelic³². En síntesis, este sumario, medio descriptivo y medio interpretativo nos introduce en una obra que no ha sido fácil abordar, pero que creemos que con esta presentación habremos aportado, aún más, a la comprensión del fenómeno y hecho estético que es una obra de arte, en este caso, una "nueva novedad": La nueva novela de la nueva literatura chilena y del parnaso hispanoamericano.

³¹ Jameson. Op. cit. "La necesidad de Mapas". p. 82.

³² Ivelic, Radoslav: artículo: "Semiótica y estética". Estructuras semióticas del arte. Revista chilena de semiótica, N°1, octubre de 1996. pp. 18-20.
<http://rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/semiotica/ivelic.htm>:
<http://64.233.179.104/search?q=cache:6ab1tr8UFwsJ:csociales.uchile.cl/publicaciones/biblioteca/docs/semiotica/semiotica1.pdf+ivelic,+radoslav:+semiotica+y+estetica&hl=es&gl=cl&ct=clnk&cd=9#18>

“El arte, en cambio, que imita tan sólo por medio del lenguaje, sea en prosa, sea en versos distintos mezclados o en versos de la misma clase, ha quedado hasta el presente sin nombre”.

(Aristóteles)



NOTA: Los pájaros cantan en pajarístico, pero los escuchamos en español.

(El español es una lengua opaca, con un gran número de palabras fantasmas; el pajarístico es una lengua transparente y sin palabras).

Juan Luis Martínez.

Primera parte:

A p r o x i m a c i o n e s .

A. Aproximación Ideológico-cultural.

Epígrafe 1.

-Mire, hay que entender bien lo que es la subversión. Es un intento por cambiar un orden que nos parece mal.

Juan Luis Martínez.

Epígrafe 2.

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

Juan Luis Martínez.

Epígrafe 3.

“Yo creo que vivimos, justamente, el final de una época. En este sentido uno está haciendo una literatura apocalíptica, está dando cuenta de una crisis final. No sólo no hay confianza en la literatura, sino en ningún valor, casi, ya”.

Juan Luis Martínez.

Se trata de contextualizar el mundo ideológico-cultural que domina la época, y que, a su vez, Martínez conoce o vive inconscientemente e, incluso, desliza en su obra, tal como la idea de la fragmentariedad³³, más no como la postmodernidad, sino como una construcción fragmentariada del todo que se nutre de cada significante, que es un fragmento del significado, vale decir:

significante + significante + significante, + etc.,

que deriva y/o difiere sintagmáticamente como una función fundamental, primero de la aproximación esquizoide del lenguaje o la ruptura de la cadena del significante³⁴ y, segundo, casi dialécticamente, de la heterogénesis³⁵, más bien, “un trabajo militante que socave lingüísticamente esa estructura vertical [el cuerpo social de la persona], porque por ahí se puede perfectamente llegar a Dios.”³⁶

En definitiva, esta posibilidad o no posibilidad del trabajo militante se da en un contexto cultural distinto de la tradición chilena, y especialmente, en donde se representa en una forma que no es monosémica, sino polisémica, más bien, poliexpresiva, tal como lo postula Jameson, en términos althussariano:

El punto de vista monádico del mundo al que como sujetos biológicos nos vemos necesariamente restringidos -se opone implícitamente al reino del conocimiento abstracto, un reino que, como nos recuerda

³³ Guattari, conversación con Juan Luis Martínez. En www.letras.s5.com, proyecto patrimonio, JUAN LUIS MARTINEZ: Félix Guattari: Conversación con Juan Luis Martínez, en Revista Matadero, julio-agosto de 2000. También en Revista del lector. Santiago. Dolmen Ediciones, 1998- . v., n° 1, (nov. 1998), p. 3-5: JLM:- Soy un lector y autor fragmentario y mi guía es el deseo de mi propia autosatisfacción.

³⁴ Jameson, Frederic. Ensayos sobre el posmodernismo. “III. La ruptura de la cadena de significantes”. Edición Imago Mundi. 1ª edición en español. Argentina. 1995. p. 48.

³⁵ Guattari, Op. cit..

³⁶ Ibid.

Lacan, nunca está ubicado en ningún sujeto concreto, ni es nunca hecho realidad por éste, sino por ese vacío estructural llamado “el sujeto que se supone que sepa”, un sujeto-lugar-de-conocimiento.³⁷

Por lo tanto, Martínez usa una, militar desde la tradición literaria y desde el lenguaje como evolución natural de la cultura y, la otra, desde la posición histórica-política, cuya posición es realmente relevante, ya que no se hace desde la trinchera partidista ni ideológica directa, sino que se realiza desde:

una cultura política pedagógica que trate de proporcionar al sujeto individual un nuevo y más elevado sentido del lugar que ocupa en el sistema global-tendrá necesariamente que respetar esta dialéctica de la representación que es ya enormemente compleja, y tendrá también que intentar formas radicalmente nuevas a fin de hacerle justicia.³⁸

Martínez, entonces, lo hace desde ambas posiciones, pero la segunda, sólo como soporte o ideologema³⁹ de una concepción de mundo rebelde, de subversión por cierto, ya que hay que cambiarlo, desde el 60⁴⁰, y especialmente desde el 59⁴¹ en adelante, ya que:

el nuevo arte político –si es que este arte resulta posible- tendrá que asimilar la verdad del posmodernismo, esto es, de su objeto fundamental –el espacio mundial del capital multinacional- al tiempo que logre abrir una brecha hacia un nuevo modo aún inimaginable de representarlo, mediante el cual podremos nuevamente comenzar a aprehender nuestra ubicación como sujetos individuales y colectivos y a recobrar la capacidad para actuar y luchar que se encuentra neutralizada en la actualidad por nuestra confusión espacial y social. [Puesto que] la forma política del posmodernismo, si es que va a existir, tendrá como vocación la invención y proyección del trazado de un mapa cognitivo global, a escala social y espacial.⁴²

Por lo tanto, la subversión martiniana, si es que es posible en lo político y en lo posmoderno, no comienza en el 73 o post 73, sino que es una subversión personal con el mundo que le rodea, el cual debe ser más justo y plural, y de todas maneras, más equitativo y artístico que viene con él en un marco macrocultural: la modernidad, que sólo a ratos se parece a la posmodernidad y, otro micro, en el plano de las

³⁷ Jameson. Op. cit. p. 87.

³⁸ Jameson. Op. cit. p.86.

³⁹ Entendiéndolo como la constelación adorniana que le permite a uno hacer su cosmovisión y alternativa de vida personal y social. O como el mismo Guattari le dice a Martínez :- uno constituye un todo, una especie de megalomanía ontológica -"yo soy todo esto"-, mientras que las personas es otra cosa, algo que se juega en relación de poder, de imagen, de prestancia. Esto implica toda una escena del lenguaje, una escena social, que produce diferencias entre los sexos, diferencias en la posición, en el tiempo, en las clases sociales, etc.

⁴⁰ En la literatura chilena, especialmente con Esta rosa negra de Oscar Hann, en 1961.

⁴¹ Especialmente de la influencia que significó la Revolución cubana.

⁴² Jameson. Op. cit. VI La abolición de la distancia crítica. “Cartografía social y símbolo”. p. 86.

dimensiones cognitiva y pedagógica del arte y la cultura política⁴³; no obstante ello pensamos más en una neomodernidad, cuyas características se confunden con la posmodernidad, luego de que estas han sido superadas sólo como una mutación cultural⁴⁴ y, antes como una dominante cultural de la lógica del capitalismo tardío⁴⁵. Pues bien, para probar esto comencemos recordando que desde el /des/ /en/ cubrimiento ha existido, además, de afinidades y limitaciones: “paralelismos, correlaciones precisas entre las sucesivas promociones de pensadores de la independencia (...) la razón radical y concluyente (...) estaría en una unidad histórica que ellas constribuyen a hacer y probar. (...) Sólo añadiríamos que los une, más allá de los términos propuestos por Gaos (“pensamiento de la decadencia” para los españoles, “pensamiento de independencia” para los americanos), el subdesarrollo”.⁴⁶

Por consiguiente la llamada Posmodernidad no sería tal, “más bien le dice a la gente que hay caos en la realidad (...) y dislocación a nivel personal, y que nada se puede hacer frente a esto”, como leemos en Larraín.⁴⁷ Y, por otra parte, se afirma que la crisis es en realidad a partir del “realismo capitalista”; y especialmente en nuestros pueblos en que el capitalismo no es de otra manera, más que tardío y por ello se cree que es un estado diferente a la modernidad.

En efecto, en argumentos de Jameson, leemos que:

si incluso todos los rasgos constitutivos del posmodernismo fueran idénticos a los de un modernismo de más vieja data, y su continuación (...) los dos fenómenos -modernidad y postmodernidad- seguirían siendo distintos en lo relativo a significado y función social, debido a la ubicación diferente del posmodernismo en el sistema económico del capitalismo tardío e incluso más, a la transformación de la propia esfera de la cultura en la sociedad contemporánea.⁴⁸

Cierto es que esta realidad, no sólo es una dislocación personal y social que va desde la fragmentación ficcionalizada hasta la esquizofrenización fabulada en el sujeto: regulador de su propia transparencia, que se estrella contra una realidad en crisis, sino que suscita más problemas que los que soluciona, pero no como una sola imagen, como una realidad única, sino como un continuum que no se sujetiza en la autodestrucción, sino que es parte –el sujeto- de la crisis radicalizada (de fin de siglo

⁴³ Ibid. “La necesidad de Mapas”. p. 82.

⁴⁴ Ibidem. Las políticas de la teoría. Posiciones ideológicas en el debate posmodernista. p. 103.

⁴⁵ Ibidem. Op. cit. p.75. y, antes, por cierto, en las pp. 18-22.

⁴⁶ Roberto Fernández Retamar. Para una teoría de la literatura hispanoamericana. Edt. Nuestro Tiempo. 3ª edición. 1981. p. 128.

⁴⁷ Jorge Larraín. Modernidad, Razón e Identidad en América Latina. Edt. Andrés Bello. Santiago de Chile. 1996. p. 249-250.

⁴⁸ Jameson. Op. cit. El posmodernismo como Lógica cultural del capitalismo tardío. “El posmodernismo como dominante cultural”. pp. 20-21.

o comienzo de milenio), pues como señala Touraine, es un sujeto-en-el-mundo que se siente responsable de sí mismo y de la sociedad. Además, “tenemos que dar nombre al sistema”⁴⁹, que dicho sea de paso, puede “dramatizar la problemática de manera tan efectiva y económica”, según Jameson⁵⁰, para poder “identificar” el período que se vive desde los 60s, por lo tanto, el mundo no sólo es un ‘eslogan’: “posmodernismo”, sino que ‘el mundo verdadero es una fábula’ y por consiguiente la ficcionalización alcanza a todas las realidades y de esta manera se cruzan, en una ‘transparencia’ múltiple de imágenes, pues “en último término, el mundo verdadero ya es una fábula; ya no podemos llegar a la realidad misma. La realidad ya no es más algo simple que se esconde detrás de imágenes; es, más bien, la intersección de una multiplicidad de imágenes”.⁵¹

De tal manera que luego de reconocer estas vicisitudes, surgen preguntas, tales como: ¿Es una crisis la que se vive o es una era distinta, una nueva sociedad? Y si es así ¿Se vive una modernidad o una posmodernidad? Ahora, si es una crisis ¿No es acaso una crisis una oportunidad también? O ¿Acaso una modernidad que vive un tiempo distinto, un neo tiempo, una NEOMODERNIDAD?

En consecuencia, desde estas interrogantes se ofrece una nueva visión, vale decir, desde la perspectiva del deslinde: Modernidad/ Postmodernidad, produciendo de esta manera un nuevo ver, pero no como una mera repetición o reiteración del Modernismo clásico, sino como una reescritura y reelaboración en un modo de vivir.

Debemos recordar aquí a Ricardo Gullón, quién nos dice y aclara en El Modernismo Visto por los Modernistas, en el acápite: “El Modernismo como Época”: “Que desde Juan Ramón Jiménez y Federico de Onís(...), escribían, sobre todo el primero desde dentro y desde fuera a la vez, quedó establecido como algo más que mera posibilidad de hecho del modernismo como época y actitud, y no como escuela, según luego pretendieron imponer el imaginismo, el ultraismo o el surrealismo”.⁵²

Agrega además –acaso fue Ramón Jiménez el primero en destacar la universalidad del movimiento- “el error de considerar el modernismo como una cuestión poética y no como lo fue y sigue siendo: un movimiento jeneral, teológico, científico y literario”- y en relacionarlo con hechos que trascendían el ámbito de la literatura y el arte: tendencias exóticas e indigenistas, esotéricas y ocultistas, la puesta al día de la doctrina por teólogos católicos, protestantes y judíos.(...) Que los

⁴⁹ Ibid. p. 20-21.

⁵⁰ Ibidem. p. 20-21.

⁵¹ Larraín, Op. cit. p. 246.

⁵² Ricardo Gullón. El Modernismo visto por los Modernistas. “El Modernismo como época y actitud”. Edt. Guadarrama. Barcelona. 1980. p.7.

modernistas miraban más allá de su mundo idiomático, luchando por integrarse en un contexto cultural superador del configurado por la tradición.⁵³

Además debemos hacernos eco de la voz de Martí, pues al darse cuenta de que aquel tiempo había cambiado, es decir, era más una realidad con un enfoque funcional y no uno identitario, o sea: “todo es expansión, comunicación, florecencia, contagio, esparcimiento. El periódico desflora las ideas grandiosas. Las ideas no hacen familia en la mente, como antes, ni casa, ni larga vida. Nacen a caballo, montadas en relámpago, con alas. No crecen en una mente sola, sino por el comercio de todas”.⁵⁴

Se nos hace necesario, entonces, citar a Fernández Retamar, quién, mencionando a Octavio Paz, dice que “el amor a la modernidad no es el culto a la moda: es voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces negada a los hispanoamericanos”.⁵⁵

En otro ámbito señala que el pensamiento va a expresarse antes en Hispanoamérica que en España porque en aquella, la realidad estaba menos enmascarada; y tanto en una como en otra, conocerá primero una ilusión de modernidad por la vía del contagio, para ir a parar luego a la certidumbre de que somos otra cosa, y a adquirir una aprehensión más clara de nuestro propio ser.⁵⁶

Y por otra parte, según Rafael Gutiérrez Girardot, el Modernismo es un movimiento artístico nacido en el contexto de la dependencia de los países latinoamericanos a los centros metropolitanos como consecuencia del desarrollo capitalista. El escritor modernista es un marginal, un intelectual; ideólogo más que creador. Por lo tanto, la evasión en sus escritos puede explicarse como la utopía que pretende crear como oposición a la realidad capitalista en la que vive.

De tal modo que la transición al capitalismo en América Latina, trae como consecuencias algunas situaciones:

- Crecimiento demográfico y urbano.
- Aumento de la inmigración.
- Nacimiento del proletariado urbano.
- Aceleración de la vida social.

⁵³ Gullón, Op. cit. p.7.

⁵⁴ José Martí. Prólogo al Poema “Al Niágara” de Juan Antonio Pérez Bonalde. Nueva York. 1882. En Ricardo Gullón. Op. cit. p. 38.

⁵⁵ Fernández Retamar. Op. cit. p. 127.

⁵⁶ Ibid. p. 127.

- La aparición de varios espacios o fases temporales en Hispanoamérica simultáneamente.
- Subordinación económica de Latinoamérica a las potencias occidentales, capitalistas e imperialistas.

Nuestra América se convierte en proveedora de materias primas para todo el mundo. Al regresar a los países los bienes manufacturados se crea una impresión de riqueza falsa. Latinoamérica consume como los europeos, pero no produce como ellos, y por lo tanto no se desarrolla.

El utilitarismo se convierte en valor fundamental de la cultura hispanoamericana, y esto trae como consecuencia que la literatura sea poco apreciada y los Modernistas se dediquen a defenderla.

Las ciudades se europeízan; se identifica fuertemente a Europa con la civilización, lo cual es en realidad herencia romántica. La importancia de las ciudades trae como consecuencia el cosmopolitismo.

Al final del siglo XIX hay dos clases sociales: los aristócratas criollos y el pueblo⁵⁷; a finales del siglo XIX surge la clase media, y de ella proviene el escritor modernista. La clase media hispanoamericana se caracteriza por una actitud crítica frente a la realidad y por sus intentos de universalizar la cultura.

El Modernismo representa el momento más importante en la literatura hispanoamericana; es la bisagra que abre la puerta a una reorientación de la cultura en Hispanoamérica. Es una forma de expresión intelectual que toma elementos del Romanticismo y del Naturalismo, pero que busca la novedad y lo imaginativo. Es el deseo de participación e integración en América Latina.⁵⁸

Al contrario de los escritores neoclásicos y los románticos, para quienes la obra literaria tenía una función social, es decir, extra-literaria, los modernistas definen la literatura como obra de arte. En otras palabras, el arte tiene valor por sí mismo, independientemente de la ideología que proclame o de las instituciones sociales a que sirva. Los escritores modernistas son los primeros que adquieren conciencia de la autonomía de la obra literaria y del escritor como tal, lo que Paz reconoce como *que el tema de la literatura modernista es la nostalgia de la verdadera presencia*.

⁵⁷ Según el historiador Sergio Villalobos, entre 1870 y 1920, en Chile, se manifiesta un movimiento en pos de la clase media, en oposición a la oligarquía; y cuya consolidación será entre los años venideros hasta 1970, en que el movimiento social hacia la izquierda la hizo resurgir, finalmente, en 1973.

⁵⁸ Por ejemplo, desde la generación de 1842 en Chile, con el discurso de Lastarria. Pero también desde la visión de Octavio Paz –Cuadrivio pág. 21. México 1965.- cuya cita incorpora Fernández Retamar en su tentativa teórica (op. cit): “el amor a la modernidad no es el culto a la moda: es voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces negada a los hispanoamericanos”.

La función de la literatura del Modernismo consiste en la búsqueda de una nueva poética y en la indagación sobre la condición humana. El escritor modernista quiere alcanzar realidades más allá de la realidad inmediata.

El escritor como artista, en virtud de su hipersensibilidad y su individualismo (herencia romántica), es un ser rechazado por la sociedad, un marginal. Por lo tanto va a afirmar su auto-superioridad ante la sociedad y va a sumergirse no en la realidad que lo circunda, sino en otra, ubicada más allá de lo inmediato; en una realidad fantástica o mítica. El propósito de esto no es la evasión, sino un afán por hallar realidades alternativas para, desde ahí, ver a Latinoamérica.

El sistema de preferencias modernista está dominado por el principio de la belleza (el símil del castillo señorial aislado del comercio ordinario de la ciudad). En él se ve que la belleza se representa como uno de los polos del contraste entre lo práctico y lo utilitario; la heterogeneidad es otro elemento importante del sistema de preferencias modernista, por cuanto se toleran los gustos más bajos junto a los más elevados; el arraigo en la realidad propia a la vez que la apertura a lo desconocido y extraño.

Por otra parte, la supuesta “posmodernidad” en América Latina no es tan reciente, sino que nace con el nuevo hombre, el renacentista (encontrador, descubridor, encubridor) y con el natural de estas tierras (hallado, descubierto, encubierto). De tal manera que, el hombre nuevo, performativo, se encuentra en un momento dado de su historia personal y social, respondiendo con un ojo y un oído nuevo, tanto como extranjero, tanto como natural, pues ambos hombres ven un nuevo ver, pero con la diferencia que aquel “winka” quiere superarlo todo, en cambio el natural, quiere ser capaz de fundar su propio tiempo y por ende no da tanta importancia a las palabras, sino que a las ideas y por ello la lentitud (aparente en los movimientos sociales o ideológicos –sólo aparente, pues piénsese en el proyecto ideológico socialista en Chile, que quiso imponerse como una realidad “fundante”⁵⁹ y por ello muy novedoso en América Latina, además de peligroso para aquellos que sólo querían y quieren la modernización, sin lograr desarrollarse en el tiempo por esto mismo.) Debemos recurrir aquí a otra voz prestada del Modernismo que, ya en aquella época, nos advertía:” ¡Vicio nuestro este de fijarnos más en las palabras que en las ideas, enterándonos a medias de las cosas!”⁶⁰

⁵⁹ Climax de revoluciones iniciadas en el año 64 al 67, en Chile, pero cuya radicalización ocurre entre los años 70 al 73 y, que con el Golpe Militar, se interrumpe, el cual hace resurgir el proyecto neoliberal en nuestro país, cambiando para siempre -me temo- el panorama nacional, el cual podrá tener “matices más o matices menos”, respecto de lo social, pero seguirá siendo neoliberal.

⁶⁰ Eduardo Chavarría. En Gullón. Op. cit. p.91.

Luego; “la modernidad pasa por una crisis y que a partir de ella ha surgido un nuevo modo de sentir, una manera particular de vivir el mundo”⁶¹.

Pues bien, con este nuevo *modo de sentir* o *particular de vivir* el mundo se inicia en el hombre llegado como el hallado. Se funden luego en una búsqueda con notorias afinidades de fondo y forma, que situarían al hombre en un nuevo esfuerzo, es decir, acomodación y asimilación de un nuevo tiempo, decadente frente al que vivía y por tal razón busca las “causas y los remedios”, como diría Fernández Retamar con la voz de Gaos: “Buscar las causas y los remedios de la decadencia nacional, resolver los problemas de la constitución y reconstitución de la patria son operaciones del mismo sentido: de política en la amplia acepción etimológica del término, que lo refiere a la comunidad cultural en todos los sectores de la cultura”.⁶²

Entonces, la modernidad nunca es ella misma: siempre es otra: La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que esta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad.⁶³

Ahora bien, (NEO)MODERNIDAD es una expansión progresiva de que el hombre es lo que hace y debe existir una correspondencia cada vez más estrecha entre la producción, la organización y la vida; en otras palabras, un sujeto-protagonista, un sujeto-en-el-mundo que se siente responsable de sí mismo y de la sociedad, es decir un sujeto racional, cuya avanzada, al decir de Touraine, es hacia la abundancia, la libertad y la felicidad:

La idea de la modernidad en su forma más ambiciosa, fue la afirmación de que el hombre es lo que hace y que, por lo tanto, debe existir una correspondencia mucho más estrecha entre la producción – cada vez más eficaz por la ciencia, tecnología, o la administración, la organización de la sociedad mediante la ley y la vida, animada por el interés, pero también por la voluntad de liberarse de todas las coacciones (...)

Es la razón la que anima la ciencia y sus aplicaciones; es también la que dispone la adaptación de la vida social y las necesidades individuales y/o colectivas; y es la razón, finalmente, la que reemplaza la arbitrariedad y la violencia por el estado de derecho y por el mercado. La humanidad, al obrar según las leyes de la razón, avanza a la vez hacia la abundancia, la libertad y la felicidad.⁶⁴

Por ende, podemos pensar que la crisis (~~post~~moderna) es precisamente lo que se plantea o replantea el/la modern /ismo//idad/, ya que no sólo se caracteriza por lo

⁶¹ Larraín. Op. cit. 246

⁶² Fernández Retamar. Op. cit. p.127.

⁶³ Octavio Paz. Los hijos del limo. F.C.E. México. 1987. p. 18.

⁶⁴ Alain Touraine. Crítica a la Modernidad. Fondo de Cultura Económica. 1994.

moderno, sino también por la heterogeneidad y que viene a ratificar el carácter de crisis, en el sentido de no ser único, sino también heterogéneo: Lo moderno –dice Paz- no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo⁶⁵ o simplemente “heterogénesis”, como le llama Martínez.

Nos permitiremos citar a Lyotard para poder referirnos al posmodernismo que en realidad no lo es sino, más bien, su reescritura, un estado, en otras palabras, del modernismo:

El postmodernismo... no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante... Lo postmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir que hay algo que es impresentable. Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación de este texto, a esta obra, de categorías. Estas reglas y estas categorías son, lo que la obra o el texto, investiga. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades de acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience demasiado pronto. Posmoderno será comprender según la paradoja del futuro (post) anterior (modo).⁶⁶

Para algunos, la postmodernidad, ciertamente es porque se habría terminado la modernidad, ya que su aspecto esencial, el hecho de ser moderno, habría terminado. Por lo tanto, se sostiene que: el término posmoderno sigue teniendo un sentido, y que este sentido está ligado al hecho de que la sociedad en que vivimos es una sociedad de la comunicación (“mass media”). Para otros la postmodernidad se deja ver más negativamente, ya que el fin de la historia está inscrito en sus comienzos, presa del tiempo, llevando los estigmas que definen, a la vez, al tiempo y al hombre. El tiempo histórico es un tiempo tenso y difícil.

⁶⁵ Paz. Op. cit. p. 18-19. :(...) La modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta (...) Lo moderno es autosuficiente: cada vez que aparece, funda su propia tradición. (...) La modernidad es una suerte de autodestrucción creadora.

⁶⁶ Jean François Lyotard. La Condición Posmoderna (explicada a los niños). Godisa. Barcelona. 1992. pp.23-25.

Pero también es posible pensar la postmodernidad como la fragmentación, la discontinuidad y lo caótico. O bien como la superación de la modernidad. O tal vez el post de posmoderno indica una despedida de la modernidad o por el contrario es “una reacción conservadora, en primer lugar, del modernismo mismo, que se hace habitual y retórico como toda revolución literaria, triunfante y restauradora”⁶⁷. En definitiva es “el modernismo visto del revés, el modernismo que se burla de sí mismo, que se perfecciona al deshacerse en la ironía”⁶⁸

Finalmente, podríamos agregar que la postmodernidad se levanta contra el ideal de la modernidad, el control total de la naturaleza y de la sociedad. Y por otro lado, además, es un término polisémico, reivindica la subjetividad; es también una época nostálgica, nihilista, pluralista, con paradigmas en crisis y vive un tiempo instantáneo, simultáneo, o sea, el presente es la intersección del pasado y el futuro.

Por cierto, podríamos continuar mencionando y citando acerca del debate de la modernidad/postmodernidad, sin embargo, ya es suficiente. No obstante, conceptualmente el postmodernismo es, más bien, “un campo de fuerza en que tipos muy distintos de impulsos culturales tienen que abrirse camino”⁶⁹ entre una nueva superficialidad, que encuentra su prolongación tanto en la “teoría” como en toda una nueva cultura de la imagen o el simulacro –leemos en Jameson-⁷⁰ :

Un consecuente debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestra relación con la historia pública, como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada, cuya estructura “esquizofrénica” (según Lacan) determinará nuevos tipos de relaciones sintácticas o sintagmáticas en las artes más temporales; un tipo completamente nuevo de emocionalidad –“intensidades”- cuya mejor comprensión se logra mediante un retorno a teorías más antiguas sobre lo sublime.

Por lo tanto, podemos adentrarnos en una hipótesis, tal como la que postulamos aquí, que la posmodernidad no es tal sino la reescritura como una “nueva nueva”, o como diríamos en nombre de Juan Luis Martínez, una Nueva Novela, un nuevo decir, un nuevo metarrelato, o sea, una (NEO)MODERNIDAD, en donde lo moderno trasunta, no sólo la crisis sino especialmente la oportunidad⁷¹ para no quedarse en un mero repetir de una época como neoclasicismo, o la neovanguardia,

⁶⁷ Federico de Onís. Antología de la poesía española e hispanoamericana. Madrid. 1934. Citado por Fernández Retamar. Op. cit. p. 146.

⁶⁸ Ibid. Op. cit. p. 147.

⁶⁹ Jameson. Op. cit. p.22.

⁷⁰ Ibid. p.22.

⁷¹ Entendida esta en una segunda acepción y, especialmente en la oriental, en donde el término crisis supera el occidental: **oportunidad**, del lat. *opportunitas*, -*ātis*. f.: **1.** Sazón, coyuntura, conveniencia de tiempo y de lugar. || **2.** Sección de un comercio en la que se ofrecen artículos a un precio más bajo del que normalmente tienen.

sino como la reescritura, la reelaboración de la modernidad, considerando el todo epocal, en otras palabras, hemos de entenderla como la constelación que hace al hombre actual que no sólo sea un sujeto universal sino, más bien, uno plural, ecléctico; y que no solamente sea una actitud, una ideología, una filosofía, un estilo o una condición ineludible, sino que más bien, una denuncia, una reflexión para la comprensión de nuestra diversidad y para la elaboración de una crítica de la modernidad desde la dimensión de los problemas presentes en nuestra realidad, ya que esta es “una suerte de autodestrucción creadora”, una promesa de expansión con el impulso a la desintegración. Por lo tanto, como escribe Hopenhayn, reiteramos que “la modernidad como promesa de expansión se toca a veces con el impulso a la desintegración. Su historia está hecha de masas que cambian de habitat y de vida, instituciones que se desmoronan, valores que se cuestionan y jerarquías que se tornan obsoletas. Esta deconstrucción asusta. Por algo la conciencia moderna busca síntesis. Pero esta conciencia está, a su vez, marcada por la tensión entre la búsqueda y la unidad y la imposibilidad de conciliar pulsiones encontradas: la voluntad de expansión, por una parte, y por otra la retracción cada vez que deben enfrentarse las consecuencias disolventes de la libertad”.⁷²

Finalmente, diremos con Jameson que el problema del posmodernismo –la modalidad en que deben ser distinguidas sus características fundamentales, si es que existe el problema en primer lugar, si el *concepto* mismo posee alguna utilidad o si es, por el contrario, una manifestación-, este problema, es a la vez, político y estético.⁷³

Efectivamente, Jameson nos limita los campos: político y estético, sin embargo, para poder delimitarlos o deslindarlos propiamente tal, debemos tener muy claro el plazo histórico en que les debemos enfrentar, es decir, Modernidad, Tardomodernidad, Postmodernidad o bien, simplemente, (NEO)MODERNIDAD, ya que, además, es menester registrar, aunque de diferentes formas, la institucionalización modernista (dentro del mismo período):

El cambio desde una posición opositora a una hegemónica de los clásicos del modernismo, su conquista de la universidad, los museos, la red de galerías de arte y fundaciones, en otras palabras, la asimilación de los varios modernismos clásicos dentro del “canon” y la subsiguiente atenuación de todo aquello que otrora, nuestros abuelos sentían como chocante, escandaloso, feo, disonante, inmoral y asocial”.⁷⁴

Pero, por otra parte, también debemos recordar que Lyotard propone que el posmodernismo es entendido como una parte o parcela de una reafirmación del

⁷² Hopenhayn Martín. [Después del Nihilismo](#). Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile. 1997. p. 128.

⁷³ Jameson. Op. cit. p.89.

⁷⁴ Ibid. pp.89-90.

auténtico modernismo clásico; situación que el mismo Jameson resalta, y lo hace de la siguiente manera:

Jean François Lyotard propone que su propio compromiso vital a lo novedoso y lo emergente, a una producción cultural contemporánea o poscontemporánea que es ampliamente caracterizada como “posmoderno” sea entendido como una parte o parcela de una reafirmación del auténtico modernismo clásico, en el sentido del espíritu Adorniano. El giro ingenioso de su propia propuesta implica la proposición de que algo llamado ‘posmodernismo’ no *continúa* al modernismo clásico propiamente dicho, como su producto de desecho más reciente, sino que lo *precede* y lo prepara, de manera que los posmodernismos contemporáneos que nos rodean pueden entenderse como la promesa del retorno y la reinención, la reaparición triunfante de algún nuevo modernismo clásico dotado de su viejo poder y con sangre fresca⁷⁵.

Es decir: “La visión de un modernismo regenerado, es en este sentido [de la sociedad postindustrial], inseparable de una fe profética en las posibilidades y en la promesa de una nueva sociedad que estaría emergiendo”.⁷⁶

De tal manera, que nos vemos enfrentados a un nuevo tiempo y a un nuevo modo de vivir en el mundo, por lo tanto, no basta con replantearnos frente a esta realidad, sino que se hace necesario un cambio de actitud y un denunciar activo de la crisis de la modernidad para refundarla “neomentemente” y no sólo reescribirla como cualquier “neo”, sino como aquel tiempo que se adviene re-evolución, no en la universalidad, no en la identidad unívoca, sino en la pluralidad de aquella conciencia que se va adaptando a una nueva sociedad heterógena y multimédica al servicio de un nuevo hombre y mujer que viajan en este mundo, siendo parte de él y en él, ‘modernizando’ para alcanzar la libertad y la felicidad.

En definitiva, siguiendo a J. Habermas, el proyecto moderno no se ha cumplido y por tanto puede ser reconstruido para que, dentro de las limitaciones correspondientes y sin soberbia, se puedan mantener parte de sus postulados los que permitirán, si se desarrollan, mejorar las condiciones de existencia del hombre en el mundo. Y a Paz: “la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta (...) Lo moderno es autosuficiente: cada vez que aparece, funda su propia tradición. (...) La modernidad es una suerte de autodestrucción creadora”⁷⁷.

⁷⁵ Ibidem. p. 97.

⁷⁶ Ibidem. p. 97.

⁷⁷ Paz, Octavio. Op. cit. p. 18.

▪ **Desencuentro entre la razón y la luz: “la civilización de la barbarie”.**

A lo largo de toda la filosofía se ha demostrado la preocupación por el arte y, especialmente, por las regulaciones de éste, es decir, elementos y/o formas que identifiquen el arte como tal, además de sus estructuras, sus formas de relacionarse en la sociedad, de constituirse en obras (documentos o monumentos); esta realidad se opone o se desarrolla en pos de una síntesis de la apropiación objetual del sujeto, o sea, de la apropiación del mundo (más que la percepción por los sentidos) a través de las cosas (que más tarde se reificaron -cosificación e instrumentalización-). Tal es así que “todas las proposiciones comunes que resultan de la experiencia del mundo son sintéticas” –dice Kant en Crítica de la razón pura⁷⁸ (o crítica del juicio), en la que sugiere que su tesis consiste en que resulta posible formular juicios sintéticos *a priori*.

Al explicar cómo es posible este tipo de juicios, Kant, considera los objetos del mundo material como incognoscibles en esencia; desde el punto de vista de la razón, sirven tan sólo como materia pura a partir de la cual se nutren las sensaciones. Los objetos, en sí mismos, no tienen existencia, y el espacio y el tiempo pertenecen a la realidad sólo como parte de la mente, como intuiciones con las que las percepciones son medidas y valoradas.

Por otra parte, más tarde, el pensamiento desarrolla la idea de que ‘el hombre se ha vuelto ‘sujeto’ y el mundo ha devenido en imagen’⁷⁹. Por lo tanto esta sería la entrada a la modernidad, “los tiempos modernos”. En ella se enuncia, entonces, que el ente en su totalidad es objetividad dispuesta y disponible para un sujeto, totalidad visualisable como imagen del mundo; cuestión que se asimila después como la subjetividad humana entendida como conciencia. En consecuencia a partir de aquí el hombre se vuelve centro de referencia del ente en tanto que como tal se despliega como dominio y posesión de la objetividad. Vale decir, que la determinación esencial de la modernidad es consumación y resultado de una historia que se comprende a sí misma como un modo determinado del tiempo, o sea, el presente que no sólo tiene presencia como saber sino que también como dominación. Por cierto, esto no quiere decir que esta sea la única forma o esencia del hombre: el centro, lo subjetivo, que se opone a la imagen que representa. De tal modo que, toda la circunstancia que rodea al ente, al ser que es el hombre es también una constelación (en el sentido de que el sujeto no es el centro ni tampoco la construcción única de la realidad).

Más tarde vendrían otras preocupaciones en medio de un tiempo muy convulso, como lo fue y es la modernidad o ilustración aún en tránsito, a pesar de la crisis. Y a partir de aquí la objetivación comienza con la discrepancia de la noción de

⁷⁸ Lectura que hacemos desde "Crítica del juicio" seguida de las observaciones sobre el asentimiento de "Lo bello y lo sublime" por Manuel Kant; traducción por Alejo García Moreno y Juan Rovira. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes www.cervantesvirtual.com, Tomo I, títulos XXX al LIX.

⁷⁹ Estamos acercándonos al pensamiento heideggeriano.

“verdad”, ya que “el pensamiento debe elucidar el contenido de verdad que la apariencia por sí sola no puede descubrirnos, pues ello equivaldría a perderlo”,⁸⁰ es decir, la ideología ya no es totalitaria, dogmática, sino que es criticada. En este caso, “el pensamiento comprende el devenir real que ha originado a la apariencia estética; y con ello descubre la clave de su contenido de verdad”⁸¹. Con otras palabras, surge, además, el pensamiento centrado en la Fenomenología del Espíritu de Hegel, y es a partir de aquí, que el idealismo postkantiano quiso dar satisfacción a los intereses de la razón en el orden inverso, vale decir, aquello que les permita dar satisfacción a los intereses de la praxis y de la razón.

Desde este punto, Adorno, se ha enfrentado a la realidad cruda, a la civilización de la barbarie, cuyo referente más próximo es Auschwitz, proyectando, reflexiva y refractivamente, una dialéctica negativa, es decir, un desencuentro entre la razón y la luz: “la civilización de la barbarie”.⁸²

De tal modo que la razón positiva, sitúa el proyecto de la ilustración en el presente, entre el pasado y el presente. Y aquí los conceptos claves son: tiempo lineal, progreso e historia. Y por otra parte, la razón negativa, se caracteriza por poner en entredicho a la anterior, o sea, al positivismo, incluso desde la irreductible variedad de lo posmoderno⁸³ como dialéctica, ya que ambas, el modernismo y el posmodernismo, registran una institucionalización modernista⁸⁴, en el mismo período.

Ya en el siglo XVIII el concepto de lo "moderno" sirve para designar la relación entre la tradición y el presente. Más precisamente, este primer momento abre una cierta conciencia histórica del mundo. Pasado y presente son articulados como referentes.

El tiempo histórico es un espacio de acción de los hombres. Todas sus acciones están mediadas por una tradición que se impone. Pero, los ideales de la Ilustración francesa ponen en conflicto el concepto de moderno, pues esta modernidad reciente se caracteriza principalmente por no ser un ideal fijo. Vale decir, la relación anterior con los clásicos y su conciencia del tiempo hacía que toda acción humana se refiriera indiscutiblemente al pasado. En cambio, esta nueva Ilustración se opone de manera abstracta a la relación entre tradición y presente. “Este modernismo más reciente establece una oposición abstracta entre la tradición y el presente y, en cierto sentido, todavía somos contemporáneos de esa clase de modernidad estética...” dice: Habermas⁸⁵.

⁸⁰ Mercè Rius. T. W. Adorno del sufrimiento a la verdad. “Acerca del pensamiento”. Editorial LAIA. Barcelona. Primera edición. 1985. p. 79.

⁸¹ Ibid. p.79.

⁸² En el caso nuestro, y sin el ánimo de compararnos, esta dialéctica negativa estaría dada por el Golpe Militar, pero no directamente en Martínez, ya se veía involucrado en un mundo político, artístico y ético distinto: la gran revolución que significó la época del '60.

⁸³ Jameson. Op. cit. p. 89.

⁸⁴ Ibidem.

Sin embargo, esto no es lo único que enmarca el quehacer, sino toda una realidad falsa, es decir, frente a la pérdida de la verdad (la ideología y la razón pierden credibilidad) surge una aparente, que hace ver a la ilustración como una barbarie, ya que si se piensa en el punto de partida de la crítica negativa (Auschwitz), “sólo podría probarse por el uso de la razón: la luz en contra del mismo hombre que había logrado el progreso, la técnica, la modernidad”⁸⁶ (y esta es la falsedad).

Del mismo modo, la conciencia estética de Adorno marca una nueva relación con el arte: los clásicos determinan los cánones a seguir. Pero por otro lado, se recuerda a Kant, quien habría señalado que todos los intereses de la razón se resumen en tres cuestiones: ¿qué puedo hacer?, ¿qué tengo que hacer? y ¿qué puedo esperar?; y que, por cierto, luego se añade otra interrogante: ¿qué es el hombre? Abriendo de este modo un nuevo tiempo, y una nueva apropiación del espacio, el hombre en conciencia, es decir, en subjetividad.

Frente a esto se ha generado una suerte de irracionalidad de la historia y por lo tanto, también un discurso inexorable contra lo malo, lo falso y lo temible del mundo (quizás de odio y decepción). Además la irrupción de la barbarie (la tiranía fascista, el nazismo, los campos de concentración) tiende a cerrar el paso del interés teórico y a toda cultura [piénsese en el período de la dictadura de Pinochet, en Chile, por ejemplo]. Por lo tanto aquí se probaría la dialéctica negativa, la teoría crítica que debe resolver una educación para la autonomía, para la colaboración. En el fondo se trataba de comprender qué había ocurrido, “por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hundió en un nuevo género de barbarie”⁸⁷ o en palabras de Juan Luis Martínez que responde a la realidad con Nietzsche: ““Tenemos el arte para no morir de la verdad”. La realidad, con todo su peso, puede flagelarnos fácilmente y matarnos”⁸⁸. Y por cierto, hay que recordar que Martínez es un poeta apocalíptico:

Soy un poeta apocalíptico. Creo en el fin de una época. Se perdió la imagen sólida del mundo. Los conocimientos acumulados sólo han servido para la confusión. Nuestra confianza en el lenguaje también se ha perdido. ¡Cosa terrible! Ahora tenemos que informarnos para poder hablar.⁸⁹

Luego, el arte, también es conocimiento, en lo mundano y en su ligazón con los otros dominios y bajo esta circunstancia, el arte se ve afectado “el arte es conocimiento en los dos sentidos; no sólo por la vuelta en él de lo mundano y sus categorías, por su ligazón con lo que en otros dominios se llama objeto del conocimiento, sino también, y más quizás, por ser una crítica tendencial de la *ratio*

⁸⁵ Habermas, J. [La modernidad, un proyecto incompleto](#). Barcelona, 1986.

⁸⁶ Aquí es necesario ver y consultar “la Escuela de Frankfurt 1ª y 2ª Generación” de Blanca Muñoz [Universidad Carlos III, Madrid](#). En [Diccionario crítico de ciencias sociales www.uam.es/sociologia](#)

⁸⁷ Francesc Jesús Hernández. [La sociología negativa de la educación de T.W. Adorno](#). [www.uv.es](#) Departamento de Sociología y Antropología Social. Universidad de Valencia. España.

⁸⁸ Martínez, 1993.

⁸⁹ *Ibid.*

que domina la naturaleza cuyas pautas fijas pone en movimiento mediante las modificaciones que en ellas introduce”⁹⁰

Por lo tanto, cuando la crítica de la razón se hace presente, lo hace también en la apariencia del arte: la estética; la cual se hace cargo de la categoría de verdad. Y esta crítica va implícita en el concepto de arte: “Arte es magia liberada de la mentira de ser verdad”⁹¹. El arte se apartaría de la concepción tradicional que juzga la verdad como *adaequatio*. Este criterio asumiría la sumisión de la obra a un canon externo (¿mimesis tal vez?). Y sería justamente al cumplirlo cuando se revelaría como falsa, con una falsedad tomada de los objetos que reproduce. Según esto, no ser verdad equivale a “liberarse de la mentira”.⁹² Es decir, “en su itinerario hacia la nueva ciencia, los hombres renuncian al significado. Sustituyen el concepto por la fórmula, la causa por la regla y la probabilidad”⁹³. Con otras palabras, los hombres de la ilustración no sólo sustituyen sino que también reconocen, calculan, se independizan del objeto, se deifican (cosifican) o capitalizan (industria cultural), se instrumentalizan hasta la regresión (efecto psicológico descrito por Freud y apropiado por Adorno)⁹⁴, y finalmente se desplazan del objeto, es decir, logran una independencia. En otros términos, la transformación se genera en la relación entre el artista y las técnicas de producción.

▪ **Lo sublime histórico en una cultura del simulacro y la apoteosis...**

“Lo que ha pasado es que la producción estética, hoy, generalmente se ha integrado en la producción del artículo. Las tales necesidades económicas entonces son el reconocimiento del hallazgo en los tipos variados de apoyo institucional disponible para el más nuevo arte, de las fundaciones y concesiones a los museos y otras formas de patrocinio”⁹⁵. Y ante esto, dice que hay que recuperar nuestra capacidad de orientarnos activamente y no meramente dejarnos llevar. Es lo que llama la pedagogía, la estética y la política de "necesidad de mapas". Y para ello hay que tener en cuenta:

- lo real (ciencia)
- lo imaginario (ideologías)
- lo simbólico (códigos, lenguajes y medios de comunicación) y caer en la cuenta de que no puede haber mapas verdaderos.

Así aceptaríamos el nuevo espacio mundial del capital multinacional y estaríamos en ruptura con él, en definitiva se cumpliría lo que ya sugirió Adorno, hacer

⁹⁰ Mercè Rius, opus cit. p.75.

⁹¹ Ibid. p. 76.

⁹² Ibid. p. 76.

⁹³ T. W. Adorno, M. Horkheimer. Dialéctica del Iluminismo. 1947.

⁹⁴ Mercè Rius, op. cit. p. 68. y Adorno, en Teoría estética. 1983. pp. 18-24.

⁹⁵ Léase, Jameson Op. cit. pp. 18-22; 75; 82; 86 y 103, entre otras.

una mimesis expresiva para poder mostrar “la tragedia” en que está el mundo, luego de la catarsis, volcarse a la realidad para cambiarla, y en arte, desde la autonomía y desde la sociedad, dos trincheras únicas y presentes y con carga sustantiva para poder modificarla, para poder accionar en ella más allá de la productividad. Es decir, aceptaría que existe la civilización de la barbarie y capitalista, pero al mismo tiempo la reconoce como parte antagonista a la verdad, o sea, las ideologías han convertido a la luz en oscuridad, ya que la razón como la luz del mundo es una completa falsedad.

Aquí Jameson diría: “lo sublime histórico ante la apoteosis del capitalismo”⁹⁶, ya que la etapa actual del capitalismo se podría considerar como la tercera y caracterizarla como de revolución electrónica y nuclear y del capital multinacional. Y quiéralo o no produce modificaciones de la experiencia vivida del espacio urbano y del espacio mundial. Y como tal no se tiene las herramientas necesarias para percibirlo y analizarlos. Esta desorientación es signo concreto de otra cuestión más grave: nuestra incapacidad mental, al menos hasta ahora, de confeccionar el mapa de la gran red comunicacional descentrada, multinacional y global, en la que, como sujetos individuales, nos hallamos presos.

Luego, la postura de Jameson ante este fenómeno es que:

- no se trata ni de celebrar mimética y complacientemente hasta el delirio este nuevo mundo estético ni de condenar moralmente todo lo posmodernista ni su trivialidad esencial.
- aquellos grupos políticos interesados en intervenir activamente en la historia y en modificar su posición hasta ahora pasiva... no pueden sino deplorar y rechazar esta forma cultural de icono adicción [la reproductividad por simple re
- productibilidad, el fetichismo?] que, al transformar los reflejos del pasado, los estereotipos y los textos, elimina, de hecho, toda significación práctica del porvenir y de los proyectos colectivos, sustituyendo así la idea de un cambio futuro por los fantasmas de la catástrofe brutal y el cataclismo inevitable, desde la visión del terrorismo en el nivel social hasta la del cáncer en el nivel personal [¿civilización de la barbarie otra vez? ¿enfrentar nuevamente la falsedad?]

Demás está recordar a Adorno: “Una industria cultural impide la formación de individuos autónomos, independientes, capaces de juzgar o de decidir conscientemente”⁹⁷.

De tal modo que, el Arte es el que libera al hombre de las amarras de los sistemas y lo transforma en un ser autónomo y, por lo tanto, en un ser humano. En tanto, para la Industria Cultural, el hombre es mero objeto de trabajo y consumo, no así el arte

⁹⁶ Para los siguientes párrafos hay que tener en cuenta a Jameson. [Ensayos sobre el posmodernismo](#). IV. pp.57-64.

⁹⁷ Adorno. [Teoría Estética](#). 1983.

en el cual se que puede llegar a ser libre para pensar, sentir y elegir. El arte es el medio por cual se puede llegar a la perfección frente a la realidad imperfecta; por lo tanto la Industria Cultural, el capitalismo, no puede ser pensado de manera absoluta. En tal situación se leería entonces a Lyotard: “Se cree expresar el espíritu el tiempo, cuando no se hace sino reflejar el de mercado. La sublimidad ya no está en el arte, sino en la especulación sobre el arte”.⁹⁸ Y, también a Jameson:

El postmodernismo es el campo de fuerza en que tipos muy diferentes de impulsos culturales -lo que Raymond Williams llama “las formas residuales” y “emergentes” de producción cultural- tienen que abrirse camino⁹⁹.

Pero, siguiendo a Adorno “el momento histórico es constitutivo de las obras de arte. Son auténticas aquellas que, sin reticencias y sin creerse que están sobre él, cargan con el contenido histórico de su tiempo. Son la historia de su época, pero inconsciente de sí misma; esto las convierte en mediaciones del conocimiento. (...) las obras de arte pueden experimentarse con tanta más verdad cuanto más coincide su sustancia histórica con la del que la experimenta”¹⁰⁰ Por lo tanto, lo que el arte sea es independiente, incluso, de las obras. Formas funcionales, objetos de culto, pueden llegar a ser arte en el transcurso de la historia. Por lo tanto el arte y la historia son parte constitutiva de la comprensión, y por ende, de la producción y la recepción.

Ahora bien, esta situación es develada en toda la obra del pos 60, especialmente en Martínez, el cual hace de esta realidad un recurso más de su estética. Por lo tanto, lo indecible o indescifrable de aquello que es lo impresentable en la modernidad, no es más que una manifestación dialéctica del momento histórico (o historización del fenómeno), mas no correspondería a la supuesta posmodernidad, ya que, como hemos demostrado, en América Latina, el campo cultural del capitalismo tardío, llegó, precisamente tardío; y por lo tanto estamos más cerca de la neomodernidad, como una reiteración de las crisis de la modernidad, que siempre son destructivamente renovadoras. Es en este ámbito que florece la manifestación martiniana, puesto que ocurre, quiéralo o no, una síntesis dialéctica en su obra, ya que:

La aparentemente irreductible variedad de lo posmoderno puede percibirse como problemática tanto dentro de cada ‘media’ singular (de las artes) como entre ellas.

(...) el cambio desde una posición opositora a una hegemónica de los clásicos del modernismo (...) la asimilación de los varios modernismos

⁹⁸ Lyotard, Jean-Francois. “Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo”. Buenos Aires: Manantial, 1998. Citado por Carlos Fajardo Fajardo en [Estetización de la cultura ¿pérdida del sentimiento sublime? 2000 en “Espéculo”. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid](http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/estetiz.html) <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/estetiz.html>

⁹⁹ Jameson. Op. cit. p. 21.

¹⁰⁰ Adorno, Op. cit. p.

clásicos dentro del 'canon' y la subsiguiente atenuación de todo aquello que otrora nuestros abuelos sentían como chocante, escandaloso, feo, disonante, inmoral y social.¹⁰¹

De tal manera, que Martínez, consciente o no de esta metamorfosis cultural, emplea ésta como recurso plástico y retórico para ejercer su derecho en el fenómeno estético, lo que se mostrará de mejor forma en la segunda parte.

B. Aproximación Semiótica (desde la función del objeto).

“La separación de significado y significante ha afectado a la sociedad moderna a través del arte” (Martínez, 1993).

La revisión que a continuación se realiza es para poder entender mejor la producción de la obra, y que a diferencia de Benjamin, aquí la separación de los componentes del lenguaje no obedecen a la reproductibilidad, sino, más bien, a la diagnosis que hace de una de las etapas del signo que reconociera, más tarde Jameson, que dice relación con el advenimiento de la separación total del signo¹⁰². Antes, Benjamin, “es testigo del fracaso de la utopía, del mito y del fracaso de la separación entre signo y referente de la Modernidad Ilustrada”¹⁰³. Y es en este sentido en que relacionamos a Juan Luis Martínez, sin tener la intención, claro está, de comparar o asemejar a ambos autores, sino que así como Benjamin es uno de los primeros en diagnosticar, y Jameson en denunciar la separación total del signo, Martínez lo vive en carne propia, él es un testimonio de esta realidad, un testimonio co-textual de ese texto que es el signo, es decir, la división del signo ha hecho perder la fe en él, la desconfianza, diría Martínez. Es por ello que en este acápite se intenta mostrar como tal separación no sólo relativiza la existencia del signo, sino que también problematiza la de sus componentes: el significante y el significado. De tal suerte que aquí evidenciaremos estas dos realidades; la una, ‘aproximación al significante’ como el componente visible del signo y por lo tanto el primero en perder esta confianza, ya que no sólo es la ‘re-presentación’ del signo sino que se ha funcionalizado a través del tiempo. Y frente a esto surge la otra, ‘aproximación al significado’, para poder reclamar que no sólo está ligado al referente, sino a quien realiza la relación paradigmática; humana e intencionadamente. Ahora bien, este

¹⁰¹ Jameson. Op. cit. pp. 89-90.

¹⁰² Romina Pistacchio. [La Estética de Walter Benjamín. Documento y figura de la modernidad](#). Tesina curso de Estética dictada por el Profesor Manuel Jofré. Escuela de Postgrado. Universidad de Chile. 2003.

¹⁰³ Ibid.

testimonio es también una denuncia de la época, y qué mejor que tomar a Barthes¹⁰⁴ como el referente obligado, ya que el estructuralismo asume esta separación y propone un desplazamiento del significante, pero como signo-función, es decir, *como la única forma de manejar la realidad del signo, (≠)produciendo un simulacro en función de un objeto significante social e ideológico: la función o funciones del objeto: signo-función*. Y que por cierto, no sabemos si del todo consciente, aunque el mismo Martínez reconoce que La nueva novela es más una obra inconsciente.¹⁰⁵ Así y todo intentaremos un acercamiento a la obra.

- Desplazamiento del sujeto o creación técnica: signo-función.

Es un libro bastante inconsciente, pero hay, a la vez, una vigilancia, no sobre la estructura, que no me interesa tanto, sino sobre un cierto funcionamiento. (Juan Luis Martínez.)

El desplazamiento que se da en La nueva novela es el del sujeto consciente, ya que Martínez declara que “la separación de significado y significante ha afectado a la sociedad moderna a través del arte”¹⁰⁶ y por ello él mismo es “un manipulador de significantes”¹⁰⁷. De tal modo entonces, que la manipulación de esta separación lleva al convencimiento de que, efectivamente el mundo real y/o estructurado se ha desarticulado por la presencia, por el presente, o sea, como dijo Juan Luis Martínez: “Se perdió la imagen sólida del mundo. Los conocimientos acumulados solo han servido para la confusión. Nuestra confianza en el lenguaje también se ha perdido...”¹⁰⁸

Ahora, ¿de qué manera se puede apreciar esto en la obra? En primer término, acercándose a la revisión de los elementos que participan en la semiosis, como por ejemplo la revisión de las visiones saussorianas versus las bartheanas, pues pensamos que es muy relevante, ya que corresponde al momento teórico de la macrocultura en la que se desarrollaba la literatura en la época (década del '60 y '70). Por lo tanto el desplazamiento se puede verificar como artificio y como signo-función, como creación técnica, e incluso ideológica, puesto que lo relevante en Barthes al respecto es identificar las funciones del objeto simulado¹⁰⁹.

a) Aproximación al significante (denotación, sintagma o ¿desplazamiento del sujeto?).

¹⁰⁴ Barthes, Roland. Op. cit. pp. 255- 262.

¹⁰⁵ Guattari, Op. cit. 2000.

¹⁰⁶ Martínez, 1993.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Barthes, Ronald. Op. cit.

Antes retomemos la lectura de “Los Elementos de Semiología”¹¹⁰ [en adelante Los Elementos...] que no sólo devienen del significante sino que antes lo hacen del signo, compuesto éste por significante y significado (aunque el significante por sí mismo engendra un bipartito también, por ejemplo, la letra "A": a/A, como signo se opone a todo el abecedario, llamada "A". Pero este significante a su vez vuelve a ser signo "A" en oposición a la minúscula; y éste, a su vez, a otro signo que nos oponga a la grafía: negrita, cursiva, comic sans ms, time new roman, etc.

Ahora bien, lo que ocurre, con Barthes en Los Elementos... es precisamente la bipartidad, pero en función de un objeto significante social e ideológico: identificar las funciones en el objeto¹¹¹. Sin embargo este pareciera olvidar la realización como facultad lingüística, como competencias de la naturaleza humana y se queda sólo con la actuación lingüística de ésta y por ello es ideológica, política y funcional: "la voluntad de insertarme en una comunidad de investigadores rigurosos y la fidelidad a la adhesión tenaz de lo político y lo semiológico" -diría Barthes¹¹² -. Por lo tanto el desplazar el significado a un plano más abstracto, invisible, oculto en realidad, "implica desconocer que la huella psíquica o imagen acústica, como el concepto o idea son abstractos: "La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestro sentido; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla "material" es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación el concepto, generalmente más abstracto"¹¹³.

De tal modo, que el significante no se puede reducir a un objeto-función sin antes reconocer o explicitar la diferencia, y que dicho sea de paso, esta es otra más de las diferencias contenidas en el lenguaje las cuales por cierto, han formado el sistema, ya que “el mecanismo lingüístico gira todo él sobre identidades y diferencias, siendo éstas la contraparte de aquéllas”¹¹⁴.

Pues bien, la aproximación al significante estaría basada, en Barthes, en la prospección del signo social de la semiología planteada por Saussure: "una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social"¹¹⁵. Mas, pensamos que esta aproximación bartheana pareciera vincularse con las dudas saussorianas, es decir, “cuando algunos se dan cuenta de que el signo debe estudiarse socialmente, no retienen más que los rasgos de la lengua que la ligan a otras instituciones, aquellas que dependen más o menos de nuestra voluntad”¹¹⁶.

¹¹⁰ Barthes, R. [La aventura semiológica](#). “Los elementos de semiología”. Ediciones Paidós. Barcelona. 1993. pp. 17-83.

¹¹¹ Barthes, Ronald. Op. cit. 1983. p. 257.

¹¹² Barthes, R. 1993. p. 13.

¹¹³ Saussure, Ferdinand. [Curso de Lingüística General](#). Primera Parte. Principios Generales. Capítulo I. Naturaleza del signo lingüístico. &1. “Signo, Significado, Significante”. Editorial Lasada. Buenos Aires. Argentina. (1945) 1982. p. 128.

¹¹⁴ Ibid. p.

¹¹⁵ Ibid. p. 60.

¹¹⁶ Ibidem. p. 61.

Es aquí, donde estaría la posibilidad de no "alcanzar al signo, que es social por naturaleza"¹¹⁷, ya que la función-signo es reductiva y privativa de una ideología, de la semiótica o "aventura semiológica" por parte de Barthes; aunque debemos recordar que "el signo es ajeno, siempre, en cierta medida, a la voluntad individual o social, y en eso está su carácter esencial, aunque sea el que menos evidente se haga a primera vista"¹¹⁸.

Por lo tanto podemos darle el crédito de la aventura a Barthes, no obstante, también, es posible vislumbrar una forma de retomar el signo-todo como una relación natural, de la Naturaleza Humana, que revele la condición humana, vale decir, el signo concebido como una combinación (relación, asociación mental o paradigmática) entre un afuera y un adentro; un pensamiento y un hecho; un instante -constelación o sistema- en medio de una masa gris y un mundo real y social. Como diría Derrida¹¹⁹: "si se borra la diferencia radical entre significante y significado, es la palabra misma "significante" la que habría que abandonar como concepto metafísico". (...) Pues hay dos maneras de borrar la diferencia entre el significante y el significado: una, la clásica, consiste en reducir o en derribar el significante, es decir, finalmente en someter el signo al pensamiento"¹²⁰; otra, la que dirigimos aquí contra la anterior, consiste en poner en cuestión el sistema en que funcionaba la reducción anterior: y en primer lugar, la oposición de lo sensible y lo inteligible. Pues la paradoja está en que la reducción metafísica del signo tenía necesidad de la oposición que ella misma reducía. En otras palabras, un todo-signo que no designa, sino que opta en el instante que se relaciona el significante con el significado y por tanto puede ser trascendental, que ni Barthes ni Eco, por ejemplo, han podido percibir; el primero con su función-signo y el segundo con su artificio comunicativo, aunque este último se liga más con la intención comunicativa, omitiendo o negando la posibilidad de la elección natural que tiene el hombre al ser consciente de su facultad lingüística, único origen de los signos, el que determina la intención comunicativa y por lo tanto la semiosis o relación entre el signans y signatus, es más, Barthes, invierte el primer signo saussuriano, que es la lingüística como significante y la semiología como significado:

Saussure: significado = semiología = Ciencia que estudia la vida de los signos en sociedad.

significante = lingüística = Todas las manifestaciones del lenguaje humano.

¹¹⁷ Ibidem. p. 61.

¹¹⁸ Ibidem. p. 61.

¹¹⁹ [La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas](http://www.ciudad.ar/derridaencastellano/laestructuraelsignoyeljuegoeneldiscursodelascienciashumanas.htm). Jacques Derrida. Conferencia pronunciada en el College internacional de la Universidad Johns Hopkins (Baltimore) sobre «Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre», el 21 de octubre de 1966. p. 3. En www.ciudad.ar/derridaencastellano/laestructuraelsignoyeljuegoeneldiscursodelascienciashumanas.htm

¹²⁰ Ibid. p. 3. de la conferencia.

Barthes: significado = lingüística = Todas las manifestaciones del lenguaje humano.

significante = semiología = Ciencia que estudia la vida de los signos en sociedad (simulacro).

b) Aproximación al Significado.

Ahora, la realización social o semiológica corresponde, más bien, a la convención social o arbitrariedad y por ende una semiología de la sociedad y no una semiología social individual, que se realiza o actualiza a través del individuo en el seno social. O sea, el signo es tanto individual como social, pero sólo ha sido leído en lo social como significante y no en su totalidad.

Sólo a raíz de la naturaleza humana es posible recuperar espacios para el significado, la retórica y la estética. Aquí debemos apoyarnos por cierto de Paul de Man, en La resistencia a la teoría: está igualmente claro, sin embargo que esta extensión [conocimiento de los códigos textuales] va siempre estratégicamente dirigida hacia la sustitución de figuras por códigos gramaticales es parte de un programa explícito, un programa cuya intención es completamente admirable ya que tiende hacia el dominio y el esclarecimiento del significado. El reemplazo de un modelo hermenéutico por uno semiótico, de la interpretación por la decodificación, representarían, en vista de la desconcertante inestabilidad de los significados textuales, un progreso considerable. Aunque más adelante agrega: se puede argüir, sin embargo, que ninguna decodificación gramatical, por muy refinada que sea, puede pretender alcanzar las dimensiones figurales de un texto. Hay elementos en todos los textos que no son de ningún modo agramaticales, pero cuya función semántica no es gramaticalmente definible, ni en sí misma ni en contexto.

Por cierto que esta anti-tesis o contra-dicción no se puede entender más que trasladando analógicamente lo referido al significante y lo no-referido al significado, es decir, lo referido es igual al esclarecimiento del significado (modelo semiótico) y lo no-referido igual al significado (modelo parafigural), analogía que se puede traspolar a la semiología, por cierto, al significante igual función-signo igual semiología social (consumista, cosista, objetual) y al significado igual semiología social del individuo (onto, naturaleza que se realiza y actualiza individualmente en el seno social).

En otras palabras, citando a Saussure:

"la materia de la lingüística está constituida en primer lugar por todas las manifestaciones del lenguaje humano, ya se trate de pueblos salvajes o de naciones, civilizaciones, de épocas arcaicas, clásicas o de decadencia, teniendo en cuenta en cada periodo no solamente el lenguaje correcto y el "bien hablar", sino todas las formas de expresión. Y algo más aún: como el

lenguaje no está las más veces al alcance de la observación, el lingüista deberá tener en cuenta los textos escritos, ya que son los únicos medios que nos permiten conocer como son los idiomas pretéritos o distantes.”¹²¹

Luego señala: “alguien pronuncia la palabra española *desnudo*: un observador superficial se sentirá tentado a ver en ella un objeto lingüístico concreto; pero un examen más atento hará ver en ella sucesivamente tres o cuatro cosas perfectamente diferentes, según la manera de considerarla: como sonido, como expresión de una idea, como correspondencia del latín (dis)nudum, etc.”¹²²

También hemos olvidado que en principio, Saussure nos ha propuesto un modelo general, pero no de lingüística sino de semiología: “el lenguaje tiene un lado individual y uno social y no se puede concebir el uno sin el otro”¹²³, puesto que “en cada instante el lenguaje implica a la vez un sistema establecido y una evolución actual y un producto pasado”¹²⁴. Luego agrega que:

o bien los aplicamos a un solo lado de cada problema, con el consiguiente riesgo de no percibir las dualidades arriba señaladas, o bien, si estudiamos el lenguaje por muchos lados a la vez, el objeto de la lingüística, se nos aparece como un montón confuso de cosas heterogéneas y sin trabazón. Cuando se produce así es cuando se abre la puerta a muchas ciencias: psicología, antropología, gramática, normativa, filología, etc. (...), que nosotros separamos distinta de la lingüística, pero que, a favor de un método incorrecto, podrían reclamar el lenguaje como uno de sus objetos.¹²⁵

A nuestro parecer no hay más que una solución para todas estas dificultades: *hay que colocarse desde el primer momento en el terreno de la lengua y tomarla como norma de todas las otras manifestaciones del lenguaje*. En efecto, entre tantas realidades, la lengua parece ser lo único susceptible de definición autónoma y es la que da un punto de apoyo satisfactorio para el espíritu.

Finalmente dice: “la lengua no es más que una determinada parte del lenguaje, aunque esencial, es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir ejercicio de esa facultad en los individuos”¹²⁶.

Por lo tanto pertenece al dominio individual y al social (“el lenguaje es multiforme y heteróclito”).

¹²¹ Capítulo II Curso De Lingüística General. “En materia y tarea de la lingüística. Sus relaciones con las Ciencias conexas”. p. 46.

¹²² En el capítulo III, “Objeto de la Lingüística”. p. 49.

¹²³ Ibid. p. 50.

¹²⁴ Ibidem. p. 50.

¹²⁵ Ibidem. p. 50-51.

¹²⁶ Ibidem. p. 51.

Y, por otra parte, reconocería Saussure (aunque todavía con objeciones, pues al momento sincrónico no se habría probado tal cuestión): "en cuanto le damos el primer lugar entre los hechos del lenguaje, introducimos un orden natural en un conjunto que no se presta a ninguna otra clasificación"¹²⁷. No obstante, al respecto sugiere lo que se llama lenguaje articulado, lo que podría confirmar la idea de lo natural. En seguida dice: se podría decir que no es el lenguaje hablado natural al hombre, sino la facultad de constituir una lengua, es decir, un sistema de signos distintos que corresponde a ideas distintas.

En definitiva podríamos señalar que las lecturas anteriores, tanto como ésta y quizá las posteriores, se rigen por un principio reductivo de nuestra propia naturaleza: la facultad del lenguaje que no solo cuenta con la lengua y el habla, el significante y el significado, sintagma y el sistema y la denotación y la connotación, sino que también con rasgos inexplorados todavía, tal vez más de alguien lo ha planteado en el ámbito de la semiología, pero en esta revisión no lo hemos hallado, y es el siguiente planteamiento, dado a propósito de la integración comunicacional en sociedad en organizaciones formales. Estos principios fueron puestos sobre el tapete por Oscar Johanssen.¹²⁸ El plantea que el ser humano, en términos comunicativos naturales, reacciona sobre la base de tres deseos:

A.- Simplificación (del mensaje): no nos es grato dar detalles, comunicar detalles que suponemos que los otros también suponen y por ello los omitimos.

B.- Sentido u Orden Lógico (del mensaje): cada vez que oímos un mensaje le damos un sentido, y todavía más, cuando no lo entendemos, entonces no podemos repetir a otros; luego, por este sentido lógico innato lo interpretamos, lo ordenamos y lo retransmitimos.

C.- Noticias Agradables: como no nos gusta, dar noticias desagradables, no estamos preparados para dar malas noticias, entonces trasladamos la intención comunicativa hacia las noticias gratas, al realizarlo, por cierto, también alteramos el mensaje.

A esto debemos agregar dos realizaciones más:

- La inferencia: siempre estamos infiriendo. Y,
- La polisemia: los vocablos tienen, la mayor de las veces, más de un significado.

Pues bien, con Johanssen podemos probar que la naturaleza humana no es otra que no sea el deseo más íntimo (mágico, mítico, etc.) que interviene preexistentemente -como verbos copulativos: Ser y Estar- en esta tensión, en esta dialéctica significado / significante; en términos adornianos: la dialéctica pone a cada palabra en relación con las otras y con el todo. Entiende el lenguaje como sistema, apelando así no solo a su estructura, sino a su *historia*, devenir extrínseco modelado en las relaciones con los objetos.

¹²⁷ Ibidem. p. 51.

¹²⁸ En [Nociones Elementales de la Administración](#), Editorial Universitaria en la década de los noventa.

Por lo tanto, el término naturaleza humana que aquí usamos esta lejos de aquel que utiliza Eagleton¹²⁹ al referirse al signo bartheano: signo "saludable" es el que llama la atención sobre su propia arbitrariedad, que no quiere hacerse pasar por "natural" sino que en el preciso momento de transmitir un significado, comunica también algo de su propia condición relativa, artificial.

No obstante, nuestro lector, podría pensar y reclamar que Eagleton ya lo había adelantado, pero creemos que no es así, ya que este lo enuncia (lo natural) como una manifestación ideológica, es decir lo natural aquí estaría en lugar de aquello que se quiere representar como " lógicamente natural" o sea realista representacional de la cultura convertida en naturaleza: en signo lo natural sería una de sus armas. Pues, una de las funciones de la ideología consiste en "naturalizar" la realidad social, hacerla aparecer tan inocente e invariable como la Naturaleza misma. La ideología busca convertir la cultura en Naturaleza, y el signo "natural" es una de sus armas.

De esta manera podríamos pensar que Los elementos... muestran, más bien una ciencia estructuralista que podría desarrollar el signo, empero el mismo Barthes señala a propósito de una teoría literaria que no es posible, pues "solo podría ser más una ciencia de las "formas" que del "contenido". Esto mismo podríamos leer en la investigación semiológica que el propone, desde la posibilidad del "retorno" al lenguaje, por cierto.

Pensamos pues, que Barthes está tan embriagado del placer, de "ejercitar una sistemática", que luego de describirla no le quedó más impulso que formalizarla: "la estructura es pues en el fondo un simulacro". En otras palabras, las del mismo Barthes: "el simulacro así edificado no devuelve el mundo tal como lo ha edificado, es la importancia del estructuralismo reside ahí. En primer lugar, manifiesta una categoría nueva del objeto, que no es ni lo real ni lo racional, sino lo funcional, vinculándose en torno ha investigaciones sobre la investigación. En segundo lugar sobre todo saca a luz lo propiamente humano por el cual los hombres dan sentido a las cosas." ¹³⁰

Más tarde añade: -Según decía Hegel– que un "antiguo griego se asombraba de lo natural de la naturaleza". Así también ha cambiado la naturaleza, "se ha convertido en social": todo lo que se ha dado al hombre es ya humano (...). Pero ante la naturaleza social que es sencillamente la cultura, el hombre estructural no es distinto del hombre griego: también el presta oído a lo natural de la cultura, y percibe sin cesar en ella, más que sentidos estables, terminados, "verdaderos".¹³¹

¹²⁹ Eagleton, Terry. Una Introducción a la Teoría Literaria. México, Fondo de Cultura Económica. 1998. p. 164.

¹³⁰ Barthes, R. Op. cit. 1983. p. 260.

¹³¹ Ibid. p. 261.

Prosigue Barthes: " y es debido que esta fabricación del sentido es a sus ojos más esencial que los de los sentidos mismos, debido a que la función es extensiva a las otras"¹³²

Pero, ya con esos enunciados está restringiendo que el estructuralismo es una herramienta más de lo ideológico y o político, puesto que omite una vez más que el sentido humano no es más que el deseo de la trascendencia, vale decir, el hombre supera el mundo, la cultura, mediante constructos que le permitan acceder desde el presente, como una realidad del pasado, al futuro; esto sería pues el sentido de la Naturaleza Humana y por ello el estructuralismo propuesto por él es sincrónico, significativo y antiestético, ya que: "sin duda al hombre estructural le importa poco durar: sabe que el estructuralismo es una determinada forma del mundo, que cambiará con el mundo (...) sabe que bastará que surja de la historia un nuevo lenguaje que le hable a su vez, para que su tarea haya terminado".¹³³

En suma, en los Elementos... propone un nuevo sistema de investigación, una "sistemática", pero como es producto de la "embriaguez del placer", su punto de vista se redujo al funcionalismo del hombre sincrónico, también pragmático y funcional que en cuya época (de las utopías) malamente podríamos esperar un hombre estructural. Por ende la "embriaguez del placer" es la que responde a la naturaleza humana en Barthes y su "sistemática" a la distancia que hay entre la ciencia y el placer. Además, al parecer influido por Hegel, quién "preserva su sistematisidad, pero yerra al ponderar el principio productivo, mientras que un pensamiento que no se tenga por el origen debería confesar que no produce, sino reproduce, lo que ya posee como experiencia"¹³⁴.

El semiólogo francés debió tomar en cuenta, no solo la actuación lingüística (los objetos, significantes o función - signo) sino que también debió prever que la actuación deviene de la competencia lingüística y por ello, la situación e intención comunicativa es relevante para constituir un hecho semiótico, un signo en relación con la alteridad: el único saber capaz de liderar la historia encerrada en el objeto es el que tiene en cuenta el puesto histórico de éste en su relación con otros, el que actualiza y concentra algo ya sabido, transformándolo. O sea: el formalismo [formalización, estructuralismo] que conlleva la intencionalidad se sigue de mantener vacía la distancia entre sujeto y sujeto, perpetuando la separación por medios de estereotipos, formas lingüísticas carentes de contenido. Vale decir, que desde una perspectiva genética observamos que, si bien el sentido emerge de la inmanencia discursiva, esta nace a su vez de la trascendencia; trascendencia de los objetos designados y del sujeto que designa.

¹³² Ibidem.

¹³³ Ibidem. p. 262.

¹³⁴ Mercè Rius. T.W. Adorno, [Del Sufrimiento a la Verdad](#). Barcelona. Editorial LAIA 1985. p.

Creemos entonces que para percibir "el sistema" en que se haya el objeto hay que descifrar cómo el "sistema" (sistemática) debe recurrir a los conceptos, a las ideas: el significado, el cual está lleno de historia (Naturaleza Humana), y por cierto, nunca separado del significante, de la realidad de la presencia. Por lo tanto la articulación sintagmática-dialéctica, trasciende su naturaleza lógica para incorporar lo retórico (lo ausente) y de esta manera alcanzar el significado.

Martínez desarrolla, precisamente, esta herramienta en la creación estética verbal, ya que él siempre ha creído que es el lenguaje el que busca al autor, por lo tanto, éste es escrito por el lenguaje; aquí el término lenguaje es superior al mero lingüístico, aquí las significaciones martinianas van por la creación poliexpresiva de la separación del significante y el significado.

C. Aproximación Estética a La nueva novela.

““El ser humano no soporta mucha realidad” (...)

“tenemos el arte para no morir de la verdad”.

La realidad, con todo su peso, puede flagelarnos fácilmente y matarnos”

(J. L. Martínez; 1993).

“La idea de una obra de arte conservadora es un contrasentido en sí mismo. Al distanciarse de forma enfática del mundo empírico, que es lo otro respecto de ellas, anuncian que ese mundo tiene que ser de otra manera, son los esquemas inconscientes de su modificación.”

(Adorno. Teoría estética. 1983.)

Diremos, pues, que la primera percepción, aparente, de La nueva novela ha de ocurrir desde la estructura del lenguaje, desde allí se ha de construir, se ha de distinguir, si se quiere, la construcción *formal* y de *contenido*; es decir, la primera estructura que percibimos es la “*forma*”, y en el lenguaje ha de ser desde la *combinación de expresión o expresiones* con mención en tres aspectos:

- el *opositivo* (oposición de un signo o significante a otro),
- el *relativo* (es relativo a la semántica y/o significado o idea) y
- la *negación* (es cuando un signo o significante se oponen al otro y, según la carga relativa, se niega uno o varios de ellos para construir la expresión o expresiones necesarias).

Y en el *contenido* ha de ser desde la *combinación de significados, conceptos e ideas*. Por lo tanto, la obra ha de ser vista desde una perspectiva global o cerrada, o si se quiere, autotélica, inmanente; no obstante, su desarrollo se complementa con toda las posibilidades significantes que se encuentren a mano para expresar, de mejor manera, el significado que se desea, inconsciente y/o conscientemente.

Toda nuestra reflexión ha de ser entonces, siempre, desde la sensopercepción o estética, ya que se refleja en ella la desintegración de *la forma en las artes*, puesto que ésta, “la forma, al expresar la totalidad de la existencia, alcanza la concentración más rápida y transracional: quedan rotos todos los puentes explicativos, de elaboración.”¹³⁵ Pero, al mismo tiempo, debemos recordar que:

La belleza consiste en magnitud y orden, y por esta razón un animal bello no lo fuera extremadamente pequeño, ya que la visión se hace confusa cuando su duración se acerca a tiempo imperceptible, ni descomunadamente grande, porque no se lo pudiera abarcar de un golpe de vista, escapándosele por el contrario al espectador unidad y totalidad, ... síguese según esto que, a la manera como en cuerpos y animales, es, sin duda, necesaria una magnitud,

¹³⁵Erich Kahler. La desintegración de la forma en las artes. SIGLO XXI EDITORES, S.A. Primera edición en español 1969. México. p 26.

más visible toda ella de vez, de parecida manera tramas y argumentos deben tener una magnitud tal que resulte fácilmente retenible por la memoria.¹³⁶

De modo tal que,

A la manera como en los demás casos de reproducción por imitación, la unidad de la imitación resulta de la unidad del objeto, parecidamente en el caso de la unidad del objeto, parecidamente en el caso de la trama o intriga: por ser reducción imitativa de una acción debe ser la acción una íntegra, y los actos parciales estar unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar se cuartee y se descomponga del todo, porque lo que puede estar o no puede estar en el todo, sin que en nada se eche de ver, no es parte del todo.¹³⁷

En definitiva, la obra martiniana no puede observarse desde *un* punto sino desde el *todo*: forma y contenido, aun cuando estos conceptos hallan sido resemantizados, como por ejemplo: coherencia o cualidad simbólica, identidad, etc.

Luego, se intentará entonces acercarse a La nueva novela desde esta perspectiva, buscando la integración, coherencia, cualidad simbólica e identidad en la estructura para poder significar el hecho estético que revela el *genus humanum* lo que puede llevarnos a “la paradoja de la forma lograda a partir de algo totalmente amorfo a partir de las ruinas de nuestra vida fragmentada”¹³⁸

Pues bien, si la realidad se configuraba de ‘formas’ que estaban más allá de los límites de la sensopercepción y que eran, según Platón: “los modelos de todas las cosas que existían para la experiencia humana”; entonces, las cosas que los seres humanos podían experimentar eran ejemplos o imitaciones de esas formas. Por lo tanto la realidad que imita, trata de comprender desde el objeto percibido, mientras que el artista realiza la mimesis de este objeto experimentado, o lo utiliza como modelo para su obra. Así, el hecho estético es *una imitación de lo que es* en sí mismo una imitación, como lo manifiesta Platón. Más tarde haría la diferencia entre contemplar la apariencia de belleza y alcanzar la propia idea de lo bello. Pero, finalmente, distingue que la imitación es el objeto (el discurso, *logos*) y la manera (el estilo, *lexis*).

Más tarde es Aristóteles quien desarrolla el concepto de *mimesis*, dice que imitar es algo natural del hombre y que todos los hombres sienten placer en la imitación: la existencia del artista y la del público. Pero no en el sentido platónico, ya que como su mejor alumno, pudo superar al maestro. Uno podía imitar las “cosas

¹³⁶ Aristóteles, *Poética*.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Erich Kahler. *Opus cit.* p.25.

como deben ser”, escribió y, añadió, que “el arte complementa hasta cierto punto lo que la naturaleza no puede llevar a un fin”. El artista separa la forma de la materia de algunos objetos de la experiencia e impone la “forma” sobre otra materia. Así, la mimesis no consiste sólo en copiar, sino en concebir una re-presentación (símbolo) del objeto; más bien, se trata de la representación concreta de un aspecto de una cosa, y cada obra es una mimesis (particular) de un todo universal.

Dado que Aristóteles sostenía que la felicidad era el destino de la vida, el arte era proporcionar satisfacción a los hombres. En la *Poética* señala que la tragedia estimula las emociones de compasión y temor, lo que consideraba pesimista e insano, hasta tal punto que al final de la representación el espectador se cura de todo ello, esto es la *katarsis*. Esta catarsis hace a los espectadores más sanos psicológicamente y, por ende, más capaces de alcanzar la felicidad.

Más tarde, *Plotino* exponía que el arte revelaba la forma de un objeto con mayor claridad que la experiencia normal y lleva al alma a la contemplación de lo universal, es decir, los momentos más elevados de la vida son *estados místicos*, con lo que daba a entender que el alma está unida, en el mundo de las formas, a lo divino, lo que él llamó “lo Uno”. La experiencia estética se encuentra muy cercana a la experiencia mística, al contemplar el objeto estético.

Durante la Edad Media, el arte se relacionó, más bien, con la religión y sus principios estéticos se basaron en el neoplatonismo.

Ulteriormente, en los siglos XV y XVI, el arte vivió un proceso de secularización y la estética clásica abarcó también otros campos. Finalmente, entre los años 1750 y 1758 se produce algo que cambiaría, por lo menos la forma de llamarle a esa constante búsqueda de la cualidad del objeto que relacionaría al hombre con lo inexplicable e inenarrable de la experiencia frente a una cosa, objeto, animal, persona o deidad: la ESTÉTICA, llamada así por el filósofo alemán Alexander Gotlieb Baumgarten, quien al publicar, en ambas fechas los volúmenes de su obra titulada *Aesthetika*, término derivado del griego *Aisthesis*, aunque sería un término restrictivo, ya que no podría superarse así misma, pues, quedaría limitada sólo a la teoría de la sensibilidad, puesto que este filósofo consideró que:

El goce estético se hallaba vinculado a la capacidad inferior del conocimiento (a través de los sentidos) y que las representaciones que provocaban en nosotros un goce estético o una complacencia estética, aun siendo claras, es decir, suficientes para ser reconocidas, adolecían de confusión.¹³⁹

¹³⁹ Milán Ivelic. Curso de estética general. 3ª Edición. Editorial Universitaria. Santiago de Chile. 1990. p. 15.

Cabe destacar, a la luz del mismo Ivelic, que en la misma época en que Baumgarten publicaba lo hacía J.B Vico, estableciendo las bases para la fundación de su Estética en su “Ciencia Nueva”, pero ninguno tuvo noticias del otro.

Aunque, según Ivelic, el mérito, pues, de Baumgarten fue haber rescatado un término clásico para designar una nueva disciplina y considerar que la reflexión en torno a lo bello merecía una preocupación especial de la filosofía.

Con posterioridad, en Immanuel Kant¹⁴⁰, el objeto de la estética se trasladó también al sentimiento subjetivo, pero de lo bello, por lo tanto ha pasado de una relación objetual a una actitudinal, vale decir, su ocupación fue la trascendencia de la belleza y no su substancia, con otras palabras, cómo la belleza era alcanzada, a través de qué actitud.

Entonces, es posible oponer el juicio estético puro: El arte bello es “un modo de representación idóneo por sí mismo y que, aun sin finalidad, estimula el cultivo de las fuerzas espirituales para la comunicación social.” (...) "*El arte bello es el arte del genio*. Genio es el talento (don natural) que da la regla al arte. Y como el talento, como facultad innata productiva del artista, pertenece a la naturaleza, podría decirse que genio es la disposición natural del espíritu (ingenio) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte."

De tal modo que:

- a) la originalidad tiene que ser su cualidad primera.
- b) existe un canon o regla para juzgar.
- c) el genio no pueda describir por sí mismo ni indicar científicamente cómo obtiene su producto.
- d) que mediante el genio, la naturaleza da la regla no a la ciencia sino al arte.

El genio es “un talento para el arte, no para la ciencia, presupone un concepto determinado del producto como fin, o sea, entendimiento, pero también una representación de la materia, es decir, de la intuición, para la exposición de este concepto, y, por lo tanto, una relación de la imaginación con el entendimiento; “genio es la originalidad ejemplar del don natural de un sujeto en el uso libre de sus facultades de conocimiento.”¹⁴¹ “El producto de un genio es un ejemplo no para que lo imite (pues entonces se perdería lo que hay de genio y que constituye el espíritu de la obra), sino para que lo continúe otro genio que, gracias a ese ejemplo, es llevado al sentimiento de su propia originalidad.” De tal suerte que “sólo hay tres clases de bellas artes: las elocutivas, las figurativas y el arte del juego de las sensaciones (como impresiones externas de los sentidos). Elocuencia es el arte de tratar como libre juego de la imaginación un asunto del entendimiento; *poesía, el de ejecutar como asunto*

¹⁴⁰ Ibid. pp 58-70.

También desde la lectura que hacemos desde "[Crítica del juicio](#)" seguida de las observaciones sobre el asentimiento de "Lo bello y lo sublime" por Manuel Kant; traducción por Alejo García Moreno y Juan Rovira. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Tomo I, títulos XXX al LIX.

¹⁴¹ Ibidem.

*del entendimiento un libre juego de la imaginación.*¹⁴²

Y he aquí que cabe destacar que, en principio, la realidad objetiva en Martínez obedece al genio elocutivo, es decir, al tratar como libre juego de la imaginación un asunto del entendimiento. Con otras palabras, se produce un desplazamiento del sujeto al objeto a través del lenguaje, de la conciencia crítica del lenguaje, que se asume como sujeto hablante, héroe u otro, mas esta realización conciente del lenguaje crítico hace, pues, la supuesta anulación del autor, pero no es así, sólo es el juego libre de la imaginación y del lenguaje, y más aún, de la actualización del lenguaje, mediada, por cierto, del gusto, cruzado por la transversalidad de la actitud, más que de la sustancia, ya que “se ha perdido la imagen sólida del mundo”.

Empero no sólo podemos seguir el planteamiento kantiano, en pos de la manifestación martiniana, debemos alcanzar también el pensamiento de Lyotard respecto de lo bello y lo sublime, pues éste, sugiere que en Kant el bien (moral) intelectual, en sí mismo final, considerado estéticamente, no debe ser representado como bello sino como sublime, por lo tanto, desarrolla lo bello como símbolo del bien. Todo esto porque el gusto estético es inducido por la forma, en cambio, el sentimiento de lo sublime se relaciona con un objeto sin forma, ya que según Kant, provoca, en vano, el esfuerzo del espíritu para devolver la representación de los sentidos adecuada a las ideas.

Aunque no estamos muy de acuerdo con esta idea, ya que Kant se refiere, efectivamente a que:

para juzgar una belleza natural como tal, no tengo necesidad de tener previamente un concepto de lo que debe ser la cosa, es decir, no tengo necesidad de conocer su finalidad material (el fin), sino basta que la forma sola de esta como independiente de todo conocimiento de su fin, me agrade por sí misma en el juicio. Mas si el objeto es dado por una producción del arte y se le ha de declarar bello como tal, el arte suponiendo siempre un fin en su causa (y en la causalidad de esta), debe al pronto apoyarse sobre un concepto de lo que debe ser la cosa; y como la concordancia de los diversos elementos de una cosa con su destino ulterior o su fin, constituye la perfección de esta cosa, se sigue que en la apreciación de la belleza artística, la perfección debe también tomarse en consideración, lo que no tiene lugar en la apreciación de una belleza natural (en tanto que sea tal). Es verdad, que para juzgar de la belleza de los objetos de la naturaleza, particularmente de los seres animados, como por ejemplo, el hombre o el caballo, tomamos generalmente en consideración la finalidad objetiva de estos seres, mas entonces nuestro juicio no es un juicio puro, estético, es decir, un simple juicio del gusto; nosotros no

¹⁴² Hasta aquí el préstamo kantiano.

juzgamos la naturaleza como haciendo el efecto del arte, sino como siendo un arte (aunque sobrehumano), y el juicio teleológico es aquí para el juicio estético un principio y una condición, que este debe tener en cuenta. En semejante caso, cuando por ejemplo se dice «es una bella mujer», no se piensa en el hecho otra cosa, sino que la naturaleza representa en esta forma los fines que se propone en el cuerpo de la mujer; porque además de la simple forma es necesario todavía que haya relación a un concepto, de suerte que el juicio formado sobre el objeto es un juicio estético y lógico a la vez.¹⁴³ ya que "bueno es lo que gusta mediante la razón, por el mero concepto. Pero hay cosas que llamamos buenas para algo (útiles), que nos satisfacen sólo como medio, y cosas que llamamos buenas en sí, que satisfacen por sí mismas. (...) Para encontrar bueno algo, necesito saber siempre qué clase de cosa es el objeto, es decir, tener un concepto de él. En cambio, no lo necesito para encontrar belleza en algo."¹⁴⁴. Sin embargo, la marca epocal nos remite obligadamente a Lyotard, pues su pensamiento ha delimitado el siglo XX. Empero seguimos esta descodificación en lo que vale de confrontación de lo bello y lo sublime, puesto que nos allega más todavía a la distinción de forma y contenido en un siglo en que la razón compite consigo misma.¹⁴⁵

La *forma* se distingue por tener un límite bien demarcado, en tanto lo *sin forma* es no tener límite; luego, el sentimiento de lo bello guarda relación con el entendimiento, mientras que lo sublime es afín a la razón. Por lo tanto *lo bello* es una *forma* presentable y *lo sublime*, lo impresentable. En consecuencia, Lyotard, señala que la estética moderna es una estética de lo sublime, puesto que permite que aparezca lo impresentable únicamente como falta de contenido; pero no la *forma*, debido a su coherencia identificable; luego, lo posmoderno sería aquello que, en lo moderno, muestra lo impresentable en la presentación misma; aquello que se niega el solaz de la forma adecuada, el consenso del buen gusto que haría posible compartir colectivamente la nostalgia de lo inalcanzable; aquello que busca nuevas presentaciones, no para gozar de ellas, sino para impartir un sentido más fuerte de lo impresentable. El arte posmoderno, por lo tanto, difiere del moderno en la actitud que asume frente a nuestra incapacidad de experimentar el mundo como un todo coherente y armonioso. Realidad que muestra con creces La nueva novela, ya que esta incapacidad se debe (como ya hemos adelantado) al desplazamiento que existe del sujeto al objeto, es decir, el objeto se naturaliza en medio de la sociedad y el sujeto se refracta entre lo bello y lo sublime, pues no es lo mismo ver un frondoso árbol que sus sombras, en definitiva, el árbol (lo objetivo) es lo bello, el objeto; y las sombras (lo subjetivo –en lo que se interpretan-), lo sublime, o sea, lo simbólico. A

¹⁴³ Kant. Op. cit. cervantesvirtual § XLVIII. De la relación del genio con el gusto. p. 16.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Kant. Op. cit.

esto diría Derrida que el sentimiento de lo colosal, efecto de una proyección subjetiva, es la experiencia de una inadecuación de la presentación misma, o mejor, de una inadecuación de la presentación a lo presente de la presentación. Una presentación inadecuada de lo infinito que presenta su propia inadecuación, una inadecuación se presenta como tal en su propia realidad. En fin, Kant resaltaría esto como que la medida de lo sublime es la medida de esta desmesura, de esta inconmensurabilidad violenta, vale decir, 'el placer negativo': lo sublime y por ello entonces es que la razón debe ser práctica: lo bello parte de la cualidad conceptual [del objeto] (características de la forma -lo presentable-) y lo sublime, de la cantidad (aquello indeterminado de la razón, lo sin límite y sin forma -lo impresentable-).

Finalmente¹⁴⁶, según Ramón Salazar Maldonado, en "Hegel y su sistema filosófico"¹⁴⁷, lo bello será una manifestación de la Idea. En el arte, la Idea se encarna en apariencias materiales que revelan la verdad.

El arte como manifestador del gran juego de la naturaleza y revelador de la verdad ha sido tratado en el Romanticismo. Junto con el simbolismo que considera el objeto artístico como una encarnación material de un significado espiritual, en este período se empieza ya a concebir al arte como expresividad, como la expresión de la emoción personal de un artista, dotado de una imaginación única y creadora que le permite acceder a la verdad y desocultar la verdadera naturaleza de las cosas.

Hegel¹⁴⁸, considera:

1. Que la fuente primera del mundo es la conciencia impersonal, la cual existe objetivamente, como idea absoluta, razón universal, espíritu universal, etc.
2. Separa la conciencia del hombre de la naturaleza, la convierte en algo absoluto, la deidifica.
3. Considera el mundo material, como un producto de la actividad de una conciencia suprahumana, tal como el "otro ser del espíritu" (como el "ser otro" de la idea absoluta).

Y por otra parte, piensa que:

- el espíritu universal es lo primario, es eterno;
- la naturaleza es lo secundario y derivado respecto del espíritu.

Hegel lo denomina también idea absoluta, "espíritu absoluto"¹⁴⁹ y conciencia de dios.

¹⁴⁶ Decimos finalmente, pues es aquí donde detenemos esta disquisición o antología sintética de la estética, ya que estas son las que queremos rescatar para analizar a Juan Luis Martínez, no obstante se podrán utilizar muchas otras, pero por ahora sólo nos limitaremos a estas: Platón, Aristóteles, Kant y Hegel, estos dos últimos como eslabones de la modernidad dialéctica del romanticismo, aunque este último ni siquiera les toma en cuenta para su desarrollo, ya que les son reguladoras y formadoras, lo que atenta contra el espíritu libre, aunque creemos que es una dialéctica, ya que los románticos creyeron (y todavía) en lo absoluto (Martínez, en nuestro caso).

¹⁴⁷ Ramón Salazar Maldonado, en Hegel y su sistema filosófico. Artículo en http://orbita.starmedia.com/~miggarme/227hegel_y_su_sistema_filosofico.htm

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Aquí vemos el parecido o "aterrizaje" ideal- estético que hace Martínez en toda su obra, comenzando con la idea de "lo real absoluto": "La poesía es lo único real absoluto". Tomado, por cierto de un romántico, Novalis. Pero de manera dialéctica, pues lo absoluto es lo racional para Hegel, en

Él no ve en la naturaleza, más que el “ser otro” de la Ideal, por ello, priva al organismo de autodesarrollo, con lo que niega el tránsito de una esfera de la naturaleza a otra; niega la evolución de las especies vegetales y animales, que considera como formaciones terminadas, salidas ya de un modo acabado, de las manos de su creador absoluto.

La tercera parte del sistema filosófico de Hegel, es la Filosofía del Espíritu, la cual, según él, trata del espíritu universal, que retorna de la esfera de la naturaleza “a sí”.

Hegel concibe todo el mundo de la naturaleza, de la historia y del espíritu como un proceso, es decir, en constante movimiento, cambio, transformación y desarrollo, lo ha formulado como un todo único, completamente penetrado por la razón y que se desarrolla, como un organismo único.

En toda su filosofía, se impone un sentido absolutamente racional: *lo absoluto* -que es el punto de partida siempre- es *la razón*. Eso es lo absoluto. Su famosa tesis: “*Lo que es racional es real, y lo que es real es racional*”.¹⁵⁰

Hegel contesta a la pregunta ¿qué es lo que existe? con la siguiente afirmación: *existe la razón*. Todo lo demás, son fenómenos de la razón, manifestaciones de la razón. La razón es concebida como una potencia dinámica, llena de posibilidades, que se van desarrollando en el tiempo; más bien como razonamiento.

La razón, pues, es el germen de la realidad. Lo real es racional y lo racional es real; “porque no hay posición real, que no tenga su justificación racional, como no hay tampoco posición racional que no esté, o haya estado, o haya de estar en lo futuro realizada”.¹⁵¹

Concluye Salazar Maldonado, que la dialéctica fue propuesta por Hegel, volviendo a la antigua idea de que en el universo todo es movimiento y cambio; que no hay nada aislado, sino que todo depende de todo. Se comprueba, sin embargo, que el espíritu y el universo están en perpetuo cambio y llega a la conclusión, de que las mutaciones del espíritu, determinan los cambios de la materia.

He aquí el acercamiento que vemos en Martínez, pues las mutaciones de su espíritu: lúdicas, humorísticas, irónicas, etc.; determinan la manipulación de los significantes en su obra.

Pero, por otra parte, si la estética es una disciplina cuyo objeto es la obra de arte, esto significa que tiene por finalidad conocer ese objeto que se le propone a título de hecho, por lo tanto es la obra de arte la que le es común al esteta y como tal, esta debe ser, tener un equilibrio entre la subjetividad primaria y la secundaria, por

cambio para Martínez es lo único cierto desde la razón, pero no como actitud, ya que esta última es una actitud lírica.

¹⁵⁰ Ramón Salazar Maldonado. Op. cit.

¹⁵¹ Ibid.

cierto, mediada por la objetividad que es el hecho y luego sensoperibir la obra y como manifestación subjetiva a la vez, o sea, substancia y actitud han de ser lo que prime aquí, y por ende es traspasado transversalmente por la época de vida del autor y del receptor.

En consecuencia, también es posible asimilar los devaneos de la línea histórica: la diacronía y la sincronía. Pero esto ya está resuelto, en alguna medida, no obstante rescataremos aquello que nos parece, falta como elemento de juicio estético, y que tampoco se ha tocado antes en los estudios realizados respecto de Martínez, lo que revisaremos de modo breve, pero riguroso antes de entrar a la atmósfera moderna o postmoderna, ya que aquí se encuentra el sentido, también para entender el proceso creativo de los 60s; y en especial, de la generación del '72, nos referimos a la poesía y ciencia literaria como un canal para llegar a una aproximación literaria, más bien, de mundos posibles.

- Acerca de la literaturidad.

Desde los llamados “formalistas rusos”, pasando por los estructuralistas checos estamos enfrentados a la palabra clave de la ciencia literaria, y hoy más que nunca, en Martínez se refrenda esta factibilidad, ya que la sola visión de la obra nos hace preguntarnos acerca de la literatura nuevamente, es decir, acerca de la literaturidad como manifestación estética.

Por cierto, luego de verificar la composición [sintagmática] de la obra, puesto que no es meramente referencial, ya que la obra literaria no manifiesta tal uso y, su verdad, no es sino una falsedad coherente, debido a la tensión interna de la obra y no a la comprobación empírica con la realidad.¹⁵²

Por lo tanto, en la obra de Martínez ha de centrarse en la ‘perspectiva sintáctica’ como manifestación a-poética del plano semántico, de hecho esta es la base, ya que su fin es la manipulación del significante, asociación que se da, no de acuerdo con lo lógico-conceptual, sino con su forma y expresión de un universo rico en significación, tal como un sistema articulado de signos¹⁵³. De tal forma que se podrá verificar entonces una estética más cercana al conocimiento, entre intuición artística e intuición científica, pero esta última como un probable canal para llegar al mundo de las posibilidades, ya que estéticamente intuimos con toda nuestra psique, al decir de Dámaso Alonso:

“Puesta de modo automático en una especie de vida muerta, o de ensueño, o de momentánea infancia, o de día domingo, es decir, un estado no hábil, no

¹⁵² Ver al respecto la obra de Felix Martínez Bonati. Estructura de la obra literaria. Universidad de Chile. Santiago. 1960. Y también, Hugo Montes. Asedios a la poesía. Desde Platón a Neruda. Parte VIII. Poesía y Ciencia Literaria. Ediciones Universidad Católica de Chile. 1997. pp. 157-160.

¹⁵³ Tal como la estructura del lenguaje: combinación de esquemas de representación y combinación de esquemas de contenido y significado.

práctico, no comercial, puro, libérrimo, iluminado. La intuición literaria, la del ensueño y la del juego infantil, son fenómenos relacionados. Pero el lector sabe que sueña, sabe que juega".¹⁵⁴

Y por otro lado está Bousoño,¹⁵⁵ que dice que la poesía es una comunicación establecida con meras palabras de un contenido psíquico tal como es, es decir, con un plural aspecto conceptual/afectivo/sensóreo; conocido por el espíritu sintético que forma un todo particular y a la vez un placer, desplazado eso sí, hacia un segundo plano como en toda expresión, vale decir, se produce en el alma del poeta durante la creación, y se mezcla de inmediato con el temple que va a percibir el lector; por lo tanto, toda expresión lo lleva consigo hasta lo puramente conceptual, no poético, como por ejemplo la expresiones matemáticas, claras, exactas y económicas. Empero, esto no puede ser sólo con palabras sino con toda clase de signos y símbolos.

Luego, propone Bousoño, siguiendo a Alonso, una representación tripartita de los objetos:

- a) Las diferencias individualizadoras de esa realidad, recibidas sensorialmente.
- b) La adscripción a un género, operada intelectualmente. Y
- c) La actitud del hablante ante esa realidad, descargada afectivamente.

Finalmente, podemos añadir que la poesía se hace real a través del lenguaje literario, el cual ya volveremos a ver en lo referido a la creación de un discurso artístico y/o académico. Por lo pronto, diremos que es menester, en primer término, separar aquello que él llama frase auténtica real, frase real auténtica y frase auténtica imaginaria. Y literatura como lenguaje imaginario. Aquí la tarea no es fácil, pero tampoco imposible, ya que el carácter de ciencia literaria nos acerca, más temprano que tarde, al significado.

a) Frase auténtica real, frase real auténtica (pseudofrase) y frase auténtica imaginaria, la que se refiere a aquella que como producto sensible de la comunicación del hablante se hace efectiva, o sea, que es cuando emisor ha emitido un signo comunicativo auténtico, original de él en el acto de la comunicación [*frase auténtica real*]. Pero si se pasa a enunciar como lo dicho o escrito por un tercero, entonces es una frase u oración inauténtica, una pseudofrase [*frase real auténtica*]. Esto quiere decir que si la obra o el texto cualquiera es una realización meramente comunicativa, será una realización *auténtica* del emisor y una recepción auténtica del receptor en una misma realidad [el acto o hecho comunicativo]; pero si es una frase u oración que se emplea para referir otra cosa, entonces, la frase está en lugar de lo que se quiere representar. Ahora bien, si esto es así, existe la posibilidad de poner en acción, en el

¹⁵⁴ En [Intuición Artística e Intuición Científica](#). Citado por Hugo Montes. Op. cit. p. 161.

¹⁵⁵ Ibid. pp. 162-167.

acto comunicativo, *frases imaginarias*, es decir, pronunciar o escribir pseudofrases que representen a otras auténticas; por lo tanto hacer presente una frase auténtica de otra circunstancia comunicativa (real o imaginaria) y por consiguiente compromete la imaginación de la situación comunicativa y, por lo tanto esta cambia de situación comunicativa imaginaria a una natural [o naturalización]. En fin, de esta manera se da paso a otro mundo posible, el de la literatura como lenguaje.

b) La literatura como lenguaje, esto es, aceptar como lenguaje tales frases, atribuirles un sentido, ya sea por convención de la literatura como experiencia humana. Tal como se lee en Martínez Bonati:

Al leer un poema adecuadamente, no aprehendemos los signos gráficos como frases (de una misiva, por ejemplo), sino como pseufrases, sin contexto ni situación concretos, que representan frases auténticas imaginarias (...)

Nuestra lectura se realiza en el esfuerzo de comprensión de estas frases imaginarias que, en cuanto a su (ausente) predeterminación situacional, nadie dice a nadie en ningún lugar. Comprenderlas es, pues, imaginar situación sin determinaciones auxiliares, es decir, desplegar la situación inmanente a la frase, proyectar la situación desde su medio, el productor desde su producto, el objeto desde su descripción.

Por lo tanto nos señala que toda frase representada tiene como tal una situación imaginada, pero sólo la frase tiene como tal una situación imaginada sin determinaciones accesorias. Literatura es el puro desarrollo de la situación inmanente a la frase. Y por consiguiente no es una lectura situacional lingüística de un acto comunicativo, sino de una pseudocomunicación, ya que el autor no produce un acto comunicativo en sí, sino uno de frases imaginarias representadas como si fueran frases auténticas reales del autor, sino que más bien, el autor nos entrega una comunicación no verbal en el ámbito paralingüístico, o sea que, el autor no se comunica por medio del lenguaje, sino que nos comunica lenguaje.

En suma, la relación autor-lector es una convención de literaturidad y de realización lingüística como un fenómeno de complicidad en la imaginación de mundos posibles, empero no reales, no dichos, sino sólo sensoperceptivos. Por lo tanto, aquí podríamos situar ya, a nuestro autor estudiado, dado que toda la revisión estética no ha sido más que para intentar situar la obra, pero cuya situacionalidad no corresponde a la 'realidad real', sino a aquella ficcional e imaginaria que compone mundos a través de los significantes, de la manipulación de los significantes para poder desplazar definitivamente el acto comunicativo como sólo básico, en consecuencia de que se trata de uno complementario, o sea, el autor manipula aquí sólo pseudofrases, en donde "el hablante de las frases literarias es lo expresado (o revelado) inmanente a ellas; el destinatario, lo apelado inmanente; el objeto, lo representado inmanente. La ficción literaria no es, por lo tanto, sólo ficción de hechos

referidos, sino ficción de una situación narrativa o, en general, comunicativa completa”.¹⁵⁶

Entonces, en otro ámbito, en tiempos mod/post/hiper/modernos la industria cultural no es sólo un nuevo aparato perceptivo que filtra toda la realidad para dejar pasar sólo aquello que está en conformidad con el sistema, sino que se constituye de tal modo en un 'nuevo universo', que la estetización de lo existente coincide con su 'naturalización' o invisibilización. La estetización de la técnica no busca, como podría pensarse en relación con el arte autónomo burgués, su transfiguración embellecedora con fines legitimadores. Tan sólo es su fiel reduplicación, que en cuanto tal hace sentir directamente la técnica, la que convierte lo subjetivo en el mejor reclamo de sí misma. Las fronteras entre imagen y realidad, sueño y vigilia, se difuminan. El arte se presenta como realidad y la realidad como arte. Así es como queda supeditada a la presentación tecnológica de los objetos en su presentación estética o simulacro: estos aparecen como carentes de historia, volviendo invisible y tabuizando el sufrimiento que se acumula en su producción. Lo que hace, por cierto, pensar que “La identidad se encuentra en la no identidad, en lo aún no acontecido, que denuncia lo que ocurrió. [...] Quien se sustrae a la evidencia del crecimiento de lo espantoso no sólo se abandona a la contemplación carente de sensibilidad, sino que además pierde de vista, junto con la diferencia específica de lo más reciente respecto a lo acaecido anteriormente, la verdadera identidad del todo, del terror sin fin”¹⁵⁷. De tal manera que, en otro polo, diríamos con Zamora, que ocurre un cese del dominio del sujeto sobre el objeto, o sea, en ellos se recupera el objeto como tal, como realidad pura, como intentando la mimesis para reflejar en ello que el dolor y el sufrimiento es tal, que no es posible asimilar de otra forma.

Desde la teoría de Adorno, en todo caso, que se proclamaba la adhesión al modernismo, la triple identificación modernismo-vanguardia-modernidad, y la exclusión -implícita- del proceso de la modernidad, o al menos la reducción a obstáculos y a momentos de resistencia de una especie de antiguo régimen del arte y la literatura, de épocas y movimientos literarios como la ilustración, el romanticismo liberal y socializante, el realismo-naturalismo, la vanguardia revolucionaria de los años 30, el existencialismo o el realismo social de la segunda postguerra mundial, esto es, todos aquellos movimientos cuyo objetivo fundamental había consistido en la exploración de lo real contemporáneo y en el entrecruzamiento de vida y literatura.

Esto a propósito de lo que ha sido o dejado de ser la modernidad en el terreno de lo estético y, más específicamente, de lo literario; al mismo tiempo que se abre el

¹⁵⁶ Ibidem Op. cit. “El lenguaje literario”. pp. 167-172.

¹⁵⁷ Adorno, T. (*MM*, 266). Citado por José A. Zamora. En «Civilización y barbarie: Sobre la Dialéctica de la Ilustración en el 50º aniversario de su publicación». En: Scripta Fulgentina 14, 1997, pp. 255-292. (versión virtual, p. 4.)

debate de la postmodernidad y como ésta ha desacralizado el discurso de la modernidad (la necesidad de "ser modernos"), sus interpretaciones y sus cánones, han replanteado lo estético y su función social.

Es cierto que algunos teóricos han basado su concepción de la postmodernidad –asegura Zamora- en la fragmentariedad del sujeto y de la representación de los metarrelatos (Lyotard), en el fin de la historia (Fukuyama), en lo sincrónico y la simultaneidad (Jameson), en la deconstrucción del texto: la diseminación (Derrida), en la libertad ilimitada de los juegos del lenguaje (Wittgenstein, Gadamer), en el incesante incremento de imágenes, mensajes, reproducciones y simulacros en los medios de comunicación contemporáneos (Vattimo), en la inutilidad de la interpretación o, al menos, en la ausencia de límites de interpretación dada la semiosis indefinida de un lenguaje no falsable en el universo de los objetos. Pero no es menos cierto que olvida otras líneas de pensamiento postmoderno, al postular el final de la modernidad, también lo hacen desde la necesidad de la recuperación de la tradición, incluida la de la propia Vanguardia (que ha pasado a ser tradición), la disolución de la incompatibilidad modernista entre cultura de elite y cultura de masas, la exploración y el rescate de formas y procedimientos de la cultura popular de masas (Cornejo Polar y Martín Barbero, entre otros), la necesidad de una hipótesis de vigencia de la historia para transformarla, la experimentación de un sujeto postmoderno y a la vez social.

Sobre esta base, Jameson, uno de los teóricos más relevantes de la postmodernidad sugiere que el realismo es la lógica cultural que correspondió al capitalismo liberal del siglo XIX, y murió junto con él. Después la humanidad ha vivido un capitalismo distinto, al que llama, siguiendo a Mandel, capitalismo monopolista o del imperialismo¹⁵⁸, y al que asigna como lógica cultural el modernismo. Ahora nos encontraríamos en la tercera gran fase del capitalismo¹⁵⁹, la mal llamada postindustrial, y es a esa tercera fase a la que correspondería una lógica cultural propia, distinta de la realista y la modernista, la lógica cultural postmoderna.

Surge aquí la estética del postmodernismo, la que Jameson denomina "estética de los mapas cognitivos", más exactamente como: "una estética de trazado de mapas cognitivos"¹⁶⁰: permitir al sujeto individual representarse su situación en relación con la totalidad amplísima y genuinamente irrepresentable constituida por el conjunto de la ciudad como un todo. Esta estética tendría que proceder a la invención radical de formas nuevas de representación, pues las tradicionales no sirven en la situación postmoderna, y son un inútil ejercicio de tradicionalismo, pero tendría a la vez que recuperar las dimensiones pedagógicas y cognitivas del arte político y de la

¹⁵⁸ Jameson. Op. cit. IV. Lo sublime histórico. "La apoteosis del capitalismo". 1995. p. 60.

¹⁵⁹ Ibid. p. 61. "(o incluso la cuarta) Edad de la Máquina."

¹⁶⁰ Ibidem. p. 82.

cultura y definirse como un nuevo arte político que siendo capaz de captar la nueva situación individual y colectiva del hombre en las sociedades del capitalismo tardío, le devolviera, junto con la conciencia de la misma, sus posibilidades de acción y de lucha, vale decir, "la representación de la relación imaginaria del sujeto con sus reales condiciones de existencia"¹⁶¹. Es decir, una estética que recuperara la fe en la representación, la misión pedagógica del arte y su dimensión política, pero que no fuera realista, sino capaz de proponer formas radicalmente nuevas, tan nuevas como no previstas. Es un camino alternativo a la de prosecución de la revolución permanente del modernismo. No obstante, el estudio en cuestión,¹⁶² se trata de acercar, más bien, el proceso y finalidad de la obra de arte y el objeto y finalidad de la crítica:

1) La creación artística, por esencia, es emotiva e individualizadora. La obra, como producto, es el resultado de la singularización y de la vivencia de la emotividad del individuo creador.

2) El objeto de la crítica, por otra parte, es el de estudiar "racionalmente" este producto de la emotividad del creador.

3) La finalidad de la obra artística es el impacto que va a causar en la sensibilidad (no racionalidad) del lector-receptor.

4) Por el contrario, la finalidad de la crítica es el estudio científico y frío de las estructuras, etc., de esta obra de impacto emotivo. Como se puede observar, pues, las razones, los propósitos y las finalidades de ambas son divergentes. Este es otro grave problema trascendental para la crítica, del cual no se ocupa, que trata de pasar por alto.

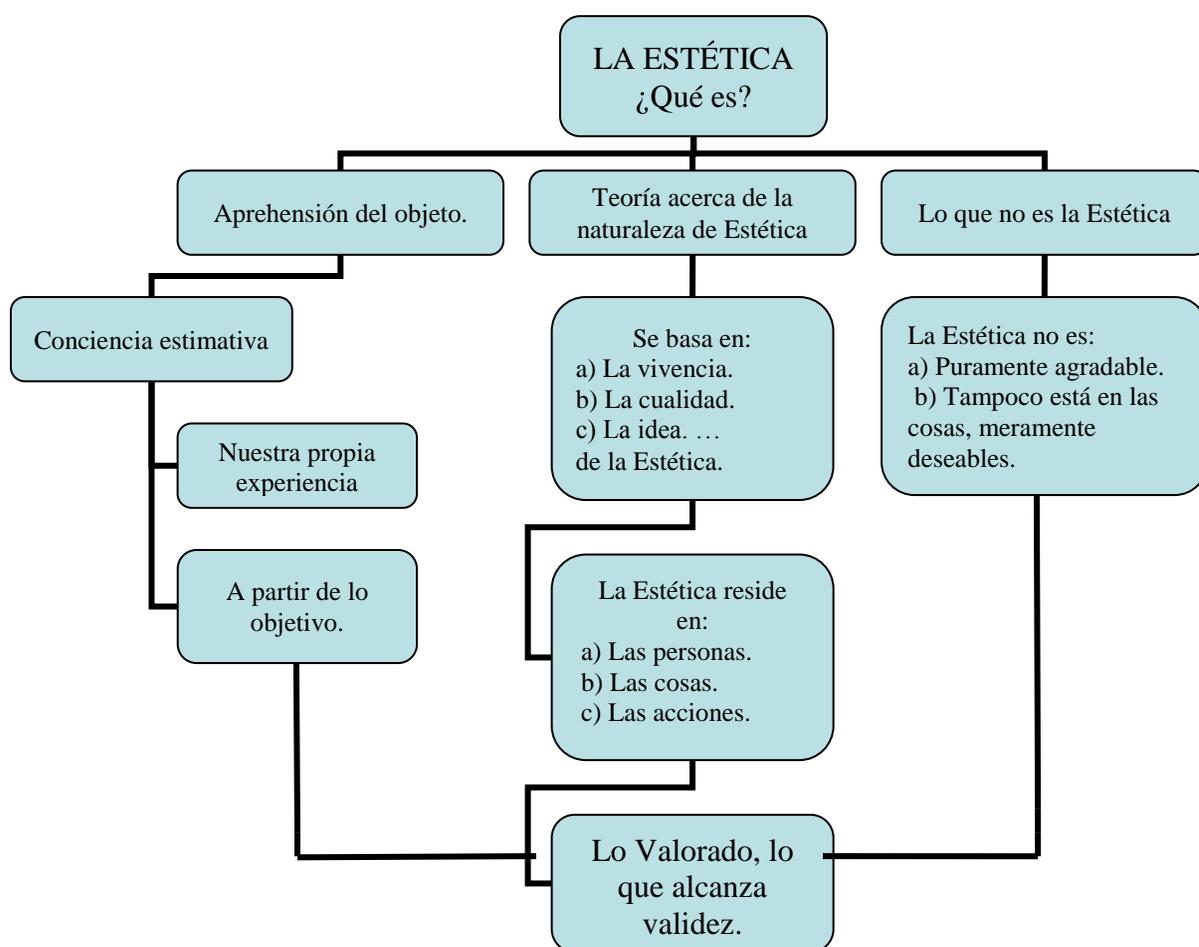
En definitiva lo que se propone es el rescate estético de la obra, usando, eso sí las herramientas dadas por la crítica, la que poco a poco se ha ido alejando del proceso sensitivo, perceptivo del hecho estético, ya que ninguna obra de arte es mera producción o reproducción materialista. Prueba de ello es que hemos olvidado que la belleza es un valor y por tanto no asumimos una obra desde esta perspectiva, por consiguiente en el mapa conceptual que exponemos a continuación, referimos la síntesis de la estética en La nueva novela, ya que, evidentemente en el tiempo que hoy vivimos, la noción se ve afectada por los distintos puntos de vista, no obstante aquí, resumimos lo clásico y lo moderno.

¹⁶¹ Ibidem. p. 83.

¹⁶² Tal como leemos en ¿Estética literaria o crítica científica?, ensayo escrito por Justo S. Alarcón, filósofo peruano, en www.ideasapiens.edu.pe

En consecuencia, en Martínez, vemos como la estética es una 'razón' poética, vale decir, es una aprehensión perceptiva, pero al mismo tiempo muy hegeliana, pero lo más importante es que en ella sintetiza la belleza y lo sublime como manifestación de un hecho estético que revela forma y fondo, a través de la manipulación inconsciente y consciente del significante; incluyendo el lenguaje complementario. Y muy especialmente en la nueva construcción de mapas cognitivos. Pero tal constructo es la respuesta de la razón como verdad estética, frente a otra, la razón científica que no ha servido más que para la "dialéctica del iluminismo" en una época que sólo se quiere reproducir y no re-crear, cuestión que propone, implícitamente, Martínez en su obra: re-crear la re la re la realidad.

Pues bien, bajo esta aproximación podemos adentrarnos en la estructura y estética de la poesía moderna, pero no sin antes graficar el mapa de la estética en general, mas sólo como percepción y no como una diacronía.



D. Aproximación a la Estructura y Estética de la Poesía Moderna.

Epígrafe 1.

TAREAS DE POESIA

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

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

EXPLIQUE Y COMENTE

1. ¿Cuál es el tema o motivo central de este poema?
2. ¿Qué significan los lirosos para el autor?
3. ¿Por qué el autor afirma que las oveñas patizan el bramante?
4. ¿Qué recursos expresivos encuentra en estos versos?:

"Y las fólgicas barlan los filorios
 Tras la Urla que valiñan ristramente".
5. Ubique todas aquellas palabras que produzcan la sensación de claridad, transparencia.
6. ¿Este poema le produce la sensación de quietud o de agitado movimiento? Fundamente su respuesta.

(Juan Luis Martínez. La nueva novela. 1985. pág. 95.)

Epígrafe 2.

"Martín Cerda hablaba siempre de que parecía que **ese libro hubiera sido hecho con escombros, de lenguaje, de libros, con restos**. Ahí esas casas aluden también a nuestro paisaje, a nuestra catástrofe permanente chilena. Aunque es la situación de la literatura contemporánea también: **esa catástrofe del lenguaje, la desconfianza en los lenguajes, incluso. Los soportes se perdieron, lo que era la imagen del mundo es muy poco sólido actualmente, es precario. Hay una pérdida de la imagen del mundo**. La casa, el derrumbe de la casa como espacio sagrado, podría venir a representar un símbolo..."

(Juan Luis Martínez, conversación con Guadalupe Santa Cruz)¹⁶³.

- **¿Para qué la Lírica hoy?** Nos preguntamos continuamente, tal como lo hiciera Hilde Domin en su libro del mismo nombre¹⁶⁴.

Al seguir esta lectura nos encontramos con dos situaciones complejas, pero claras:

- La diacrónica y
- La sincrónica.

Realidades que Hilde Domin señala como un entrecruzamiento: entre el quehacer anclado hacia atrás en la historia de la humanidad -lo irracional- del que deslinda la libertad, lo racional; y lo seudoracional de avanzar con el colaborador y el conductor en un nivel de precisiones plausibles, dentro de los cuales todo lo no geométrico aparece como libertad.

Con otras palabras, "los imperativos tradicionales han sido sustituidos por la conducción externa de las asociaciones con un fin determinado que por el momento están dirigidas por un complicado sistema de comunicación"¹⁶⁵, es decir, "la estetización es un fracaso del "espíritu del arte" y una herida a las grandes aventuras estéticas del siglo XX..."¹⁶⁶

Asumida como la formación de un nuevo sensorium, agrega Fajardo -gestado en el siglo XX-, la estetización también posee un aura, no obstante la homogenización de sus propuestas y la pérdida de encantamiento que se negocia por banalidad, trivialidad y cursilería. Un aura secular de lo secular, del desencanto de lo desencantado o era posmoderna. Secularización de lo ya secularizado por la modernidad. ¿Qué nos queda después de eso? La realidad total, el sin misterio, lo visible- visible, lo presente-presente, la no ensoñación, la presentación presentable, un deseo sin deseante. Es esta la estetización que impulsa el capitalismo: una sublimidad que invita al consumo, uso y desecho; un redy made industrial; un aura de lo efímero de cuya permanencia temporal se sospecha.

¹⁶³ En Mateo Goicolea T. La página en blanco y la muerte del autor en La nueva novela de Juan Luis Martínez. Tesis de grado de Licenciatura de Lengua y Literatura Hispánica. Universidad de Chile. 2001. pág. 167. Las negritas son nuestras.

¹⁶⁴ Hilde Domin. ¿Para qué la lírica hoy? Editorial Alfa. Barcelona. España. 1986.

¹⁶⁵ Ibid. p. 28.

¹⁶⁶ Carlos Fajardo. Estetización de la cultura. Espéculo nº 16. Revista electrónica de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2000.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/estetiz.html>

Casi sin tiempo (pues éste se mide ahora por velocidad) la estetización edifica su propia senda, pero aferrada a un destierro donde son muy pocos los espacios para el encantamiento poético.¹⁶⁷

Empero:

En sus relaciones con el mundo, el hombre se vale de toda una gama de facultades que lo caracterizan como especie: Percibe el mundo con sus sentidos, lo somete al examen racional, adopta frente a él actitudes emocionales. Además, obra, desarrolla su actividad; se aprovecha de objetos que halla en la naturaleza, o se defiende de que en ésta le amenaza. Y por fin fabrica objetos nuevos, con los cuales adapta la naturaleza a sus necesidades, se hace su dueño, crea su medio ambiente, su "segunda naturaleza". En todas estas formas se apropia del mundo, convierte la realidad objetiva en realidad humana.¹⁶⁸

Pues bien, de esta forma es posible afirmar que "la apropiación del mundo" se basa en la actividad que el hombre realiza, es decir, la praxis que éste hace; sin embargo, las relaciones que este hombre tiene con el mundo no sólo son prácticas y materiales (de supervivencia), sino que también asegura la subsistencia, el desarrollo de la especie y la sociedad – asegura lvelic-. Pero también, junto con desarrollar *la apropiación práctica* evoluciona el pensamiento teórico y cuya comprobación da lugar a *la apropiación teórica*, (relación o actitud teórica), es decir, los resultados, cualesquiera sean éstos han de ser empíricos, verificados.

Además, frente a los objetos o a un mismo objeto uno o varios sujetos puede(n) valorar, juzgar, etc. y esto a través de lo que percibe(n) emocionalmente, vale decir, a *una apropiación estética*. Por lo tanto, el hombre, frente a un mismo objeto puede adoptar diversas actitudes.

En suma, las vivencias o experiencias estéticas son propias de todos los seres humanos puesto que:

“La actitud estética hacia la realidad no se manifiesta sólo en las vivencias, sino también en la actividad creadora del hombre, en la fabricación de objetos de uso diario, en el arreglo del medio ambiente, en la cultura de la vivienda, del vestir, de la alimentación. En todos estos campos tratamos de aplicar nuestra idea de la belleza.”¹⁶⁹

Ahora bien, la estructura de la obra moderna como hecho estético se reconoce por los elementos que la constituyen. Por ejemplo la poesía, la literatura se convierte en cierto modo en una membrana de todo lo que es lisa y llanamente. Nada se

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ F. Vodicka- O. Belic. El mundo de las letras. Editorial Universitaria. I La literatura una de las artes. 1. "La apropiación estética del mundo". 2º edición. 1972. p. 15.

¹⁶⁹ Ibid. p. 18.

suprime. En el escenario no sólo se presentan diálogos espirituales o acciones entre personas, sino que se expone simultáneamente la plenitud de la vida: los ruidos casuales de afuera que primeramente nada tienen que ver con la acción, la campanilla del tranvía, la bocina de un auto, el gorjeo de los pájaros, el canto de un ebrio, etc., se escuchan al mismo tiempo que la conversación de las personas en una habitación. El lenguaje puede ser ilógico, gramaticalmente incorrecto o cesar súbitamente para ser continuado con otra construcción sintáctica si así lo exige la excitación del momento. De modo tal, que el “lírico no es un espíritu más entrenado, no es más *poeta doctus*, por ejemplo, los románticos o que los poetas del Renacimiento. Pero el encuentro con la realidad, la posibilidad del arte en cuanto tal, se nos ha vuelto de hecho más problemática”.¹⁷⁰ Por lo tanto, el potencial del poema, su capacidad de absorber asociaciones siempre nuevas, difícilmente pronosticable se encuentra relacionado con su “reserva de lo no-dicho”¹⁷¹. Es aquí en donde, el autor moderno se rompe en partículas íntimas. Pero mientras más cerebral sea un poema, tanto más se presta para la especulación. Realidad que acepta muy bien Martínez, ya que él mismo asegura que: “Mientras menos comprendo un libro, más me interesa.”¹⁷²

Ahora bien, esta especulación obedece a la realización expresionista, ya que sólo aquí en esta manifestación (romántica) el lenguaje llega a ser absoluto [aunque Martínez ya ha perdido la confianza en ello, pues “desde el romanticismo alemán que se ha perdido, desde el surrealismo que está terminado, porque el sujeto está terminado”¹⁷³, por lo tanto esta sería una de las contradicciones que tensionan la obra].

Como escribe Wilhem Enrich¹⁷⁴; también la poesía expresionista quiere salir del mundo de las condiciones y casualidades para penetrar en una esfera absoluta, en una esfera, por cierto, de la más pura inmediatez. Pero de la inmediatez de la vida, del sentimiento, de la contemplación, y hasta la originalidad más inmediata del mundo, la plenitud más elemental de su realidad, se transforma en algo mediado permanentemente gracias al lenguaje. Por consiguiente, el punto de partida de la poesía ya no puede ser la frase ni la ensambladura sintáctica, sino la palabra, y por cierto la palabra en su materialidad: figura sonora, rítmica y plástica; luego, la unión entre los significantes es a través de una lógica artística, por lo tanto una lógica de la ilusión. En consecuencia, en la composición o ensamblamiento de la obra corresponde al contenido artístico de la representación o el sentimiento que quiere expresarse. De este modo, la palabra o el sonido, el ritmo, el contenido de la imagen adquieren una función independiente, absoluta. Se desarrolla, entonces, el arte absoluto de la palabra o el material de la construcción, dado que la lógica utilizada es

¹⁷⁰ Domin, Hilde. Opus cit. p. 185.

¹⁷¹ Ibid. p. 186.

¹⁷² Guattari. Op. cit. 2000.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Emrich, Wilhem. Protesta y promesa. Editorial Alfa. Barcelona. 1ª edic. en Castellano. 1985. p. 24.

la del arte y no la de la gramática. Surge entonces la idea, la intención y la necesidad de “expresar la simultaneidad de todas las expresiones y sucesos”¹⁷⁵ y, junto con ello la reproducción de la vida moderna y la crítica social.

Por consiguiente, la vanguardia en el período moderno de la poesía hispanoamericana se divide en dos etapas: La etapa moderna, con influencias del parnasianismo y el simbolismo y la etapa contemporánea, en cuyo período los escritores utilizan dos mecanismos de composición: la irracionalidad y la desrealización.

Luego, para Federico Schopf¹⁷⁶, al igual que “para los vanguardistas, el poeta ha de bajar de las costumbres en que se creía o lo creían situado. El poeta modernista conoce su oficio. Es un profesional que, en la mayoría de los casos, no obtiene reconocimiento por parte de la sociedad burguesa”¹⁷⁷. En adelante:

El poeta vanguardista recoge todos los materiales que le parecen adecuados: materiales de segunda mano, recortes de periódicos, frases de textos científicos, de crónicas, de conversaciones de café, basuras lingüísticas (como las bravatas e insultos, ruidos, dichos populares, chistes políticos o chistes de color subido y también instrumentos de su propia confección: neologismos, secuencias sonoras (...) paradojas, antítesis, ausencia de puntuación, espacios en blanco (en que se adelantó Mallarmé), etc.¹⁷⁸

Pero –continúa Schopf- gran parte –o al menos una parte significativa- de la producción vanguardista está impregnada de un subterráneo sentimiento en que se confunden angustia, estupor, desconcierto ante una empresa que los poetas presienten que sobrepasa las fuerzas de un individuo aislado. O dicho de otra manera, ante la apariencia abismal e infranqueable, desmedida, que asume la ruptura que experimenta el poeta consigo mismo, con el prójimo, la humanidad, la historia y, sobre todo, con la materia y sus orígenes.

- **Neovanguardia.**

Según Iván Carrasco, entre otros, la poesía chilena desarrolla lo que él llama la Neovanguardia:

Entendemos por poesía neovanguardista la que reitera el gesto experimental, antitradicional, innovador, polémico, de la vanguardia, movimiento históricamente fechado en Europa desde el cubismo (1908) y el futurismo (1909), hasta fines del primer cuarto de siglo con el primer manifiesto

¹⁷⁵ Ibid. p. 25.

¹⁷⁶ Schopf, Federico. [Del vanguardismo a la antipoesía](#). LOM Ediciones. 2000.

¹⁷⁷ Op. cit. p. 14.

¹⁷⁸ Ibid. p. 19.

surrealista (1924), que repercutió en América pocos años después gracias a la atención de Huidobro a partir de 1914 (*Non serviam*) y 1916 (*“Arte poética”*).¹⁷⁹

La neovanguardia chilena asume los rasgos textuales de la vanguardia (la búsqueda de nuevas posibilidades de configurar el significante a partir de la ruptura de las normas del poema convencional y de la lengua, la incorporación de elementos no verbales, en particular gráficos, la comprensión y la expansión del texto, el intento de establecer nuevas relaciones entre los signos, los significados y los referentes, la investigación de nuevas dimensiones del sujeto y la escritura misma), y también los extratextuales (la actitud provocativa y rebelde frente a las convenciones y valores vigentes, el afán de transformar la sociedad mediante la interacción de arte y vida, expresada a través de happenings y acciones de arte, la aguda percepción de la situación de la sociedad como crisis, etc.) -continúa diciendo Carrasco-. Pero, al igual que el año 1996, en una primera tesis acerca de Juan Luis Martínez de nuestra autoría, podemos volver a desarrollar la idea de neoromanticismo y, especialmente, de neomodernismo en vez de neovanguardia, ya que los románticos alemanes ya hablaban de la expansión como Poesía Universal Progresiva, y, por cierto, Darío, quién usaba sintéticamente la vanguardia antes de ser llamada así por los teóricos y circunscrita a los años 10 al 25. Pero este no es el momento para discutir tales cuestiones, sino para verificar el avance, precisamente de la “avanzada chilena”, que por otro lado –agrega Carrasco- es escribir de nuevo la literatura:

Lo que parece ser el proyecto global de Juan Luis Martínez es análogo al de Parra: escribir de nuevo la literatura, el discurso y el texto, para renovarlos junto con la comprensión del mundo que implica; para ello es necesario generar un nuevo tipo de texto, que destruya las normas y supuestos textuales y extratextuales y se destruya así mismo. Parra lo hizo con los Antipoemas, Martínez con La nueva novela y La poesía chilena.¹⁸⁰

E. Aproximación histórica lineal.

¹⁷⁹ Carrasco, Iván. “Antipoesía y Neovanguardia”. Revista Estudios Filológicos. Nº23. 1988. p: 37.

¹⁸⁰ Ibid. Pág. 42

Lo circunstancial deviene en Chile por mejoras substanciales en las ideologías de turno, cambiando el mapa de la época. Suscriben los nuevos bríos, de tal modo que crean, incluso nuevas alternativas de compromiso o “estado de compromiso”¹⁸¹, formalmente se vinculan políticos e intelectuales.

▪ **Evolución Democrática 1920-1970 y Reorientación Nacional**¹⁸²

De tal modo que no sólo es el Estado-Nación el que se vincula, sino que son también los políticos y los intelectuales de esa nación; es por ello que los escritores están también marcados por ella y por lo tanto la evolución democrática les afecta directa e indirectamente, según sea su participación. Es menester entonces, en primer término reconocer diacrónicamente que el reformismo democrático, esta nueva etapa, que se inició en 1938 al llegar a la presidencia Pedro Aguirre Cerda como candidato del frente popular, un conglomerado de partidos de izquierda y centro, los cuales veían en él una posibilidad de desarrollo, no sólo económico, sino intelectual; el pensamiento de izquierda era también una luz para ello. Sin embargo, éste se centró en el fomento de las actividades, meramente económicas, ya que las empresas privadas no bastaban.

Luego vinieron los gobiernos de Juan Antonio Ríos y Gabriel González Videla. Más tarde, les sucede Carlos Ibáñez del Campo.

Finalmente prosigue Jorge Alessandri, que encabezó un gobierno favorable a la derecha y los intereses de las empresas económicas.

En 1964 fue elegido Eduardo Frei Montalva del Partido Demócrata Cristiano que intenta una mayor participación de los más desposeídos. Emprende la reforma agraria, la chilenización de las grandes compañías del cobre e impulsó una reforma educacional.

Luego, la reorientación nacional se inicia con Allende (1970-1973). La guerra fría, la revolución de Cuba, el antagonismo violento (al interior) con el Movimiento de Izquierda Revolucionario, pero la base de este antagonismo fue, más bien, el temor y el desconcierto. La economía se deteriora aceleradamente, la convivencia social se pierde, el sistema jurídico fue amagado seria y sistemáticamente. Por lo tanto, mediando estas circunstancias, las fuerzas armadas intervienen con el golpe de Estado. El ejército, vía general Pinochet, asume el poder. Luego el '74 redacta la Declaración de Principios con la cual gobernará hasta el '80, la que fue sustituida por la Constitución de 1980, suprimiendo definitivamente la del '25.

Resurge el liberalismo, la economía liberalista sepultada desde setenta años.

¹⁸¹ Tomás Moulian, citado por Grinor Rojo en [Crítica del exilio](#). Ensayos sobre literatura latinoamericana actual. Pehuén Editores Ltda. Santiago. 1987.

¹⁸² Sergio Villalobos. [Breve Historia de Chile](#). Editorial Universitaria. 2003. p. 181-218.

Pues bien, desde esta perspectiva histórica lineal es imposible pensar que la poesía o la literatura en general hayan sufrido un cambio, modificación o alteración sólo el '73 y posgolpe, esto es impensable verdaderamente. Por lo tanto sólo nos centraremos en aquello que ha sido evidenciado en estos últimos años, mas no probado, es decir, las estructuras mentales, artísticas, lingüísticas y/o discursivas, sociopolíticas, etc. que se han dado en adjudicar sólo al Golpe Militar, no desconociendo, por cierto, que fue un quiebre insuperable por la razón iluminada de la modernidad. No obstante, esta realidad es sólo Realidad I, la otra, que esperamos develar aquí, la Realidad II es sólo observable en una razón crítica, sobre ella misma, casi aparentemente posmoderna o en una condición posmoderna.

▪ ¿Literatura de post-golpe?

Se conoce como literatura de post-golpe aquella desarrollada entre los años 1973 hasta 1989, ya que con el advenimiento de la democracia en 1990 asume un civil como presidente de la República, después de 17 años de dictadura militar. Y en cuyos primeros años se promulgó una ley de emergencia: ESTADO DE SITIO hasta el año 1978, en que cambió por ESTADO DE EMERGENCIA. Pero posteriormente, en 1983, con el desarrollo masivo del descontento nacional, se promulga una vez más el ESTADO DE SITIO. En estos plazos ocurrieron muchas cosas que llamaremos “de la barbarie”: las persecuciones, detenciones ilegítimas, apremios y torturas, hasta la ejecución y desaparecimiento de personas opositoras al régimen.¹⁸³

Esta literatura desarrolla un desplazamiento temático y compositivo, a la vez que uno lingüístico, pues la represión frente a los creadores e intelectuales también fue muy fuerte y por consiguiente los códigos comienzan a complejizarse en pos de una autocensura y una posibilidad de sobrevivencia en el arte. Sólo así era posible registrar el acontecer poético y narrativo. No había otra manera de reflejar y denunciar lo ocurrido. En consecuencia se inicia un “nuevo escribir”, que sin querer se va transformando en ficcional e ilusorio. Se asemeja a los códigos de la vanguardia, sin serlo, ya que la intención, de la mayoría, al menos, no era cuantificar el arte sino sobrevivir con él. Por consiguiente, la mudanza de formas de decir, de enunciar fue vital para reactivar lo que llamaron el apagón cultural, realidad discutible, ya que todo actuar artístico fue soterrado los primeros años; de manera tal que, las manifestaciones eran clandestinas, pero de ningún modo mudas, sordas y ciegas. Más tarde se hacen ver a través de revistas artesanales, encuentros en poblaciones, canchas, peñas. Y finalmente se abren los Encuentros de escritores, incluso en universidades que estaban al mando de los militares.

¹⁸³ Ver Informe de la Comisión de Verdad y Reconciliación. La Nación. Marzo 05 de 1991.

La creación no fue diezmada como se ha creído, sino una generación de intelectuales, la que, en su mayoría, fue exiliada. Empero sólo nos referiremos a los insiliados, y más todavía, aquellas formas que se desarrollaron con fuerza para combatir contra la dictadura y contra la tradición literaria, ya que las generaciones inmediatamente anteriores, las del 50 y del 38 no dejaban avanzar a los noveles. Por ello que se dio en llamar la literatura emergente, de avanzada, o simplemente, contestataria, marginal o de neovanguardia. Ahora bien, la escritura hace surcos en la tradición, y lo hace desde la redefinición del sujeto discursivo, es decir, desde la relación del sujeto con su discurso, ya que la escritura es un lugar en donde se representa el sujeto, y se reestructura al objeto perdido. Y por otra parte, los textos constituyen una especificidad en su complejidad formal, en tanto texto literario, y como instancia crítica de lo social manifestado. Por lo tanto, como expresa Sylvia Trafa: “El texto literario funciona como un metalenguaje que problematiza el significado referencial en vez de transmitirlo, reflexionando críticamente o parodiando las convenciones estéticas que gobiernan su propio discurso”.¹⁸⁴

Toda esta poesía se caracterizaba por un contenido bastante desgarrado, dice Javier Campos¹⁸⁵, refiriéndose a la época inmediatamente anterior, con el que se contemplaba la realidad, pero recurriendo a formas bastante desacralizadas de poetizar (frases hechas lexicalizadas, giros coloquiales, núcleos anecdóticos, elementos conversacionales, remotivación de viejos tópicos, readaptación de algunas estructuras tradicionales de versificar, entre otras). Y por cierto, la propia poesía resolvía el desprendimiento de esa angustia y desgarró, a través de imágenes que recurrían, pero que indicaban también sus transformaciones o remotivaciones. De manera que el sujeto reemplaza al hablante lírico, es decir, el hablante se transforma en el sujeto que desea y éste crea entonces una suerte de ficcionalización al interior del poema.

Pero el rasgo más relevante de esta época es que la influencia del surrealismo es tal que se ubican figuras de carne y hueso que han adaptado la vanguardia: la generación del 38, por ejemplo, que forma la “Mandrágora” en 1937 y cuyos fundadores fueron Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa, a los que se sumaron otros como Vicente Huidobro, el creacionista y Gonzalo Rojas. A su activismo literario, el grupo sumó lo político, en un momento particularmente crítico de la vida chilena, lo que los enfrentó con las posiciones ideológicas de Pablo Neruda. Es importante subrayar que el surrealismo radical o negro que defiende Mandrágora va aún más allá de las líneas establecidas para el movimiento por Bretón.

Y por otra parte surge una nueva poesía, que a la larga conoceríamos con el nombre de Antipoesía. En 1938 Tomás Lago publica una antología; aquí los jóvenes

¹⁸⁴ Sylvia Trafa. [Diamela eltit: el rito de pasaje como estrategia textual](#). RIL editores. 1998. pág. 19.

¹⁸⁵ Javier Campos. “La poesía chilena joven en el periodo 1961-1973”. [En La Poesía Chilena Actual \(1960-1984\) y la crítica](#). Ricardo Yamal. Ediciones LAR. 1988. pág. 20

poetas (algunos no llegaban a los 25 años) se consideraban completamente distintos de los anteriores, ya que ellos postulaban a la claridad conceptual y formal, cuyos antecedentes estaban en Vallejo y en de Rokha; postulaban a la claridad, se oponían a lo oscuro, creacionista y hermético de los surrealistas. Esta sería la promisoría antipoesía. Ya en 1954 se publica Poemas y Antipoemas de Parra. El antipoeta está, efectivamente, frente a una nueva etapa, marcada por la poesía de Neruda, específicamente cuando Parra lee¹⁸⁶:

“Qué pura eres Sol.
O noche caída
Qué triunfal desmedida tu órbita de blanco”

Yo decía: De qué está hablando Neruda; por qué no hablará –me preguntaba yo, que era un muchacho, un niño de veinte años- de los problemas que tenemos a diario”. Entonces me pareció que había un gran vacío, una gran grieta, entre la literatura y la vida real. Yo dije: “Esto no puede ser, los poetas nos están haciendo huevo de pato”¹⁸⁷

Posteriormente vendría la generación del 50, que la integraban algunos poetas tales como: Enrique Lihn, Jorge Teillier, Efraín Barquero, Armando Uribe, Miguel Arteche, Alberto Rubio, Sergio Hernández Romero, entre otros. La poesía sobresaliente aquí es la de Lihn: “cuya poesía refería a una realidad contemporánea y urbana más compleja, configuraba en todo dialéctico la desconfianza de la poesía, pero el convencimiento que ella podía dar cuenta también de las personales incertidumbres y desalientos. Al poeta ya no podía bastarle una fugaz inspiración para expresar esa nueva complejidad, sino precisar su escritura a través de un exigente oficio autoasumido”¹⁸⁸. Luego, también Teillier hace lo suyo, asumiendo este oficio, pero desde la nostalgia de lo natal, de aquello que la modernidad ha hecho perder, por lo tanto el supuesto regreso al “lar” no es más que una denuncia desacralizada del recuerdo, algo así como la teoría negativa, que denuncia la modernidad y la asume con el dolor de la razón, confundándose con la búsqueda de lo idílico, ya que la única posibilidad de denunciar a la razón es la no-razón: lo idílico o utópico.

Empero también hay otras lecturas en autores tales como Villegas¹⁸⁹, por ejemplo, que dice que: “el discurso lírico y la opinión sobre él son actividades discursivas, por lo tanto inmersas en las condiciones ideológicas, políticas y

¹⁸⁶ Nicanor Parra, citado por Iván Carrasco. Para leer a Nicanor Parra. Ediciones Universidad Nacional Andrés Bello. Editorial Cuarto Propio. 1999. I “El discurso de la crisis”. pág. 51.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Ibidem. pág. 27

¹⁸⁹ Villegas, Juan. El discurso lírico de la mujer en Chile: 1975-1990, Santiago, Mosquito Editores, 1993. p.19.

económicas en el momento de su producción”. Añade enseguida: “Una de las consecuencias del pronunciamiento militar del 73 fue el desplazamiento de los grupos de poder culturalmente hegemónicos durante 1970-73, el cual conllevó un desplazamiento de los códigos culturales y estéticos dominantes. En la lírica, se manifestó en varias direcciones. Por un lado, los poetas que asociaban con la Unidad Popular -cuya voz y tono correspondían al del poder político y para quienes las posibilidades de publicación habían aumentado con la Editorial Quimantú y las revistas de izquierda entre 1970 y 1973- se encontraron súbitamente en una situación en la que eran perseguidos o excluidos. Fenómeno que los llevó a silenciar sus inclinaciones políticas y a cambiar la función y el tono de sus textos”¹⁹⁰. Dichos que coinciden, además con Javier Campos y otros que han pregonado lo mismo. El continuum literario recoge algunos elementos de la fractura, de la supuesta ruptura de la poesía chilena; pero debemos reconocer que todos los movimientos o golpes al interior de la literatura, de la tradición han sido siempre antes de que la historia lineal reconozca lo suyo. De tal modo que aquí la ruptura es una constante de la tradición literaria, y por último de la modernidad¹⁹¹. El golpe militar, es un estruendo en la historia política y social e indirectamente afecta como reflejo social toda actividad humana al interior de una sociedad. Es por ello que la crisis y la muerte golpista va a metastatizar el discurso y la creación artística, luego. No obstante ello, la creación hasta el momento histórico aquel, no hace otra cosa que tocar fondo en su propia manifestación, ya que este tiene su propio andar, es más, se adelanta y por ello el período anterior es de tantos cambios y acomodaciones escriturales; no obstante se pueden ver algunos rasgos de ello. Por ejemplo, que los discursos cambian, que la poesía chilena ya no es la misma, y el mismo Neruda muere, no sólo en dictadura, sino entre los primeros jóvenes intelectuales, ya que no se debe ni leerlo ni mucho menos escribirlo, y especialmente, cuando la nueva poesía chilena se declara a favor de la “claridad de las formas”; aquí se produce el primer cisma, ya que la búsqueda de la “claridad” es, más bien, la parriana y no la de Neruda; por ello, la creación literaria y artística en general, hace un vuelco a lo “oscuro, hermético y ficcionalizador”, quizá por autocensura y por querer cambiar el orden de las cosas que a estas alturas eran bárbaras. Entonces, los códigos se mitopoetizan, y dan lugar al oxímoron, a las imágenes, a los juegos lingüísticos, a la metonimia en su más alto grado, la “patentización” de lo no real como si lo fuera (construcción de mundos posibles en los héroes [sujetos] narrativos y poéticos), por lo tanto lo ético se sitúa en el lenguaje, entre lo semiótico y lo simbólico, el sujeto comienza a re-construirse en el acto de la enunciación, en definitiva, a deconstruir el sistema de representación simbólica, histórica, cultural y social, etc. Es aquí donde se inserta la “neovanguardia” o “escena de avanzada” como le bautizó Nelly Richard¹⁹², quien llamó así un conjunto

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Recuérdese al respecto, la lectura de [Los hijos del limo](#) de Octavio Paz.

¹⁹² Tengo la impresión que fue en el “Coloquio de literatura chilena” organizado por la Licenciatura en Literatura Superior de la ARCIS el 14 de diciembre de 1984 en una ponencia acerca de Diamela Eltit:

de obras que tuvieron como propósito “el desmontaje del sistema de representación histórica a partir de una reformulación técnico-social de la imagen (principalmente fotográfica y serigráfica); la exploración de soportes (el cuerpo o la biografía, la ciudad, el paisaje social) y formatos (la performance, el environment-video, la intervención callejera o las instalaciones) alternativos a los reglamentados por los standards de consumo del arte de galerías; la puesta en discusión de los géneros y el cruce de discursos que desbordan las fronteras separatistas del arte como manualidad expresiva, etc.”¹⁹³

Por cierto, las estrategias de la *nueva escena de la escritura* que consiste en: “ocupar textos, figuras, lenguajes diferentes, pero similares a aquellos en que está inmerso el libro como contexto comunicativo inserto en un entorno socio-político específico”¹⁹⁴

Aunque, como ya se adelantó, el quiebre o ruptura fue en el ámbito histórico lineal, cuyo entorno era sólo socio-político, en la creación literaria se hacen notar también, la censura y la autocensura de aquellos que deciden seguir en alguna medida con el “estado de compromiso”¹⁹⁵, sin embargo, éstas fueron las mejores armas de la represión; pero como escribe Adriana Valdés, respecto del post '73:

Se trataba de hacer pasar un signo, en primera lectura, para acceder a un espacio (galería, concursos, espacio urbano), presupuestando una segunda lectura capaz de liberar lo reprimido en la primera. Se trataba también de dejar huellas descifrables de las condiciones de censura en que los signos se emitían. Una lectura ajena a esa situación es y será necesariamente una lectura insuficiente.¹⁹⁶

Y por otro lado, el continuum literario se vio afectado, más bien, como lo situaría Diamela Eltit¹⁹⁷, en su difusión:

... Con la dictadura los canales de difusión se cortaron y eso produce paradójicamente algo interesante, surge la diversidad, es decir al no haber un mercado que pudiera, que exigiera, surge igualmente literatura. Con la transición las editoriales se reciclaron, y no podía ser de otra manera, como empresas. Estas empresas tenían que ser rentables y entonces ahí vino un reordenamiento, un cierto privilegio de ciertas escrituras sobre otras. La

“Feminismo y marginación en Lumpérica” (Fuente: Manuel Jofré. “En el ojo del huracán: un coloquio de literatura chilena”. Revista La Araucana. 1984. p. 114.)

¹⁹³ Nelly Richard. *La estratificación de los márgenes*. Santiago. Francisco Zegers Editor. 1989. p. 36.

¹⁹⁴ Brito, Eugenia *Campos Minados (literatura post-golpe en Chile)*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1990. p. 26.

¹⁹⁵ Rojo, Op. cit. 1987. p. 63.

¹⁹⁶ Adriana Valdés. *Gestos de fijación, gestos de desplazamiento: algunos rasgos de la producción cultural reciente en Chile*. Manuel Antonio Carretón, Saúl Sosnowski, Bernardo Subercaseaux editores. Fondo de Cultura Económica. Santiago. 1993. pág.141.

¹⁹⁷ Conversación con Diamela Eltit Sobre contextos, voces y discursos marginales. Por Alejandra Rossi y Luis Valenzuela. En Mercado negro. Revista de Pensamiento y Crítica. Santiago de Chile 2004. En http://www.mercadonegro.cl/sentrevistas/entrev_eltit_11.htm

literatura, históricamente, siempre ha tenido esa crisis. No es nuevo. Siempre la literatura ha pasado en crisis porque la literatura interroga, cuestiona, propone. Hay ciertos quehaceres que son más alejados, como periféricos, y hay otras que son best sellers que están en un lugar mucho más rentable.

En definitiva, la ruptura literaria no es consecuencia del golpe militar, pero tampoco se escapa de éste, ya que quienes deciden escribir y crear, comprometidos o no, infringen una elaboración al significante, es decir, articulan de modo distinto las palabras y los recursos artísticos, mas esta realidad recursiva ya existía en nuestra tradición por lo tanto sólo se van a ver afectadas por la realidad social de cada autor; empero también será cada autor quien decida su propio compromiso con el arte, por ejemplo, Martínez, La nueva novela ('77) y La poesía chilena ('78); Maquieira, en Upsilon ('75) y Bombardo ('77), Zurita, en El Purgatorio ('79) y Anteparaíso ('80); Gonzalo Muñoz en Exit ('81) y Fragmento de La Tirana ('83) de Maquieira, que como el mismo Zurita lo señala, corresponden, más bien, a ser "portadores de una excentricidad que no habría existido entre los poetas del pasado y que tampoco existe entre la mayor parte de los del presente, seguidores éstos de "la antipoesía [de Nicanor Parra], la poesía de los lares [de Jorge Teillier], la poesía epigramática [de Armando Uribe], y el influjo nerudiano"¹⁹⁸.

F. Aproximación Generacional: el grado cero de la angustia.

En *Carta poema a Joseph Delteil* el poeta declara, refiriéndose a su propia generación, que sólo por "**haber conocido / el grado cero de la angustia**" le había sido posible "**dejarse llevar / por el éxtasis sin fronteras / nacido de las fábricas del espíritu**"¹⁹⁹.

Más de Juan Luis Martínez por Carla Cordua
en El Mercurio, domingo 21 de Diciembre de 2003.

Desde los años 60s en adelante, especialmente del '65, la literatura chilena sufre un cambio sustancial, ya que se va separando del devenir social, e incluye registros diversos de creatividad a diferencia del continuum literario nacional en que se dirigía, más bien, desde la noción canónica más que de la creatividad, es decir, se

¹⁹⁸ Raúl Zurita. Citado por Grinor Rojo, en "Veinte años de poesía chilena: algunas reflexiones en torno a la antología de Steven White". Op. cit. 1987. Nota 5, Pág.: 57-58.

¹⁹⁹ Las negritas son nuestras.

pretendía siempre superar teóricamente la tradición, desde los movimientos de vanguardia, por ejemplo. Pero en el caso de esta época que se acerca social y políticamente al punto de quiebre de la realidad nacional, la que ha cruzado transversalmente a todo chileno, no sólo a los protagonistas, sino que también a los agonistas, los personajes secundarios, los terciarios y los extras.

Aquí se inicia un nuevo ver en el arte chileno, como escribe Juan Armando Epple: “la poesía opta por una vía de introspección que se retrotrae inicialmente a la percepción sensorial y emotiva de la experiencia para reformular las relaciones entre el sujeto y su mundo propiciando una escritura más constructiva que descriptiva, entendida como espacio de re-presentación de los códigos disímiles que provee la cultura para significar la realidad”²⁰⁰; predomina por lo tanto –continúa el crítico- una actitud que se distancia a la vez de esa conciencia visionaria o profética que solía orientar el discurso de cierta poesía cívica, en que el texto se proponía como una verdad ideológica y estética ya consolidada, y del repliegue solipsista que se produjo en la obra de algunos autores del '50, con la postulación de la verdad subjetiva, pero transferible del sujeto privado: el texto no se propone como la formalización de una verdad conquistada ni como el rechazo total a las opciones cognoscitivas del lenguaje poético, sino como un acto de aprendizaje que busca someter a prueba tanto la validez de la experiencia como los códigos culturales que provee la tradición nacional. Es una poesía que impugna tanto las exigencias de representación ético-políticas del mundo que se le suelen hacer al escritor como la actitud idealista que absolutiza la preocupación por una “renovación” de la escritura, propiciando una “revolución del lenguaje” que suele confundir las más de las veces, lo nuevo con la novedad formal; una poesía que quiere ser dialogante, aunque el diálogo se convierta, en muchos casos, en una reflexión volcada sobre el texto mismo.²⁰¹

Según Cedomil Goic²⁰², en la “nueva escritura” hispanoamericana se *supera el realismo*, se rompe con todo un modo de representación de la realidad en la literatura. Y por cierto, ningún autor puede sustraerse de su tiempo y espacio.²⁰³

La constante contemporánea –dice Goic- suspenderá los residuos del canon clásico revistiendo a toda realidad del mismo grado serio de representación o del mismo humor lúdico o poético. Y pondrá escepticismo cognoscitivo e incertidumbre en la verdad de la representación, cuyo residuo último o realidad de verdad es siempre inalcanzable o se postula como vacío y se constituye como puro lenguaje. Éste, dará lugar en generaciones sucesivas a la incertidumbre en la postulación de la realidad: ¿dónde está la realidad? parece ser la pregunta involucrada en toda

²⁰⁰ Epple, Juan Armando. “Nuevos Territorios de la Poesía Chilena”. En Ricardo Yamal. *La Poesía Chilena Actual (1960-1984) y la crítica*. Ediciones LAR. 1988. pág. 51-85.

²⁰¹ Ibid. pág.55.

²⁰² En *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Época contemporánea, tercer tomo, 1988.

²⁰³ Vodicka y Bielic. *El mundo de las letras*. “Estructura de la obra literaria”. Editorial Universitaria. 1981.

representación, en lo que la recepción de lo narrado o su metaforismo repetido y contradictorio. Con supuestos diferentes esta modalidad es común a la “nueva novela”, anterior (en sus antecesores) al nouveau roman. Los modos narrativos se hacen directos, liquidando las posibilidades interpretativas del narrador tradicional o juegan irónicamente con un narrador cuyo poder omnímodo alcanza las cualidades de la ironía romántica en el control y dirección del relato y en la interpretación del mundo narrativo.

Los determinantes estilísticos son ahora las modalidades de la corriente de la conciencia, el monólogo interior, la descripción onírica y, por otra parte, en las de creación verbal, el pastiche, la parodia en general, el inclusionismo de géneros de discursos diversos, la invención de modos de decir.

Entre los factores de ruptura, está la dispersión del yo o destrucción de la identidad del narrador, reducido a una identidad vacía o a una función variable que cambia de dirección y referencia sin concesiones al principio de identidad o poniéndolo en directa pugna con una búsqueda de identidad propia. Con ello toda la situación narrativa se multiplica y diversifica variando de situación a destinatario.

Más adelante, en el tiempo, frente a la realidad sociopolítica de la época, son dos los principales registros de ordenación, según Patricia Espinosa²⁰⁴ el primero se sustenta en la distinción dentro/fuera y, el segundo, es la distinción resistencia de continuidad histórica versus resistencia de experimentación. Ambas dicotomías han sido expresamente utilizadas en un intento muy válido de esquematizar el llamado campo literario de la oposición antidictatorial. Pero como en todo intento de ordenamiento se cuelan, se deslizan, aunque las menos de las veces explícitamente, cierto afán canonizador, ciertas jerarquizaciones, que si no evidentes, profundamente productivas en términos de lo superior y lo inferior, lo bueno y lo malo. Frente a esto tendríamos que plantearnos de manera crítica –afirma Espinosa- para intentar averiguar qué ha movido a estas esquematizaciones, cuál ha sido su afán político-estético.

Pues, desde aquí, desde “cuál afán” nos remitimos a Martínez, ya que bajo ninguna circunstancia deja de poblar su tarea literaria por otra cosa, tampoco se ha de negar que estos pasajes intersticiales no se hallen, sino que lo que se privilegia es la ética con la cual se debe tratar el oficio literario y la obra de arte. De hecho, siguiendo a la misma Patricia Espinosa, coincidimos en que:

“Richard identificó una cultura de la resistencia diferenciable de una escena neovanguardista. La primera, pretendía preservar símbolos histórico-

²⁰⁴ Espinosa, Patricia; “Literatura y experimentalismo”, en Calabaza del Diablo, Año 6/Nº 32, Santiago, Junio 2004.

nacionales que reconstruían los enlaces de la memoria rota. Era un arte del compromiso que tensionaba la denuncia en clave emotivo-referencial, en donde "ningún rupturismo formal atentara contra la voluntad ético-política, es un lenguaje de continuidad histórica". La segunda, la escena neovanguardista, desplegaba una discontinuidad histórica y la fractura lingüística que pretendía resignificar el quiebre. Así, se violaban las convenciones de formatos, se torcían los géneros, "subvirtiéndolos los códigos de la institucionalidad cultural mediante el deconstruccionismo de signos en permanente trance de hiperactividad crítica. Trastocando sintaxis e imaginarios hasta subvertir el rito ideológico de la cultura militante"²⁰⁵.

No obstante, como ya mencionamos, olvidan el compromiso ético-artístico, ya que la dictadura se luchó, por muchos en lo personal, pero en el arte sólo se apropió como 'cronotopía', puesto que el arte es superior a cualquier realidad, y entonces el sujeto se desplaza al experimentalismo, pero no por experimental sino por redescubrir el paso auténtico de lo literario, de lo artístico, ya que éste se ve afectado por los tres planos clásicos: el temático, el lingüístico y el compositivo. Y muchos análisis van sólo por uno o dos, rara vez por los tres, como queda probado por el intento de historización, ya sea diacrónico o sincrónico. Recuérdese que el sujeto es una constelación, estemos o no de acuerdo con Adorno, el sujeto es una entidad²⁰⁶ y no un simple ser. Es un sujeto que aprende desde su totalidad y/o fragmentación a incorporarse en la historia, y por ende en el arte; especialmente en Martínez que escribe entre el 68 y 77 lo que publica en *La nueva novela*. Por lo tanto aquí diremos, según Ricoeur, que lo ideológico tiene que ver con aquella mirada que se proyecta sobre lo que existe desde lo que existe, mientras que lo utópico se gesta en mirar lo que existe desde lo no existente, esto es, desde una posición de ilusión, de deseo o, como tal vez diría Bajtín, "excentricidad lírica"²⁰⁷. En fin, Martínez, no es ideológico sino más bien utópico y por lo tanto, el ser responsable éticamente con su revolución intelectual lo ubica en la avanzada chilena como el gran gestor de un nuevo camino, de un nuevo ver... de la nueva novela, es decir, de la nueva novedad poética para el Chile literario y artístico. Una estética de la ilusión referencial, más que una realidad-histórica, o sea, "ser más literario que real": "La poesía es lo real absoluto".²⁰⁸

Pero esto real absoluto se enfrenta también al año 1973, y escribo también, porque la producción de la obra viene ocurriendo desde el '68, y, por lo tanto, la subversión, desacralización, reconstrucción, apolitización, autodestrucción creadora, neocomposición, etc., no es producto de una historia social y política, sino que es una apropiación de la historia como un nuevo metarrelato, pero esta vez no puede ser de

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Opósito de ente, entidad heideggeriana, pues aquí Adorno incluye toda la historia del sujeto

²⁰⁷ Bajtín. Op. cit. p. 151.

²⁰⁸ Martínez, 1993.

modo tradicional ni tampoco tan renovador, sino que debe ser más inclusivo: integrador, sintético, simultáneo, como lo es la vida del hombre, la vida moderna.

G. Aproximación a la re[A]cepción de La nueva novela:

En primer término haremos una breve revisión de la “teoría de la recepción”, ya que es irrestrictamente necesaria para nuestro estudio, puesto que a través de ella llegaremos a la percepción y, más todavía, cuando pensamos que es la teoría dominante de la época.

a) Hermenéutica, Fenomenología y Teoría de la Recepción.

Según Eagleton (98), la Hermenéutica Fenomenológica ha de ser estudiada mediante tres factores: la Fenomenología, la Hermenéutica y la Teoría de la Recepción.

Para el primer elemento establece una base teórica en Husserl, luego para el segundo en Heidegger, Gadamer y Hirsch, y para la tercera, revisa a los pilares de la recepción: Ingarden, Iser y Fish.²⁰⁹

Con estos autores entonces sienta los orígenes de la Teoría de la Recepción. Y por consiguiente se obtiene una visión historicista bastante clara, pero no lo suficiente, pues ha olvidado revisar, por ejemplo, a Schleiermacher, fundador de la hermenéutica general, antecesor de Heidegger y sostiene al respecto, afirmando explícitamente, la unidad entre ambas disciplinas²¹⁰. Tampoco vincula la herencia rabínica ni la poética sánscrita, las que usaría precisamente Todorov²¹¹ para fortalecer su estrategia de la interpretación. Como tampoco revisa antecedentes fundamentales para la Teoría de la Recepción, como lo hace Berta López²¹², por ejemplo: La lingüística, y la sociológica.

²⁰⁹ Terry Eagleton. Una Introducción a la Teoría Literaria. México, Fondo de Cultura Económica, 1998. pp. 73-113.

²¹⁰ Todorov.T. Simbolismo e Interpretación. Monte Ávila Editores, 1992. p. 20.

²¹¹ Ibid. p. 42 y p. 49, respectivamente.

²¹² López, Berta. Curso de pregrado. Teoría Literaria I: Apunte: "La Teoría de la Recepción". U.B.B, Chillán, 1991.

En el nuevo método de crítica literaria participan principalmente tres corrientes: una lingüística, otra hermenéutica y la sociológica.²¹³

Para la primera corriente, la profesora López señala la influencia de la Escuela de Praga, especialmente Mukarovsky y Vodicka. El primero, distingue dos aspectos en la obra literaria: por un lado, su aspecto material de artefacto invariable; y semántico; su aspecto de objeto estético, variable en la conciencia colectiva, según las experiencias literarias de ésta. Dice Mukarovsky:

“En la historia y teoría de la literatura y del arte, por ejemplo, no sólo se debe tener en cuenta la forma interna artística y su desarrollo como una estructura, sino también la relación de esta estructura con otros fenómenos, sobre todo aquellos de contenido psicológico y social... Todo cambio en la estructura artística es motivado de alguna manera desde el exterior... sin embargo, la relación entre arte y sociedad no es mecánico-casual. Ni siquiera el contacto propiamente dicho entre arte y sociedad es inmediato, sino que se realiza, como ya se ha dicho, por mediación del público”.²¹⁴

Y para el segundo -escribe Berta López-: “También Vodicka pretende establecer las relaciones entre la obra literaria y la realidad, entre el objeto y su receptor. Las tareas de la crítica literaria según el análisis de la obra literaria en su contexto histórico (normas y valores de su época, etc.) y su eco en épocas posteriores”.²¹⁵

Para la segunda corriente, la hermenéutica, no hay gran diferencia con el análisis que hace Eagleton.

Para la tercera, la profesora López, revisa los estudios de Schüking y Escarpit y por otra línea a Lukács, refiriendo de esta manera a la corriente sociológica.

Schüking por su parte, -escribe López- aporta estímulos precursores a través de su obra El gusto literario (1931), quién investigó la relación entre la obra literaria y determinados grupos sociales, la relación entre cambios socio-históricos y los respectivos cambios literarios sobre el fondo de las normas estéticas, dependientes de ciertos grupos sociales.

Escarpit –añade la profesora López- en Sociología de la Literatura (1958) y Sartre y su modelo de la literatura "engagée", no sólo analiza la función de la literatura en la sociedad, sino también el problema de establecer el significado de la obra

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Mukarovsky, Jan. "El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria" en *Arte y Semiología*, Madrid. Alberto corazón Editor. 1971. Citado por Berta López en *Opus cit.*

²¹⁵ López, *Opus cit.*

literaria: "Un pacto de generosidad" entre autor y lector como proceso correlativo a la escritura - dice Sartre -.

Manuel Jofré en *Teoría Literaria y Semiótica* (1990) también aduce: "Al respecto, ha dicho Sartre que se le deja al lector con todo por hacer, y sin embargo, ya todo ha sido hecho; la obra existe solamente en el nivel de las habilidades del lector, y cuando él lee y crea, él sabe que siempre puede ir más allá en su lectura, y que siempre podrá crear más profundamente; y esta es la razón por la cual la obra aparece ante él tan inexhaustiva e impenetrable como un objeto".²¹⁶

Para Sartre, entonces, el lector es co-autor, co-productor de significado.

Finalmente, se sobreentiende la importancia crítica socialista de Lukács y sus discípulos, y de la obra *Pour une sociologie du roman* (1964) de Lucien Goldmann, su idea de relacionar "la forma novelesca misma y la estructura del medio social en cuyo interior se ha desarrollado", la homología entre vida social y obra literaria.

Los críticos de la corriente sociológica de la Teoría de la Recepción se proponen contestar principalmente a las siguientes cuestiones -dice López:- ¿Cómo se "recibe" una determinada literatura (o tipo de literatura) en un determinado público (o grupos sociales) a través de diferentes épocas históricas?

- ¿Cuál es la reacción que produce críticas, etc., en obras posteriores del mismo autor?²¹⁷

En su modelo sociológicamente fundado, se debe analizar el "horizonte de expectativa" según sus clases sociales, formación cultural, diferencia de edad, sexo, religión, etc.. Se acerca el método en este momento a la investigación de la comunicación de masas.²¹⁸

Más adelante –continúa la profesora López- : "Los críticos de Alemania Oriental, Manfred Naumann y Robert Weimann, a pesar de que desarrollan este mismo modelo, lo rechazan por su carácter burgués": Según Weimann no existe ninguna discrepancia entre el momento de la escritura y el de la recepción, puesto que los dos son denominados por la misma ley del proceso histórico (...). Según esta teoría el objeto del crítico tiene que ser la reconstrucción de esta relación entre base y superestructura y el descubrimiento de su interdependencia.²¹⁹

Cabe destacar que los orígenes de la Recepción surgen de la Escuela de Praga, antes que de "Konstanzer Schule", por lo tanto, sus influencias, o sus

²¹⁶ Jofré, Manuel. *Semiótica y Literatura. Historia de la Semiótica Actual*. Editorial Universitaria. 1990. 9. Estética de la recepción y fenomenología de la lectura: "La lectura como Decodificación e Interpretación".

²¹⁷ López. Opus cit

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Ibid.

antecedentes, por lo menos, son abiertamente formalistas, situación que ya sugiere Manuel Jofré:

Las posibilidades del análisis formalista son sopesadas en relación a la crítica hermenéutica en Interpretation of the Narrative, editado y publicado en 1978 por Mario Valdés y Owen J. Miller, y cuyos artículos proceden de una conferencia realizada en la Universidad de Toronto en 1976. (...) por lo menos otros cuatro de los quince artículos intentan correlacionar el formalismo con la hermenéutica, como modo de hacer converger las aproximaciones que se basan en el texto con las aproximaciones que se sustentan en el rol del lector.²²⁰

Y por otra parte, al releer a Todorov en sus dos obras fundamentales, se halla claramente una herramienta más para la recepción o interpretación del crítico. Y recuérdese que nada es más completo que la lectura, pues esta no es otra cosa que una zona de desarrollo potencial, entre el autor y el lector, ambos, en todo caso, con su propia historia personal y social a cuestas. O como diría el mismo Tzvetan Todorov:

La interpretación -denominada también a veces exégesis, comentario, explicación del texto, lectura, análisis o incluso simplemente crítica (esta enumeración no significa que sea imposible distinguir o incluso contraponer algunos de estos términos)- se define, en el sentido que aquí le damos, por aquello a lo que apunta, que consiste en nombrar el sentido del texto examinado. Este objetivo determina de una sola vez, su ideal -que consiste en hacer hablar al texto mismo; con otras palabras: se trata de fidelidad al objeto, al otro. Y por consiguiente a la desaparición del sujeto- y su drama, que consiste en no poder alcanzar nunca el sentido sino únicamente un sentido, sometido a las contingencias históricas y psicológicas. Ideal y drama que serán modulados a lo largo de toda la historia del comentario, la que a su vez es coextensiva a la historia de la humanidad.²²¹ (...) Lo que más se aproxima a esta descripción ideal, pero invisible, es la simple lectura, en la medida en que ésta no es más que una manifestación de la obra. Sin embargo, el proceso de lectura no deja de implicar ya ciertas consecuencias: dos lecturas de un libro nunca son idénticas.²²²

De modo tal que la recepción es un horizonte por comple/men/tar, mas este horizonte no ha de ser sólo en la competencia comunicativa literaria sino también en la comunicativa, y por ende, un horizonte, más bien histórico. En palabras de Adorno, un sujeto con toda su constelación. O en las de Barthes, en la Actividad Estructuralista: hay un desplazamiento del sujeto hacia el objeto. O en las propias de

²²⁰ Jofré. Opus cit: 3. Historia Literaria posestructuralista: 4 El Formalismo Posestructuralista.

²²¹ Todorov, T. ¿Qué es el estructuralismo? poética. Editorial LOSADA S.A. Argentina. 1975. p. 18.

²²² Ibid.

Neruda: “Los largos inviernos del sur se metieron hasta en las médulas de mi alma y me han acompañado por toda la tierra”. O finalmente, en la de Schopf²²³:

La lectura es aparentemente sólo una imitación del texto: la plenificación imaginaria de sus significaciones sería una descodificación a partir de los códigos que el lector estima pertinentes, pero es una descodificación intervenida por otras mediaciones.

Esto es, más explícitamente, la experiencia contenida en la producción y en la recepción, mediante las relaciones históricas, ideológicas, políticas y económicas. En términos de Jauss, las formas significativas del texto están modificadas y orientadas desde el horizonte de expectativas.

Así, la lectura es un constante desplazamiento entre sujeto y objeto, puesto que “la obra literaria acontece en la lectura, que es el momento (lugar) de intersección, de cruce en el texto y los más diversos contextos de la actualidad”.²²⁴

En definitiva:

El texto literario es un momento de un acto comunicativo distendido en el espacio y en el tiempo. Es parte –la parte material presente– de una situación comunicativa que se reconstruye no sólo a partir del texto. El texto es, en este sentido, más bien un pretexto, la parte visible de un tejido más amplio.²²⁵

En suma, el proceso de la recepción, es un proceso activo del lector, como sujeto histórico, involucrado con toda su constelación en la (des)construcción que implica la descodificación y, más aún, la transcodificación. Es desde este punto, que en Martínez se es co-productor, es decir, la producción poética, hoy en día, no es reductiva al autor, sino complementaria. No obstante, no se puede dejar de señalar, a modo de conclusión adelantada, que el texto es un todo autónomo, con límites precisables, pero al mismo tiempo es una obra abierta, en movimiento. Pueden distinguirse en el texto numerosos niveles: fonemáticos, sintácticos, semánticos, ideológicos, narrativos, culturales, identificables según y acorde a los códigos que se utilicen para su descodificación.

Esta nueva noción de texto y de lectura, vista como una conexión dinámica entre signos e indeterminaciones, como elementos que se articulan y desarticulan en un proceso de constante equilibrio inestable, se complementa con la idea según la cual el texto es activado mediante su puesta en relación con un sistema signifiante

²²³ Schopf, Federico. *La crítica literaria chilena. Más allá del optimismo crítico (1993)*. María Nieves et al. Editorial Anibal Pinto. Fondo Nacional de Fomento al Libro y la Lectura. Santiago de Chile. 1995. p. 189.

²²⁴ Ibid. p. 176.

²²⁵ Ibidem. 186.

mayor, es decir, con un discurso consistente en un sistema mayor de textos jerárquica y dinámicamente organizado.

Pues bien, toda vez que se asimila esta propuesta de recepción se debe asociar de inmediato con el testimonio como recurso, ya que no sólo es la vivencia sino que es también la experiencia de época, de lecturas, de anécdotas y percepciones críticas y estéticas, personales y sociales, y más todavía, como dice Adorno, una constelación; por cierto, de manera muy especial en la época, ya que venía en discusión la estética, la filosofía y las manifestaciones de arte de la vanguardia, en que se oponían a las concepciones tradicionales, interviniéndolas a base de montajes y de acciones de arte.

En Chile, no se vivía esto, salvo a través de las rencillas poéticas que provocaban acciones que podían verificarse más tarde como acciones de arte y modificaciones del discurso literario, léase, por ejemplo Raúl Zurita. No obstante en un rango más elevado aparece nuestro autor, ya que él manipula e interviene los significantes y no los significados como Zurita.

b) Re[A]cepción de La Nueva Novela.

Tal como la teoría crítica adorniana y especialmente La Dialéctica del Iluminismo, ahora la razón ha puesto a La nueva novela en entre dichos, como por ejemplo que es la mejor obra de postgolpe, que es lo mejor después de Parra, que es una obra del concretismo alemán, que es una subversión lógica, que es una reconstrucción de la realidad, que es una apropiación patafísica de la realidad, que es un autor ausente, que es un troquel de la modernidad, que es lógica conceptual, que es una reflexión del lenguaje, que es una marginalidad voluntaria, angustiosa y líhnica, que es nostalgia modern/a//ista/, estructura lógica/ilógica, realidad/no-realidad, etc. No obstante, La nueva novela es una apropiación más de la realidad, una cosmovisión particular de un autor y cuya lectura la ha transformado en un universo-otro, que por cierto, no es lógico ni meramente denotativo, sino que es irracional y connotativo como toda manifestación artística y por lo tanto sólo ha de ser resuelta por la percepción o sensopercepción, con otras palabras, ha de ser una realización y una recepción estética-semiótica, ya que la estructuración de una obra de arte, antes de que ésta sea un hecho estético, se rige por normas internas, puesto que “el arte, al irse transformando, empuja su propio concepto hacia contenidos que no tenía” -dice Adorno-:

La tensión existente entre aquello de lo que el arte ha sido expulsado y el pasado del mismo es lo que circunscribe la llamada cuestión de la constitución estética. Sólo puede interpretarse el arte por su ley de desarrollo, no por sus invariantes. Se determina por su relación con aquello que no es arte. Lo que en él hay de específicamente artístico procede de algo distinto: de este algo hay que inferir su contenido: y sólo este presupuesto satisfaría las exigencias

de una estética dialéctico-materialista. Su especificidad le viene precisamente de distanciarse de aquello por lo que llegó a ser; su ley de desarrollo es su propia ley de formación. Sólo existe en relación con lo que no es él, es el proceso hacia ello”²²⁶

Y por otro lado, una obra, esta obra, no es más que una imitación de la realidad, pues, según Aristóteles, la poesía forma parte de las artes de “imitación”; empero no en el primer nivel aristotélico de *mimesis*, sino en el segundo: “*cosas diferentes*” o “*en los objetos de la imitación*”, y en el tercero: “*de forma diferente y no de la misma forma*” o “*el modo de hacer la misma imitación*”²²⁷. Además, siguiendo a Aristóteles, “El arte, en cambio, que imita tan sólo por medio del lenguaje, sea en prosa, sea en versos distintos mezclados o en versos de la misma clase, ha quedado hasta el presente sin nombre”. Vale decir, esto aparentemente sin nombre, en el caso de este análisis es La Nueva Novela, y por consiguiente esta es la forma de abordarla: estéticamente-semiótica. Traduciendo a Aristóteles: “el arte que imita tan sólo por medio del lenguaje, ha quedado hasta el presente sin nombre”, según los tiempos que vivimos: La nueva novela, pues su construcción revelaría, en primera instancia, a lo menos, una hibridez de géneros: oposición de la denotación y la connotación como recursos de soporte general, vale decir, un pastiche de la razón lógica o subversión lógica: recortes y ensamblajes de la tradición literaria hasta convertirse en una en el autor, en el libro y en el lector, es decir, la denotación: *el poema*; y en una ilusión de la realidad a través de una mimesis que percibe la no-realidad y connota: es decir, *la poesía*.

Sin embargo, también se ha enfrentado a la reflexión lingüística y/o textual por otros investigadores. Entre ellos por ejemplo:

- ▶ Roberto Merino²²⁸, quien hace una apropiación lingüístico-discursiva centrada en la “reflexión”: la reflexibilidad del significante, olvidando la posibilidad de “representación-cum-reflexión” o la “representación-cum-opacidad”²²⁹ v. gr.:

$X \rightarrow Y = 'X'$ es representante e ' Y ' la cosa representada.

↻

$X \rightarrow Y =$ transparencia: signo transparente.

↻

$X \rightarrow 'X'$ se remite a sí mismo: signo opaco.

↻

$X \rightarrow Y =$ a) representación – cum – reflexión: asociación transparencia actual y opacidad potencial.

²²⁶ Adorno. Teoría Estética. 1983. p. 12.

²²⁷ Poética. Aristóteles. Capítulo 1; página 58. Y capítulo 3; p. 64. Traducción de Francisco de Saramanch. Editorial Agilar. Madrid. 1979.

²²⁸ En La nueva novela de Juan Luis Martínez. Proposición de una lectura Tesis de Grado Licenciatura en Filosofía con mención en Literatura. Santiago Universidad de Chile, 1993.

²²⁹ Desde Jorge Lozano et al (Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual. 4ªedición. Ediciones Cátedra. 1993. España.)o de Recanati (La Transparencia y la Enunciación. Introducción a la Pragmática. Hachette. Bs As. Argentina.)más bien, como un sistema, como un "proceso semiótico que en su discurrir sintáctico va produciendo sentido" O Lozano et al.

b) transparencia – cum – opacidad: refleja al mismo tiempo que representa algo distinto.

Olvidando entonces, que podemos comprender la reflexión del lenguaje, pero también desde la perspectiva “cum”:

Especialmente,

↻

$X \rightarrow Y$ = a) representación – cum – reflexión: asociación transparencia opacidad potencial.
 b) transparencia – cum – opacidad: refleja al mismo tiempo que representa algo distinto.

Pues bien, la cosa representada, el signo es potencialmente opaco; esta opacidad potencial se torna actual cuando pasa de la reflexión virtual a la reflexión expresa. Es decir, “el signo posee un carácter doble, es opaco y transparente, descubre y oculta a la vez la cosa significada”²³⁰, por lo tanto, La nueva novela, es una apropiación semiótico-estético que estará, sólo in absentia, como “competencia” o estructura profunda y no como “actuación”²³¹: in praesencia, cuya representación (simbolización) es una estructura superficial, lo que se verá más adelante. Por cierto, aquí la reflexión de la obra no es lo único que importa, sino su representación de algo distinto, en otras palabras, no sólo podemos leer en el espacio lingüístico, sino que también en el semiótico, pues “representa algo distinto”, pero también es menester fijarnos en su posibilidad estética, ya que “refleja al mismo tiempo que representa algo distinto”, o sea, aristotélicamente, “de forma diferente y no de la misma forma”. He aquí entonces que Merino no desarrolla bien su percepción de la obra, sino que se queda tan solo en lo lingüístico, intuyendo tal vez, que Martínez, haciendo uso de la lingüística saussuriana, para manipular y luego intentar perpetuar el significante, hace uso de la “reflexión” lingüística, empero sólo como elemento refractor del lenguaje y no como sistema recursivo. Martínez, sobrepasa esta realidad lingüística hasta la recursividad como expansión del significante, mas manipulándolo como si fuera EL sistema lingüístico, dándole así una connotación al significante y no su propia realización denotativa, puesto que si es una realización del significante debiera ser, efectivamente, sintagmática; de allí que esta “reflexión” sea privativa en Merino y no alcance a dar respuesta a la estética martiniana: la manipulación connotativa del significante.

Por lo tanto, Merino se queda sólo en el signo como referencia así mismo, olvidando que la obra en cuestión es más que eso. Con otras palabras, expresión y contenido entran en una mutua correlación y, que forman, finalmente, sistemas de significación: la competencia sígnica es superior a la lingüística: competencia comunicativa, ya que “el signo posee un carácter doble, es opaco y transparente,

²³⁰ Recanati. [La Transparencia y la Enunciación. Introducción a la Pragmática](#). Hachette. Bs As. Argentina. 1979. p. 15.

²³¹ Términos tomados de la gramática generativo-transformacional de chomskiana.

descubre y oculta a la vez la cosa significada”²³². Ahora, esta opacidad nos lleva a la inducción sensoperceptiva, generada por la pasión, el deseo. Y la transparencia, a la “cosa representada [en donde] el signo [también] es potencialmente opaco, esta opacidad potencial se torna actual cuando pasa de la reflexión virtual a la reflexión expresa”.²³³

► Otro es Andrés López Umaña, pero cuya tesis²³⁴ versa principalmente en la posible solución o dispersión del Silencio en la Página en Blanco o viceversa, además las fotos, los artículos y efectos expansores en La nueva novela, no son sólo un recurso iconográfico o una percepción del vacío frente a un “CISNE TROQUELADO”, sino que es una apropiación estética del mundo, ya que el “CISNE...” representa una época y una tendencia: la Modernidad, específicamente el Modernismo; y por ello, no sólo hay que pensar en el “troquelado” como un vacío o un silencio sino que es más que eso, es una renovación de la modernidad, ya que el espacio que queda “al troquelar” o al enunciar es un espacio que hay que llenar ‘nueva-mente’, mas no como mero ‘re-corte’ que deja la tijera, sino como uno que está buscando, casi fantasmalmente (“el universo es sólo un fantasma”²³⁵) ese cuerpo que se ha ido (“se ha perdido la imagen sólida del mundo”²³⁶) y por ello hay que generar una nueva forma de corporeizarse sin ser el mismo, pero sin tampoco otro, sino más bien el mismo con una experiencia distinta, que ahora es capaz de anonimarse, otrificarse para que veamos definitivamente en qué estamos mal, como la teoría negativa adorniana y de esta manera comprender finalmente la experiencia y autonomía del arte en medio de una sociedad no-sociedad.

► También otra investigación es la de Mateo Goycolea T.²³⁷ en donde postula que es la relación entre poética y posicionamiento (local) de la figura del autor²³⁸, lo cual corresponde a una relación estético-ideológico de la muerte del autor; desde esta perspectiva le parece “importante establecer, de esta manera, la distinción de dos planos” v.gr.:

1. Plano desestabilizador en función de una estética, esto es, el predominio de las formas o significantes, donde el sentido o significado ocupa un plano secundario.
2. Dependencia determinante del principio de desestabilización e incoherencia formal (escritura de significantes), en función de una estabilización secundaria de

²³² F. Recanati, Op. cit. p.159.

²³³ Ibid. p. 17.

²³⁴ [La elevación hacia la ausencia: silencio y escritura en La nueva novela de Juan Luis Martínez](#). Tesis para optar al posgrado de Magíster en Literatura con Mención en Literatura Hispanoamericana. Universidad de Chile. Escuela de Posgrado. 1999.

²³⁵ J. L. Martínez. La nueva novela. (1977)1985.

²³⁶ J. L. Martínez, 1993.

²³⁷ En [La página en blanco y la muerte del autor en La nueva novela de Juan Luis Martínez](#). Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica. Universidad de Chile. 2001.

²³⁸ Expresado en la página 89 y en la nota 70 (página 38).

sentido, cuya isotopía o recurrencia, es la figura del autor inscrita [tópico de la muerte del autor]

En consecuencia, la posición de Goycolea es sobre la base de la autoridad del autor y su supuesta muerte, mas esto no puede ocurrir, ya que correspondería, más bien, a una pre-escritura y no a una muerte, puesto que es muy difícil la muerte del autor, sólo logra “nosismismarse”, en todo caso, en Juan Luis Martínez y, en absoluto, morir, ya que él mismo sugiere la “manipulación autorial” hasta llegar al lector cómplice, y más todavía, al ideal.

► Por otra parte, existe un análisis²³⁹ que dice que la desconstrucción actúa en una suerte de desmontaje de la oposición entre escritura/lectura: demostrando las dificultades que determinan las convenciones o lo que experimenta el lector/autor. Y en las conclusiones sugiere que: La nueva novela de Martínez, intenta la recuperación de una unidad perdida, lo que se logra a través del proceso de lectura, exigiendo la continua participación del lector en la composición del sentido de la obra. Además de que “la desconstrucción, más que hablar de la inversión de los opuestos, conviene hablar de términos intercambiables. La obra trasciende las diferencias planteadas a través de la propuesta de un proyecto común, que bien podría corresponder a la Democracia.”²⁴⁰ Sin embargo, este análisis podría remitirnos sólo a la visión política de la obra, la de posgolpe que muchos dan por hecho en ella, pero como ya hemos tratado, esta realidad es imposible, salvo como otra forma de recursividad retórica.

► Y por cierto, un estudio más interesante es el de Patricia Monarca, quién señala que los discursos que constituyen el texto literario son de dos tipos: el discurso base, central o tipo, siendo en este caso el poema (todo el texto) y los discursos complementarios, es decir, los títulos, los epígrafes, las notas, las citas, etc. En definitiva, se trata, más bien, de una parte del plano compositivo en constante contradicción o tensión. Entonces sugiere una de las subversiones de La nueva novela de Juan Luis Martínez, y ésta -dice- se produce en relación con los títulos, deliberadamente engañosos, porque transgreden una regla hipercodificada según la cual el título anuncia el contenido de un texto. Uno de los más claros ejemplos de títulos contradictorios es el de la sección "Notas y referencias". Las notas, como sabemos, -escribe ella-, "son explicaciones que da el autor sobre algún detalle, dato o pasaje del texto y aparecen en un tipo más pequeño que el empleado

²³⁹ Mario Rodríguez. Análisis de La nueva novela. (resumen de) Tesis de Pre-Grado de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2001. Obsequio del autor, vía e-mail.

²⁴⁰ Ibid p. 19.

para el texto mismo; se colocan al pie de la página a la cual corresponden o se recogen todas al final en una sección especial". La diferencia tipográfica y la ubicación marginal refuerzan su carácter de discurso complementario. Las referencias, por otra parte, son remisiones a otros textos, a través de una indicación bibliográfica, que guardan relación con el discurso base. En La nueva novela la sección titulada "Notas y referencias" transgrede totalmente estas características:

Notas y Referencias

En textos convencionales	En La Nueva Novela
Ubicación marginal: a pie de página o agrupadas en una sección final.	Ubicación no marginal: en una sección intermedia.
Explicativas, introducen un principio de monosemia	No explicativas, enfatizan la polisemia.
En el discurso central hay un llamado (mediante un asterisco o un número) que remite a la nota.	En la nota hay un llamado (mediante el imperativo <i>Véase</i>) que remite al discurso central o a otra nota.
Lenguaje verbal denotativo.	Lenguaje mixto, collage gráfico-verbal connotativo.
Enunciación del autor textual (se distingue del emisor ficticio de los poemas precedentes).	No se establecen diferencias entre emisor/es de los textos pre-procedentes

En este contexto –señala Monarca- , es particularmente significativa la nota 4: "Fox terrier no desaparecido en la no-intersección de las no-avenidas *(Gauss y Lobatchewsky)" *(tachado en el original) (La nueva novela pág. 125), la única de la sección que no lleva un subtítulo indicando el texto comentado. El título remite al texto homónimo de la página 83, aunque los dibujos que conforman la nota -implementos para perros- parecen aludir al fox terrier que efectivamente desaparece en la intersección de las avenidas (páginas 80-81) y cuyo nombre, Sogol, aparece bajo el epígrafe "ése era su nombre". El uso del pretérito confirma la desaparición.

A pesar del título ambiguo –agrega la ensayista- , y de la forma radicalmente transgresora en que la nota está constituida, las inscripciones breves que aparecen bajo algunos dibujos, así como la referencia bibliográfica, señala en la misma dirección que la nota 3:

(Sogol <-----> Logos)
(Desconstrucción del logos)
(JUAN LUIS MARTINEZ HOLGER), 1977
"Mi Obra es un callejón sin salida"
S. Mallarmé

BIBLIOGRAFIA:

"La Transversalité", Félix Guattari,
 Rev. *Psychotherapie institutionnelle*, núm. 1.

En primer lugar, notamos –dice Monarca- que según el lado del espejo en que nos situemos, estaremos ante uno de los conceptos claves de la filosofía, "logos", o ante un perro, Sogol, que aparece o desaparece dependiendo del punto de lectura en que nos encontremos²⁴¹. Del mismo modo, La nueva novela ofrece simultáneamente los dos lados del espejo, el positivo y el negativo, la afirmación y la negación de un mismo enunciado, en un juego de contradicciones cuyo ejemplo por antonomasia (puesto que en estos polos están condensados todos los enunciados opuestos que a lo largo de la obra aparecen) está al final de cada solapa:

"NADA ES REAL" <-----> "TODO ES REAL".

Luego, la "desconstrucción del logos" invita a romper con el modo convencional de pensar, considerando que desde comienzos del filosofar existe -con variaciones a través de los siglos- una conexión indisoluble entre el ser, como tema propio y específico de la filosofía, y el logos, como la reunión de todo ente, que viene reproducida en el pensar humano, en cuanto que este mismo ordena al ente a su esencia en el ser y lo traduce al lenguaje.

La misma nota –sugiere la autora- es un claro ejemplo de desconstrucción del logos, entendido como palabra, discurso, sentido. Este quiebre del orden, este "desorden de los sentidos" de la nota es extensible a todo el texto de La nueva novela.

La cita de Stéphane Mallarmé, -continúa Patricia Monarca- "Mi obra es un callejón sin salida", exhibe la imposibilidad de escribir un texto (el Libro) que sea la suma de todas las artes, la explicación órfica del universo, expresión de un arte supremo: la Obra Absoluta. Pero en el contexto de esta nota de La Nueva Novela, esta cita vehicula además nuevas connotaciones, como:

- una adscripción del autor al pensamiento de Mallarmé;
- las palabras entrada y salida implican dirección, trazado, por eso su ausencia indica desorientación, es decir confirma la "desconstrucción del logos" (Logos = Orden);
- una reafirmación de la obra (La nueva novela) por parte de su autor (cuyo nombre completo figura únicamente aquí) frente al fracaso de la Obra Absoluta, lo que se

²⁴¹ Hay coincidencia aquí con Eduardo Correa, quién adelantando un anticipo de su próximo libro, "Teoría de los Espejos" en www.antiparásitos.cl en Espejos en la obra de J.L.M. 1a entrega noviembre 2mil4: "Si hay una obra que puede ser considerada bajo esta concepción de espejos es La Nueva Novela de Juan Luis Martínez. Un gran y hermético poema donde caben todas las claves de los movimientos de vanguardia, todos los antecedentes, todas las citas y las posibles extrapolaciones que se puedan hacer en este sentido".

corroboraría por el uso de mayúsculas en JUAN LUIS MARTINEZ HOLGER y de minúsculas en la cita:

- una conciliación entre las dos posturas implicadas en el "callejón sin salida" y en la "no-intersección de las no-avenidas" (y su contraversión, aludida en el título), es decir, entre la Obra Absoluta, explicación órfica del cosmos, y la obra esencialmente relativa, contradictoria, profundamente cuestionadora.

Apoyando esta visión integradora – subraya- encontramos la mención del filósofo y psicoanalista francés Felix Guattari, quien descrea tanto de los pensadores iluminados como del pensamiento organizado, institucionalizado, y propone: "El tiempo del intelectual-faro y del intelectual orgánico terminó... Ahora, vendrá el tiempo de la intelectualidad experimentadora, creadora, que tiene influencia por su eficacia real"²⁴²

Las connotaciones que irradia la cita de Mallarmé (así como todas las "señales de ruta" que La nueva novela proporciona) se entrecruzan –sostiene- sin que predomine una sobre otra, sino actuando simultáneamente, de modo que el lector pueda seguir una u otra dirección. Por eso los collares y las correas para perro están sueltos, abiertos. Entre estos implementos aparece también un silbato, de los que se utilizan en el adiestramiento canino -es decir, en la imposición de un orden-. Dado que el silbato solamente interesa -a efectos de adiestramiento- el sonido, su muda presencia constituye una señal ambigua. Incluso en la lectura podremos actuar con la misma libertad, ya que la escritura no aparece sólo en forma horizontal de izquierda a derecha, sino en ambas direcciones, en forma oblicua de arriba hacia abajo, o de abajo hacia arriba.

En síntesis, -concluye Monarca- una nota peculiarmente "acumuladora de sentidos", aunque no se accede a ellos directamente, como en los discursos complementarios convencionales, sino a través de un collage semiótico tan laberíntico como el discurso "principal".

Pues bien, todo este examen que hace Monarca no es más que un ejercicio para poder interpretar o dilucidar la supuesta contradicción, pero no es así en Juan Luis Martínez la contradicción no es anulación ni paradoja sino todo lo contrario es un complemento y una simultaneidad; una dialéctica moderna:

Recuerdo un pensamiento de Jean Tardieu que dice: "abrazaría devotamente en mis pensamientos dos términos contradictorios. Admitiría que, al mismo tiempo y bajo la misma categoría, una cosa puede ser y al mismo tiempo no ser"²⁴³.

²⁴² Richard, 1993: 25-29. Citada por Patricia Monarca.

²⁴³ Guattari, Op. cit. 2000.

Evidentemente la contradicción usada por Martínez no es una contra-dicción como sugiere Monarca, sino una búsqueda de la complementariedad y simultaneidad; v.gr.: el pensamiento y el lenguaje, no sólo es un quehacer 'denso' filosófolingüístico, sino que es más que eso, es un juego entre el pensamiento y el lenguaje, piénsese por ejemplo que la realidad es sólo una ilusión, un juego del lenguaje, pero que a través de éste podemos apropiarnos de ella, o sea, si la realidad es una ilusión esta realidad es creada por el lenguaje, por lo tanto Martínez no hace uso de una contra-dicción en 'mera' oposición, sino de una dialéctica²⁴⁴ en construcción de un nuevo sentido, y este sería el desorden de los sentidos, es decir, la búsqueda de un nuevo decir con las cosas sencillas que nosotros habitualmente no percibimos, como el lenguaje que sirve para, en primer plano, reconocer un nivel comunicacional básico y otro, un nivel comunicacional complementario; por lo tanto, el lenguaje es lo único ilusorio y real al mismo tiempo. No obstante ello, Martínez usa, efectivamente las notas y los epígrafes, pero como un proceso complementario del co-texto y del contexto, no como lo sugiere Monarca o el Profesor Carrasco, que es, más bien, un lenguaje acotacional activo, que no sólo colabora con el texto, como lo hemos asumido tradicionalmente, sino que lo hace con la obra, por lo tanto trasciende la textualidad hasta el discurso, por ejemplo: los epígrafes "funcionan" como significantes en expansión y diferidos [diferencia derridiana] y por consiguiente son un complemento del signo, pero el signo no es sólo lingüístico sino que es función-signo, en consecuencia la materialidad que aquí se usa no es otra cosa que la resignificación del texto como libro, por eso que es tan importante la imagen y la idea de libro total, no por el artefacto en sí, sino que por que no estamos acostumbrados a seguir el juego lingüístico²⁴⁵ como la suma de las diferencias, vale decir, un significante + un significante no es igual al significado inmediatamente, sino que es diferido hasta la diferencia de tiempo y espacio que hay entre el uno y el otro y sobre esta diferenciación se construye el significado. Con otras palabras, se constituye, produce y origina el proceso de ruptura y de división cuyos diferentes o diferencias serían productos o efectos constituidos, pero como voz media, es decir, una cierta intransitividad: voz activa y voz pasiva. Pues bien, a esto respondería él mismo: "Lo que yo describo aquí para definir, en la banalidad de sus trazos, la significación como diferencia de temporización, es la estructura clásica determinada del signo: presupone que el signo, difiriendo la presencia, sólo es pensable de la presencia que difiere y a la vista de la presencia diferida que pretende reapropiarse. Siguiendo esta semiología clásica, la sustitución del signo por la cosa misma es a la vez segunda y provisional. Segunda desde una presencia original y pérdida de la que el signo vendría a derivar; provisional con respecto a esta presencia final y ausente en vista

²⁴⁴ Entendida esta como un proceso intelectual que permite llegar, a través del significado de las palabras, a las realidades trascendentales o ideas del mundo inteligible. Y en la tradición hegeliana, como proceso de transformación en el que dos opuestos, tesis y antítesis, se resuelven en una forma superior o síntesis. O, finalmente, como una serie ordenada de verdades o teoremas que se desarrolla en la ciencia o en la sucesión y encadenamiento de los hechos. (Diccionario de la RAE.)

²⁴⁵ Como frases imaginarias o pseudofrases.

de la cual el signo sería un movimiento de mediación.” A lo cual, por cierto, es necesario temporalizar en el presente y en el ahora. Ahora este principio de la diferencia afecta al signo en su totalidad. De tal modo que se produce, finalmente, una elipsis: el libro, que es “partición sin simetría dibujada, por un lado, por la clausura del libro, por otro, la abertura del texto”²⁴⁶. Aquí entonces el graphein y su gozosa enrrancia, llega a ser sin retorno, por lo tanto la abertura del texto es la aventura y al mismo tiempo es el eterno retorno, ya que no sólo se remite a él sino que también a lo que reserva en su retirada y no tan sólo en su clausura.

SEGUNDA PARTE.

ESTRUCTURA SUPERFICIAL:

(Forma)

²⁴⁶ (Derrida: Elipsis, 1989)

Esta segunda parte, como se adelantó en la presentación, y también la tercera, serán la aplicación de un modelo semiótico-estético, que preferimos llamar al revés, estético-semiótico, ya que interesa resaltar la estructuración estética más que la semiótica.

Ambas partes corresponden a la adaptación desde el modelo de R. Ivelic.²⁴⁷

1. Acto de referir.

Al percibir una enunciación continua de cierta extensión nos damos cuenta que está articulada, o fraseada, en segmentos separados entre sí por pausas más o menos largas. Estos segmentos se relacionan con la estructura sintáctica de la enunciación y se llaman grupos fónicos. Por lo tanto, el fraseado respeta el aspecto semántico de la enunciación, además la articula en el tiempo, la ritmiza en su melodía o línea entonacional, por consiguiente en el fraseado y en la entonación se basa la articulación rítmico-melódica de la enunciación.

Esto es lo que podríamos leer en un texto cualquiera, pero no en La nueva novela, por lo tanto estaríamos ante un referente, más bien, clásico, el poema; en primera instancia, y el canon tradicional, en segunda. Mas, lo que realmente interesa es que Juan Luis Martínez, conocedor de estos rasgos, ha decidido pasarlos por alto, ya que lo referido por él no tiene sentido ni su confianza: el mundo de hoy, exacerbado por la razón y llevado a un punto de la sin-razón. De tal modo que debemos situarnos en las condiciones básicas del lenguaje: comprender y expresar. Y es aquí donde la apropiación de la realidad cambia, y más todavía, la voluntad eficaz de la expresión, puesto que “lo real es aquello que te chocará como realmente absurdo”²⁴⁸. Por lo tanto aquí nos remitimos a una estética en donde el imaginario de La nueva novela se revela a través de la manipulación del significante para generar las frases como pseudofrases y que representan frases auténticas imaginarias, pero incluyéndolas en formas nuevas de representación, en definitiva construyendo y haciendo construir mapas cognitivos, también nuevos. V.gr.:

²⁴⁷ Ivelic, Radoslav: artículo: “Semiótica y estética”. Estructuras semióticas del arte. Revista chilena de semiótica, N°1, octubre de 1996. pp. 18-20. <http://rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/semiotica/ivelic.htm>: <http://64.233.179.104/search?q=cache:6ab1tr8UFwsJ:csociales.uchile.cl/publicaciones/biblioteca/docs/semiotica/semiotica1.pdf+ivelic,+radoslav:+semiotica+y+estetica&hl=es&gl=cl&ct=clnk&cd=9#18>

²⁴⁸ Martínez, La nueva novela. Solapa I: REALIDAD I.

LA REALIDAD I.

D.

(Fábula):

Érase una vez la realidad
 con sus ovejas de lana real
 la hija del rey pasaba por allá
 y las ovejas balan Dios que bella está
 la re la re la realidad

(Solapa I)

O bien

EL LENGUAJE

Tome una palabra corriente. Póngala bien visible sobre una mesa y descríbala de frente, de perfil y de tres cuartos.

(La nueva novela, pág. 24.)

Otro ejemplo:

LAS METÁFORAS.

Dada una vieja cajita de madera que quiero destruir o arrojar a la basura, ¿tengo el derecho de decir que la mato, que la espulgo, que la cocino, que la como, que la digiero, o bien, que la borro, que la tacho, que la condeno, la encarcelo, la destierro, la destituyo, la vaporizo, la extingo, la desuello, la embalsamo, la fundo, la electrocuto, la deshincho, la barro? Responda a cada una de estas preguntas.

(La nueva novela, pág.25.)

Entre muchos otros ejemplos, este es el imaginario que envuelve a Martínez y a la época: la búsqueda constante de un mundo otro, que permita la paz, la armonía, la distribución económica, la estética y la ética en el arte, el compromiso real de los políticos con sus ideologías, en fin, el imaginario es el mundo tal cual es, pero que está mal y por ello hay que cambiarlo, subvertirlo; puesto que “las aspiraciones sociales o políticas de cambio me parecen sueños” -dice-. Y esto es lo que hace constantemente Martínez en su obra, subvertir todo a través, eso sí, del lenguaje, de la manipulación del lenguaje, y especialmente del significante, “pues pienso que la verdadera poesía lo logra [el compromiso social] sin entrar en el juego de la violencia, porque la poesía es demoledora de hábitos” –explica en la entrevista que sostuviera con Guattari²⁴⁹-. No obstante, para él todo es significativo, el mundo es significativo, las acciones, los libros, las artes, la vida tal como está, etc. Mas este significativo cobrará vigor casi como una diglosia que quiere rearticularse en pos de la verdad estética, por ello su libro es fragmentario, va resemantizando cada fragmento a través de la recursividad, pues así es posible, a la vez, sintetizar toda una tradición literaria

²⁴⁹ Guattari, op. cit.

con una plástica. Debemos tener presente entonces, que los desafíos del imaginario martiniano pasaron primero por asimilar sus gustos por la plástica y preferencias literarias hasta alcanzar una producción, un hecho estético que represente no sólo su placer inconsciente y consciente, sino también el estético verbal, pues él mismo aceptaría esta condición: “la poesía me mostró otra vida que me permite la aventura en el plano verbal, y la trasgresión de los códigos en ese plano”²⁵⁰, esto es la condición del ser humano de generar lenguaje como la única facultad de diferenciación con los otros animales.

En definitiva el imaginario de Martínez, seguramente seguirá en lo más profundo de su obra, pero sólo intentamos acercarnos para develar de mejor manera un hecho estético que cambió la tradición literaria chilena después del gran paso de la antipoesía. Y aquí quisiera detenerme un instante frente a una reflexión que esboza ya Grinor Rojo²⁵¹, respecto del apronte de esta obra, nos referimos a la publicación de un poema titulado LA REALIDAD (Averiguaciones), en la antología editada por Micharvegas:²⁵²

La Realidad I.

A.

Pregunta:

¿Qué es la realidad? ¿Cuál es la realidad?

Respuesta:

Lo real es sólo la base, pero es la base

Lo real es aquello lo que te chocará como realmente absurdo.

B.

Afirmación:

El ser humano no soporta mucha realidad.

C.

Pregunta:

¿Qué era real en el universo?

Respuesta:

El universo es el esfuerzo de un fantasma para convertirse en realidad.

D.

(Fábula):

Érase una vez la realidad

Con sus ovejas de lana real

La hija del rey pasaba por allá

²⁵⁰ Martínez, 1993.

²⁵¹ Opus cit.

²⁵² Martín Micharvegas. Nueva poesía joven de Chile. Buenos Aires. Noé. 1972. Citado por Grinor Rojo. Opus cit.

Y las ovejas balan Dios qué bella está
La re la re la realidad.

Nota: "nada es real" Sotoba Komachi

Dice Rojo:- "Los elementos que deben destacarse son el *proteísmo extremo del lenguaje* –el que se desliza desde una sintaxis proposicional, con rasgos que se aproximan a los discursos de la lógica, al pastiche del cuento fantástico para acabar diluyéndose en un balbuceo pueril-, la *voluntad apoética* y la *estrategia autodestructiva*."

Si bien es cierto, aquí Rojo analiza este poema que más tarde se tornaría en la REALIDAD I, la apertura del libro, no es menos cierto que, al parecer no le gusta o bien, simplemente no lo prefiere. Pero lo cierto es que se trata de un protolibro aquella publicación, ya que estos textos serían parte relevante del hecho estético final. Pero lo más importante aquí es la revisión muy culta, sabia e inteligente que se ejerce sobre el primer Martínez. Debemos, sin embargo, rescatar estos mismos elementos para proyectar el referente imaginario martiniano, ya que efectivamente, aquello que pudo parecer debilidad, hoy es fortaleza:

a) Proteísmo extremo del lenguaje. Efectivamente, Martínez, se desliza desde la sintaxis hasta los silogismos, desde la separación del signo, especialmente desde el significante; de tal modo que éstos se sitúan, más bien, en un estado de inducción, ya que son "silogismos inductivos a partir de hechos particulares, de observaciones, de experimentaciones, para luego amplificar la validez de estas observaciones, todas ellas particulares y contingentes y extenderla, darle un ámbito y una validez mucho mayor de la que tenían: no ya mucho mayor, sino universal y necesaria"²⁵³.

Ejemplos:

SILOGISMO HOMENAJE A RENÉ CREVEL
"EL MAS BUENMOZO DE LOS SURREALISTAS"

(ORATE PRO NOBIS): .. a, b y c.

²⁵³ Manuel García Moreno. Lecciones Preliminares de Filosofía. Editorial losada. Buenos Aires. 31ª edición. p. 208, 1995.

"La muerte es el más azul de los caminos".

René Crevel

- a. La muerte es un camino azul.
- b. Todos los caminos son la muerte.
- c. Luego, todos los caminos son azules.

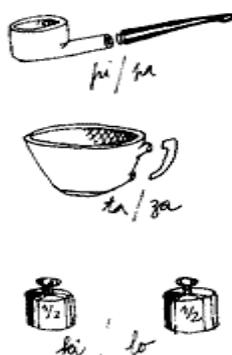
NOTA:

"Tao" significa propiamente camino. Primitivamente esta palabra se usó para designar el curso de las estrellas en el cielo. Es el concepto fundamental de la filosofía china y es equivalente al "Logos" griego, y sin embargo, fundamentalmente distinto.

3 MEDITACIONES SOBRE RENE MAGRITTE

a M. Foucault

(Mis propiedades)



Y finalmente ha de observarse en III. TAREAS DE ARITMÉTICA (según consta en SUMARIO), pues aquí es evidente lo que mencionamos, los silogismos cobran vida poética a través de las asociaciones paradigmáticas antes que la sintagmática y luego se refrenda esta percepción mediante el sintagma que funciona como un traductor para “darle un ámbito y una validez mucho mayor de la que tenían” por lo tanto aquí, necesariamente ha de concebirse un nuevo mapa cognitivo estético, ya que el proceso de acomodación y luego de asimilación piagetano termina en nuevo constructo cognitivo, es decir, aquí, tanto Piaget como Jameson y Martínez piensan y provocan una nueva estructura cognitiva y, más aún, en los dos últimos, perceptiva y constelacional.

b) Voluntad apoética: En tanto en este elemento se puede apreciar realmente la *voluntad a-poética*, en la medida en que Martínez sintetiza toda nuestra tradición literaria y artística y, por lo tanto, como el mismo Grinor reconoce “a Martínez no le quitan el sueño ni el uno [Parra] ni el otro [Neruda]”, por ende en el período en que la poesía se renueva y se vive profundamente, éste decide simplemente crear, escribir;

puesto que “el poeta se vuelve un instrumento para que el lenguaje hable o se escriba”²⁵⁴, de tal manera que “los poetas han tenido siempre clara conciencia de ser escritos por el lenguaje, y una sensación de que la gratuidad de este don será pagada a un precio muy alto”.²⁵⁵ Aquí coincidimos con Eltit, en el sentido de que se “trata de encauzar ciertos flujos, ciertas emergencias, producciones con el fin de hacerlas legibles, pero la verdad es que el escritor no está pensando en esos términos, está pensando más, digamos ciegamente, en términos de producción”²⁵⁶. Y por otra parte, esta voluntad se presenta como una manifestación extensional, o sea la escritura aquí se subvierte desde el desplazamiento del significante. En consecuencia, la voluntad a-poética es buscar la mejor forma de presentar lo impresentable, lo percibido, lo poético de las cosas y/o circunstancias. La poesía está más allá de la mera forma representacional de ella, vale decir, se puede re-re-presentar de cualquier forma, incluso desde el silencio (página en blanco) o desde la simple posibilidad del arte, pero muy especialmente desde la tradición que es trascendida no para simplemente romperla (vanguardia, antipoesía, neovanguardia) sino para direccionar un nuevo constructo del camino (TAO o LOGOS). Por lo tanto aquí, Martínez, está más allá de la poesía, está en el “camino” ORATE PRO NOBIS.

c) Estrategia autodestructiva: Esto es, en un principio, la disolución del lenguaje a través de la desaparición del contenido del significado; por lo tanto le otorga la validez al proteísmo extremo, al significante, al significante silogístico, mediante la propiedad de la transparencia de la lengua, y especialmente del signo, que es tan claro que no nos damos cuenta de su forma material; y por ello el silogismo, que debiera tender al razonamiento lógico, se disuelve en uno poético. Vale decir, se sintagmatiza como denotativo, pero sólo es ilusión, ya que lo que importa es la connotación o paradigmaticación que se pueda hacer del enunciado. Con otras palabras, el sistema, la ordenación en el plano lingüístico es con los materiales del discurso lógico-racional, científico, descriptivo y narrativo, que ya se ha hecho natural en aquel medio, pero es vacío a la hora de humanizar, y más aún, de poetizar; por ello la sintaxis es denotativa y transparente. Sin embargo, la intermisión es el lenguaje, la articulación creativa del significante, y por lo tanto, busca la opacidad [cum reflexión]: la asociación mental, más bien, llamada por Saussure “paradigma” o asociación paradigmática y por Todorov: la paradigmática. En fin, la codificación de los significantes naturalizados por la razón se torna una creación estética, en cuya recepción se une al lector, consciente o inconsciente al horizonte poético:

creación verbal + creación factual = poesía.

Por ejemplo (sólo escribiré los títulos):

²⁵⁴ Martínez, [Notas para una entrevista](#). Respuesta sin preguntas. El Mercurio, cuerpo E3. 22 de junio de 2001.

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ Conversación con Diamela Eltit. Opus cit.

- ▶ EL ETERNO RETORNO.
 - ▶ LA PSICOLOGÍA (PÁG. 16-18)
 - ▶ LA LÓGICA (PÁG. 22)
 - ▶ EL CEMENTERIO MARINO (PÁG. 30)
 - ▶ LA METAFÍSICA (PÁG. 31)
- ENTRE MUCHOS OTROS.

Evidentemente que esta creación verbal se corresponde con la competencia lingüística y por lo tanto no se reduce a la lengua, sino que se abre al sistema todo, aquel que es capaz de articularse en 'lugar de otra cosa', de un referente, real o imaginario; pero desde la conciencia de esta facultad y por ende, de las grandes posibilidades de articulación del signo, especialmente, del significante que es el que re-presenta 'la otra cosa', al referente; más todavía, el del acto de designar.

2. El acto de designar: Consiste en relacionar un significante con un significado que alude a un referente. En el acto de designar se distinguen tres modalidades: representativa, abstractiva y simbólica.

a) La designación representativa: supone la presencia de la fase imitativa, representativa, del acto creativo, es decir, la obra como reproducción (de una realidad: la razón mimética y/o estética)

Esta designación se da en Juan Luis Martínez, como ya se adelantaba en la introducción, en la mimesis aristotélica. Esta realidad, es pues, sólo descriptible, ya que la mimesis aristotélica nos ponía en guardia respecto de que "El arte, en cambio, que imita tan sólo por medio del lenguaje, sea en prosa, sea en versos distintos mezclados o en versos de la misma clase, ha quedado hasta el presente sin nombre".²⁵⁷ Y por lo tanto, consciente o no Martínez resuelve esta etapa imitatoria desde la percepción visual y por ende va acomodando la asimilación que hace del mundo en forma de lenguaje escrito; vale decir, esta es la primera forma en mostrar un mundo complejo, pero artificial, como lo es la escritura, una manifestación visible del lenguaje como sistema y a la vez como significante, una preescritura, especialmente esto último, como significante de la 'écriture'; ya él mismo se declara manipulador de significantes. Y es a partir de aquí que puede imitar el mundo en crisis, el mundo poco ético y poco sensible a la ilusión, por ello la mimesis que realiza tiene mucho más que el primer nivel aristotélico de *mimesis*, sino que se halla en el segundo: "**cosas diferentes**" o "en los objetos de la imitación", y en el tercero: "**de forma diferente y no de la misma forma**" o "el modo de hacer la misma imitación". Por ejemplo las páginas: 8, 20, 21, 36, 39, 57, 63, 64, 98, 105, 110, 116, 117, 124, 128, 140, 144, 145, 146 y 147, entre muchos otros. Empero lo importante aquí es que hay manipulación de los significantes y más aún existe una expansión de ellos,

²⁵⁷ Aristóteles, opus cit.

pero como objetos utilizados desde el desplazamiento del sujeto al objeto. Todo, por cierto, para poder imitar una realidad que yace inasible e incomunicable y por lo tanto cualquier recurso está bien para poder llamar la atención de ese centro infinito que es el hombre; por cierto, desde una 'estrategia autodestructiva', neomoderna como ya vimos: autodestructiva porque es apocalíptica y demoledora como la crisis y, a la vez, neomoderna, por lo mismo, como única superación de la modernidad, si es que esta puede ser superada, ya que sólo ha habido una manifestación de estados de ésta, como ya contábamos acerca de la posmodernidad, incluso. Por ejemplo...

LA LOCURA DEL (AUTOR)²⁵⁸

(¡Vamos, cuéntame tu vida!).

A. EL OIDO DEL AUTOR:

¿Qué escucha cuando escucha

los trágicos	troles	silenciosos
de un caballito	de madera	desarmado?

B. EL JARDIN DE SU LOCURA:

**En el Jardín Azul de su Locura
crece el pequeño aster**

de la razón.

C. LA AUSENCIA DE SU OBRA:

**El silencio escucha silencio
y repite en silencio**

lo que escucha que no escucha.

VII²⁵⁹

EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS

EL OIDO

a L. v. B.

(Study for a conversation piece).

²⁵⁸ Martínez. pág. 92.

²⁵⁹ Martínez. pág. 108.

1. El oído es un órgano al revés; sólo escucha el silencio.
2. Si el oído no fuera un órgano al revés, es decir, un órgano hecho para escuchar el silencio, sólo oiríamos el ruido ensordecedor que producen las galaxias, nebulosas, planetas y demás cuerpos celestes en sus desplazamientos a través de los enormes espacios interestelares.
3. Los sonidos, ruidos, palabras, etc., que capta nuestro oído, son realmente burbujas de silencio que viajan desde la fuente emisora que las produce hasta el órgano receptor de silencio que es el oído.

NOTA:

*Por oposición, un hombre será o deberá ser siempre el centro del infinito.
Puesta a la dimensión humana, la pared de la taza sería sólo un muro virtual de contención.²⁶⁰*

Bien, aquí la mimesis de Martínez está definitivamente al servicio de la infinitud del ser humano y para ello todo recurso o manipulación está bien para poder enfrentar al hombre y a la mujer de este tiempo a una realidad que está mal y que tiene que cambiar, por lo tanto se ve en la necesidad de subvertir, no sólo la escritura. v.gr.:

-Mire, hay que entender bien lo que es la subversión. Es un intento por cambiar un orden que nos parece mal.²⁶¹

En fin, “la separación de significado y significante ha afectado a la sociedad moderna a través del arte.

(...) Desgraciadamente soy un poeta manipulador de significantes. Aunque no sé si es peor manipular significados poniéndose al servicio de ideologías²⁶².

En suma, la mimesis establecida en la producción de la forma, en el desplazamiento del sujeto al objeto será tratado en lo que sigue. Empero hay que recordar que, a pesar de que Juan Luis Martínez se confiesa manipulador de significantes, éste produce un nuevo significado, o a lo menos, una aproximación, luego de apropiarse “recursivamente” de los significantes que se han alejado de lo humano, que se han desplazado de la naturaleza humana como lo es el infinito, la poesía, el ideal, por ejemplo; dejándose arrastrar por la modernidad. Y no sólo por aquella que deviene de lo “llamado moderno”, sino que también de aquella en que la “identidad unitaria”, las identidades tan nítidas están terminadas:

Pienso que el arte que proviene en general del romanticismo alemán, del surrealismo está terminado porque el sujeto está terminado. Las

²⁶⁰ Martínez. pág. 112.

²⁶¹ Martínez, 1993.

²⁶² Ibid.

identidades tan nítidas -usted, Félix Guattari, yo, Juan Luis Martínez- están terminadas, en cuanto al arte.²⁶³

Por lo tanto se transparenta el lenguaje. Es por ello que se manifiesta esta realidad en la obra a través de la expresión siguiente, escritura no-lineal, o sea, la fragmentariedad de la crisis moderna le lleva a ser un sujeto y un lector fragmentario, pero desde la perspectiva del “YO” y del sujeto que comúnmente conocemos, es decir, el “YO”, como le comenta Guattari²⁶⁴ a Martínez, son territorios existenciales que integran el “YO”, el cuerpo, el espacio tradicional, el espacio ambiental, la etnia, los ancestros; hay una aglomeración no discursiva que hace que uno se integre a la existencia a través de todo tipo de dimensiones, de intensidades, pero también que todo se apague, cuando uno duerme o cuando tiene una crisis de angustia. A lo que Martínez le replica “pienso que nunca se apaga todo”²⁶⁵. Nunca se apaga todo –dice Guattari-, pero uno constituye un todo, una especie de megalomanía ontológica (...) a lo que más tarde Martínez exclama: -Me interesa saber si para ud. es una cosa continua o fragmentaria y discontinua también. A lo que Guattari responde: -Ambas.

En consecuencia, la megalomanía vendría a emparentarse con la constelación adorniana y sólo para que la imagen de la fragmentariedad se aparezca en la escena, vale decir, el término de las identidades nítidas sólo podría ser aceptado como el término de una época, o como una crisis de la modernidad como lo asegura Paz: la modernidad está en una constante crisis... e incluso Lyotard, cuando dice que el postmodernismo... no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante... De tal modo que, aunque suene a majadería o simple renuncia, la transparencia del lenguaje es decisiva para la manipulación de significantes (‘naturalizados’ o desgastados por la razón de la modernidad) para la construcción estética. De hecho esta manipulación y/o ‘hecho estético’ se caracteriza, también por una escritura no-lineal, ya que es la mejor forma de revelar la designación representativa y la ‘razón mimética’; o sea, la no-linealidad está al servicio de la autodestrucción creadora que impone, tanto la transparencia del lenguaje como la manipulación del significante.

La escritura no-lineal en la obra de Martínez se manifiesta a través de la organización de la (des)construcción poética, vale decir, que va desde una perceptiva a otra sin tener una linealidad como el poema común o el verso común, ya que lo que se despliega aquí es la *lógica irracional o ilusoria* para construir el sentimiento, la emoción; aquí no está dada la percepción por sí misma como cuando nos enfrentamos a un sentimiento puro, vívido, sino que aquí se fuerza hasta nuestro interior, como hurgando en el limbo para proyectar mediante la evocación de la

²⁶³ Guattari, Op.cit. 2000.

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ Ibidem.

memoria de los sentimientos, recuérdese que se ha perdido la confianza en el lenguaje y entonces todo será probado indirectamente, no-linealmente, por la misma desconfianza, por consiguiente el hablante o autor interpelará para alcanzar una relación o posible respuesta del lector, pero que sea coherente con la recepción y la acción lírica, estética y ética del lector:

Resulta normal para la poesía, que lo que la obra dice del poeta y éste de la poesía sea lo mismo que toca y conmueve al lector. Pues el poema terminado, comprendido y apreciado exhibe, en cuanto conjunto, a lo lírico como tal. Allí, en el caso de cada poema, se determinan unos a otros el poeta, la poesía, el sentido de la obra y la experiencia del receptor. De esta constelación múltiple patrocinada por la obra poética depende el carácter único de la ocasión en que lo lírico se produce a cabalidad y también su efectividad, en rigor irrepetible. Por lo general la relación del poeta con la poesía y con los receptores de ésta, no constituye para el lector lírico no profesional un enigma digno de cuestionarse pues el poema ofrece todo lo que la ocasión precisa. En el caso del libro de Martínez, sin embargo, por el desconcierto que no puede dejar de experimentar, su lector se verá asaltado por preguntas y enigmas sin solución. El poeta ha preparado deliberadamente este resultado anómalo. ¿Qué hacer si deseamos entender, participar, a pesar de todos **los** obstáculos?²⁶⁶

Por ejemplo:

*Cuando usted habla del infinito, ¿hasta cuántos kilómetros puede hacer sin cansarse?
-Se puede hacer cualquier cantidad de kilómetros siempre que se tenga el cuidado de descansar a razón de n palabras hablando del infinito por cada n cantidad de kilómetros de recorrido.*²⁶⁷

*LA METAFÍSICA*²⁶⁸.

¿Acaso el universo se le ofrece como un “peso”? ¿Un peso que usted lleva, que usted arrastra? O, por el contrario, ¿tiene usted la sensación de “flotar” sobre el mundo? Motive sus respuestas.

¿A qué hora y en qué circunstancias siente usted con claridad a su “yo”? ¿Tiene éste un olor? ¿Un sabor? ¿Un color? ¿Una forma?

¿Tiene un “rostro”? ¿Cuándo tiene usted la impresión de que se le escapa?

¿Le agradan los en-sí? ¿O prefiere los para-sí?

²⁶⁶ Carla Cordua. “J. L. Martínez: bloqueo lírico y desbloqueo”. En [Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez](#). 2001. p. 22.

²⁶⁷ Martínez, 1985. p.12.

²⁶⁸ Martínez, 1985. p. 31.

Comúnmente suele decirse que el "tiempo es oro". Haga el cálculo en dólares
¿Cómo se presenta usted al ser? ¿Tiene plumas en los cabellos?

¿Es la Nada más sensible que los otros días? ¿Desea usted pasar en ella sus
vacaciones'

¿La Esencia está mezclada con los objetos de forma de polvo? ¿O como un líquido?
¿O bien como raíces muy sutiles inmersas en el centro de las cosas?

TAREAS DE POESÍA.²⁶⁹

*Tristuraban las agras sus temorios
Los lirosos durfían tiestamente
Y ustiales que utilaban afimorios
A las folies turaban listamente.*

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

EXPLIQUE Y COMENTE:

1. ¿Cuál es el tema o motivo central de este poema?
2. ¿Qué significan los lirosos para el autor?
3. ¿Por qué el autor afirma que las oveñas patizan el bramante?
4. ¿qué recursos expresivos encuentra en estos versos?:

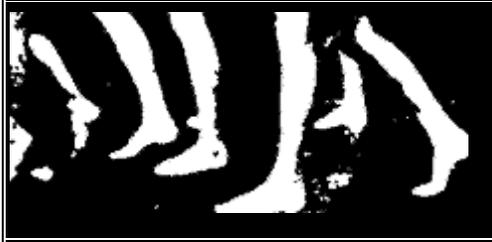
*"Y las fólgicas barlan los filorios
tras la Urla que baliñan ristramente".*
5. Ubique todas aquellas palabras que produzcan la sensación de claridad, transparencia.
6. ¿Este poema le produce la sensación de quietud o de agitado movimiento?
Fundamente su respuesta.

²⁶⁹ Martínez. 1985. p. 95. Apréciese también, que hay una similitud con el creacionismo y con Lewis, v.gr.:

*["Brillaba, brumeando negro el sol;
agiliscosos giroscaban los limazones
banerrando por las váparas lejanas,
mimosos se fruncían los borogobios
mientras el momio rantas murgiflaba."
Lewis Carroll.]*

Pero además este es un recurso lingüístico muy creativo, que se usa también para mejorar la comprensión lectora textual, versus la inferencial, por ejemplo.

O LA PÁGINA NOVENTA Y NUEVE

	A. En la página 61 usted debió suponer que las personas del cuadro A llegarían a presenciar los acontecimientos de esta página. Esas personas se encuentran ahora en el cuadro B de de la página 61 después de haber estado algunos días en esta página.
	B. Las personas de este cuadro son las mismas que usted encontró en el cuadro C de la página 61. En ese instante venían de leer el prólogo. Ahora usted las encuentra de regreso a esta página, viniendo de releer las notas del final del libro.
	C. Suponga que las personas de este tercer cuadro son las mismas que usted debió encontrar en el cuadro D de la página 61 y que en ese instante se encontraban en alguna página intermedia entre el cuadro D de la página 61 y este cuadro.
	D. Las personas que usted ya no encuentra en este cuadro, se han alejado rápidamente de esta página en dirección a la página 61. (Si usted ha leído ordenadamente este libro debería haberlas encontrado en alguna página intermedia).
	E. Las intenciones del (autor) eran esperar al lector en este cuadro, pero habiéndose el lector atrasado demasiado en su lectura, (el autor) ya se encuentra nuevamente en la página 61, esperando a un siguiente lector, que más rápido en su lectura, alcance a encontrarlo en esta página.

Pues bien, he aquí sólo una muestra, pero es hallable en cualquier parte del libro, especialmente en la página 33: “Pequeña cosmogonía práctica”, que es donde la construcción de un mundo coherente, se resuelve a través de un dibujo tipo comics, luego una solución 1 y finalmente una solución 2 (LA NUEVA NOVELA); ya que se transforma, entonces, en un texto-otro, en donde, tanto escritor como lector se auto refieren como texto-que-viene-escribiéndose multidimensionalmente en un texto que es como un objeto que puede verse desde varios lados, pero no todos a la vez, y que por cierto, sólo es la prolongación de la escritura, en el texto, y por cierto en el discurso; o sea, esperamos el suicidio del personaje con una pistola en la sien, pero éste le dispara a la fotografía de la mujer, por lo tanto se produce un quiebre inesperado que abre todos los sentidos a todas las posibles explicaciones. ¿Si esto no es poético, qué es? De manera tal que podemos encontrar este mismo fenómeno en cualquier página de La nueva novela. Y por otra parte, no hay indicios lineales de “un poema”, salvo raras intenciones, tales como en las páginas: 29,69, 95 y 97.

En síntesis, la razón mimética y/o estética se desarrolla mediante la articulación mimética autodestructiva, pero también se une a ello lo apoético y lo silogístico como modo de re-presentación de la realidad, es decir, Martínez, usa la mimesis, efectivamente, como una designación representativa de aquello que ya no es, que está agotado en sí mismo, y por consiguiente, es designado re-presentacionalmente para re-significarlo desde el descubrimiento del objeto, en oposición al sujeto, pero yendo hacia él, diferido en significantes que luego de ser imitados son trascendidos por la diferencia de sí mismos hasta constituirse en una imagen aparente del mundo; sin embargo, sólo es eso, aparente, ilusorio ya que constituye, finalmente, una ilusión de lo re-ferido y no del re-ferente “en busca de la transparencia dispersa de algún significado”²⁷⁰

En definitiva, lo re-ferido y la razón mimética no obedecen más que a la visión de mundo del autor, lo cual ha de entenderse desde la designación abstractiva, es decir, desde el discurso que está al servicio del acto creativo y, que, en La nueva novela, ha quedado hasta hoy sin nombre, pues tal como Aristóteles, Martínez no acepta la separación de los géneros. Es por ello que la imitación hasta hoy sin nombre y abstractiva, lo cual debe designarse, por una parte en la pág. 89 y, abstraerse en la 126 de La nueva novela.

b) La designación abstractiva: se manifiesta esencialmente en el discurso filosófico y científico, también está presente en el arte, al servicio del acto creativo.

Podremos apreciar, aquí, el discurso de Martínez, el cual llamaremos “pajarístico”, término adoptado de Eugenia Brito, quien lo utilizara en Campos Minados (1990).

²⁷⁰ Martínez, 1985: 89.



271

El pajarístico re-presenta la cosmovisión martiniana a partir de las:

OBSERVACIONES RELACIONADAS CON LA EXUBERANTE ACTIVIDAD DE LA "CONFABULACION FONETICA" O "LENGUAJE DE LOS PAJAROS" EN LAS OBRAS DE J. P. BRISSET, R: ROUSSEL, M: DUCHAMP Y OTROS.

- a. A través de su canto los pájaros comunican una comunicación en la que dicen que no dicen nada.
- b. El lenguaje de los pájaros es un lenguaje de signos transparentes en busca de la transparencia dispersa de algún significado.
- c. Los pájaros encierran el significado de su propio canto en la malla de un lenguaje vacío; malla que es a un tiempo transparente e irrompible.
- d. Incluso el silencio que se produce entre cada canto es también un eslabón de esa malla, un signo, un momento del mensaje que la naturaleza se dice a sí misma.
- e. Para la naturaleza no es el canto de los pájaros ni su equivalente, la palabra humana, sino el silencio, el que convertido en mensaje tiene por objeto establecer, prolongar o interrumpir la comunicación para verificar si el circuito funciona

²⁷¹ Martínez, 1985, p.88.

y si realmente los pájaros se comunican entre ellos
a través de los oídos de los hombres
y sin que estos se den cuenta.

NOTA:

Los pájaros cantan en pajarístico,
pero los escuchamos en español.
(El español es una lengua opaca,
con un gran número de palabras fantasmas;
el pajarístico es una lengua transparente y sin palabras).²⁷²

Esta NOTA es la que nos re-direcciona, ya que como dice Barthes en “Semántica del Objeto”: no hay que confundir "significar" y "comunicar": significar quiere decir que los objetos no transmiten solamente informaciones, sino también sistemas estructurados de signos, es decir, esencialmente sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes.

Por ejemplo en Roussel, “la imaginación lo es todo”—, podía servir tanto un portaplumas como una viñeta, o una etiqueta de botella, especialmente en Locus Solus (1914), obra con que produce la desestructuración de la novela, jugando con el significado de las palabras, e introduciendo al lector en un mundo paralelo, donde reside lo maravilloso; esta es una nueva vía de creación, experimentadora con el lenguaje.

En 1932, publicó Nuevas impresiones de África, último relato en verso que acabó con toda lógica de interpretación.

También en Marcel Duchamp (1887-1968), podemos apreciar un ejemplo; artista dadaísta francés, cuya obra ejerció una fuerte influencia en la evolución del arte de vanguardia del siglo XX.

Su obra más famosa, Desnudo bajando una escalera (1912, Museo de Arte de Filadelfia), en la que expresa el movimiento continuo a través de una cadena de figuras cubistas superpuestas. Aunque continuó trabajando hasta 1923 en su obra maestra, Los novios desnudando a la novia (1923, Museo de Arte de Filadelfia), una obra abstracta, conocida también como El gran espejo.

En el campo de la escultura también hace lo suyo, dando origen al arte cinético y al ready-made. Este último combinaba objetos de uso cotidiano, tales como un

²⁷²Martínez. 1985. p. 89.

urinario o un portabotellas, convirtiéndolos en arte. Otra obra suya es la Rueda de bicicleta montada sobre una banqueta de cocina. Esta es una de las primeras manifestaciones del arte cinético.

El surrealismo, el dadaísmo y el Pop Art, fueron fuertemente influenciados por éste, de tal modo que la vanguardia se enriquece, aún más.

Pues bien, la designación abstractiva o la 'lógica de la ilusión' (barthesiana) juega aquí un rol preponderante, ya que a través de ella podremos entender la mixtura compositiva que hace Martínez y que se recibe como una fragmentación, pero que en definitiva no lo es, sino todo lo contrario, es una imagen que pertenece al campo del conocimiento sensible y es capaz de "irradiar significaciones siempre renovadas, que abren nuestro conocimiento, intuitivamente, al campo de lo que parece imposible de representar sensiblemente"²⁷³.

c) La designación simbólica: El símbolo es un signo que vale en sí mismo, convirtiéndose en una epifanía; es una imagen, es decir, pertenece al campo del conocimiento sensible y es capaz de "irradiar significaciones siempre renovadas, que abren nuestro conocimiento, intuitivamente, al campo de lo que parece imposible de representar sensiblemente".

En este acápite, podremos dilucidar como esa imagen de mundo fragmentado que proyecta el libro, que simboliza el libro, responde a la cosmovisión que resiente Martínez, y, que hemos anotado tantas veces ya: "Yo creo que vivimos, justamente, el final de una época. En este sentido uno está haciendo una literatura apocalíptica, está dando cuenta de una crisis final. No sólo no hay confianza en la literatura, sino en ningún valor, casi, ya". Pues he aquí lo imposible de re-presentar, por lo tanto el autor se ve en la necesidad de cultivar el fragmento como una manifestación intuitiva, más bien, inductiva hacia lo apocalíptico, hacia la crisis; pero la crisis o apocalipsis como oportunidad y como condición autodestructiva, mas no de aquello a lo que estamos acostumbrados, a la mención de, sino que a la producción de la realidad. De modo tal que, la construcción o designación simbólica que hace Martínez de su obra es a través de poemas individuales intervenidos ¡eso sí!, con todo lo que le rodea, como la técnica alemana del espontaneísmo que se confunde siempre con el concretismo. Ahora este espontaneísmo se asemeja mucho a la Poesía Universal Progresiva, también del romanticismo alemán.

Las significaciones siempre renovadas se aparecen por montones en la obra, aquí lo único importante es que la manipulación de los significantes está al servicio de lo que realmente siente el autor y quiere compartir con el lector. Para ello, usa la supuesta denotación del significante articulada de modo tal, que la connotación es la

²⁷³ Radoslav Ivelic, op.cit.

que nos lleva directo a la sensopercepción y esta es la mejor manera de reunir los significantes como símbolo, ya que, la intención es “apropiarse de la lengua toda como sistema cognitivo y como sistema de actitudes para ejercer el acto de comunicación de modo nuevo”²⁷⁴, sistemas de significación, finalmente reunidos en uno nuevo: el símbolo.

Por lo tanto, llama la atención como va andamiando su textualidad y por ende, como va tomando forma y luego en la producción tanto como en la recepción, cobra vida el símbolo de una época y de una forma de intervenir esa época.

Tercera Parte

ESTRUCTURA PROFUNDA

[Fondo]

²⁷⁴ Gallardo, 1988: Acta Literaria nº 13.

1. **El acto de fisiognomizar: “el hacer” del artista: los puntos de vista perceptuales: sus medios de expresión.**

En este capítulo se verá la revisión de la obra de modo que las contextualizaciones o aproximaciones anteriores son la base de su personal forma de producir el discurso, el cual, por cierto, nos lleva al fondo como equilibrio o dialéctica del hecho estético, por lo tanto, esta es la base, pero no como medios de expresión [realidad que ya hemos visto en el segundo capítulo: la forma], sino como medios de la razón, de lo sublime e impresentable, lo opaco; en oposición a la lógica, lo lógico-racional, lo transparente. En definitiva, lo que pretendemos es aproximarnos al discurso martiniano desde la factura, que como hemos señalado en reiteradas ocasiones ya, la intervención de los significantes ha sido sólo una herramienta para proponer su discurso estético, ficcionalizando la realidad, pues la sola ficción no le bastó, puesto que la ficción es un mapa común en la época, no así la ficcionalización como una nueva retórica discursiva y de composición y por ende, un nuevo mapa cognitivo que le permite realizar un nuevo constructo mental o estructura cognitiva del mundo. Es por ello que iniciamos esta parte con la manipulación de los significantes, pues aquí está la respuesta al recurso de re-presentación y re-significación, respuesta que, por cierto, ha sido su construcción simbólica en oposición a la supuesta posmodernidad, ya que, como es sugerido antes, la posmodernidad estudiada por otros es sólo referida a la fragmentariedad del sujeto, al fin de la historia, a las comunicaciones y/o globalización, al capitalismo tardío de la era posindustrial; empero no resuelto como lo que hemos visto: la neomodernidad, aún cuando coincidimos en que estas realidades surgen, pero siempre es en medio de una crisis y por lo tanto, de una oportunidad más de la modernidad. Recuérdese que incluso Jameson acepta la condición posmoderna (por llamarle de algún modo) al aceptar que Lyotard ve en su Informe que los metarrelatos referidos no son simplemente la superación de la modernidad, sino su estado naciente, mientras que lo que se denuncia es la superación del capitalismo por el posindustrialismo. Luego, Jameson acepta la posibilidad de que el “problema del posmodernismo -la modalidad en que deben ser distinguidas sus características fundamentales, si es que existe el

problema en primer lugar, si el concepto mismo posee alguna utilidad o si es, por el contrario, una mistificación-, este problema es, a la vez, político y estético.”²⁷⁵

Luego, denotado el fondo estético, señalamos también que la otra realidad enfrentada es la del signo, la notable separación del significante del significado; sin embargo reconocemos aquí que para Martínez esta es una cuestión de significancia mayor, puesto que él mismo pierde la confianza en el signo, pero que prefiere ser un manipulador de éste que del significado.

Por consiguiente abordaremos, pues, esta manipulación como la entrada directa al fondo de la obra y no como una mera explicación de cómo se compone, y todavía menos, cuando ya hemos resuelto este caso en el capítulo anterior. Es evidente por cierto que la contextualización ha de ser nuestro sustrato y por tanto, nuestra guía y, especialmente, en una época en que el lenguaje, no sólo ha perdido la confianza del autor, sino también del lector; por ende, la complicidad aquí se ha de manifestar en la construcción protolingüística y/o silogística, autodestructiva y apoética que sustituye y, más aún, destituyen el lenguaje propio y naturalizado. Aquí la acomodación, la asimilación y la estructuración de un nuevo lenguaje no sólo es responsabilidad del autor sino del lector de coetáneo y contemporáneo, ya que ambos se encuentran en este nuevo esquema cognitivo que debe procesar La nueva novela.

- **Intervenciones, o medios de expresión, como manipulación del significante.**

Aquí se verá como las posibilidades creativas de Martínez nos llevan a deslindar lo que tradicionalmente se ha llamado “montaje” como manifestación vanguardista e incluso antipoética, ya que para efectos de este estudio, Juan Luis Martínez, no sólo realiza montajes, sino que los subvierte para poder crear a la vez que denunciar y anunciar, creativa, estética y éticamente una realidad totalizadora que no está funcionando bien; por ello se atreve a utilizar la técnica mixta de la ficción y lo factual para ir desmontando los significantes reales y poder desreificarlos, otorgándoles así una carga histórica y estética a la vez, por lo tanto el supuesto montaje es una intervención, ya no sólo configura una expresión estética sino que interviene otras para que puedan seguir significando, o sea, la intervención es obligadamente para permanecer en el significado y significación y no sólo en el significante como expansión, o sea, es la forma de intervenir la realidad, de ser parte de ella, pero en el deseo de participación (re-presentación) y no de presentación de la realidad. Pues bien, para ello se deberá deslindar el discurso ficcional del factual para poder entender esta intervención.

- **Deslinde discursivo: Ficcional/Factual.**

²⁷⁵ Jameson, Op. cit. p. 89.

Por un lado, siempre que se realiza un acto de habla o de escritura es para comunicar algo a alguien. El/un autor, en el discurso práctico busca imponer e/o informar, luego, dispone la información y los argumentos de manera que el oyente o el lector sea persuadido. Este discurso utilitario, pragmático se estructura, entonces, sobre la base de dos elementos: La lógica de la demostración y la retórica de la argumentación. Aquí es evidente que asumimos el título: La nueva novela.

Por otra parte, en una novela tal vez no hallemos una estructura demostrativa, pero sí una de relaciones entre eventos, personajes y estrategias discursivas, mientras dura la lectura de la ficción de ésta. Por lo tanto, escribir un relato factual o uno ficcional, se convierte, en otras palabras, en un juego de estrategias cuya finalidad está en el oyente/lector, en su conducta, emociones y/o sus creencias.

Pues bien, la creación del discurso no está sólo en el autor, sino que se comple/men/ta en/con el lector a través de la textualidad (texto y discurso en un acto comunicativo concreto).

Ahora, si un discurso es un acto de habla, consta de:

- a) Un acto locutivo o locucionario: el acto de decir lo dicho (Emisor) con sentido y referencia.
- b) Un acto elocutivo: conjunto de actos (especialmente centrado en el canal). Y
- c) Un acto perlocutivo: efectos en el Receptor (pensamientos, creencias, sentimientos o acciones del interlocutor).

El texto, en cambio, es lo dicho, el enunciado y su organización: el texto es el continente del discurso.

Para Genette, según el análisis que hace al respecto Alfredo Elejalde²⁷⁶, en el discurso narrativo ficcional habrían tres actos de ficción:

- Primero, los discursos pronunciados por personajes o hablantes ficticios, cuya ficcionalidad postula el marco de la representación escénica (real o imaginario) y cuyo estatuto pragmático en la diégesis es similar al de cualquier acto de habla común.
- Segundo, actos de habla de los personajes o hablantes de ficción, cuyas características son similares a las de acto de habla de personajes o hablantes reales (...).
- Tercero, el discurso narrativo del autor o hablante o conjunto de actos de habla constitutivos del contexto ficcional (...). Los enunciados de ficción son aserciones fingidas porque son actos de habla simulados en la ficción.

²⁷⁶ Alfredo Glejalde. Discurso Literario y discurso académico. www.apuntes.org / www.pucp.edu.pe 1998.

Finalmente, complementa:

Los discursos son ficciones que refieren a mundos que son verbalmente posibles y fundamentados en sí mismo. Estos discursos son *intransitivos* puesto que se encierran en sí mismos o, lo que es lo mismo, no refieren ni a los objetos ni a los eventos del mundo real.

En este sentido, los discursos literarios son útiles, si se les mide con los parámetros “pragmáticos” y “mercantiles” que parecen gobernar el mundo de hoy.

En consecuencia, la literatura, trata, de diferenciarse, específicamente, en oposición al discurso otro, el factual o académico, es decir, aquel que es aplicable al mundo real. Éstos son transitivos, pues hablan de diversos aspectos de una realidad circundante a la que examinan minuciosamente. A diferencia del anterior, su estructura es rígida y conservadora, ya que su finalidad es mostrar interpretaciones alternativas del mundo y construidas lógico-formalmente de la justeza y consistencia lógica de la demostración, estructurada en función de la intención persuasiva del autor. Además, este tipo de discurso se halla orientado a la transmisión y producción de conocimientos.

▪ **Hacia una estética de la ficcionalización y del efecto o intervención.**

La historia de la literatura, desde un tiempo a esta parte, ha exigido destruir los prejuicios del “objetivismo histórico, así como fundamentar la estética de la producción y de representación tradicional en una estética de la recepción, y del efecto”.²⁷⁷

Bajo este prisma nos introducimos, pues, en la obra que queremos estudiar, ya que, no sólo es ubicable en el nivel de la producción, sino que al mismo tiempo, en el de la recepción, del efecto. Y decimos recepción, puesto que es el lector el que debe comple/men/tar el discurso literario y, especialmente, el que presentamos aquí, pues la organización textual que se ofrece no sólo compete al autor sino también al receptor, mediados por cierto, en este caso, por un canal (la obra) que nos hace realizarnos en una situación comunicacional concreta, en primera instancia y en una situación comunicacional re-presentativa, en segunda. En primer término porque la obra se produce por algo y para alguien y en segundo porque ese algo es un mensaje, una comunicación para un receptor, que no sólo debe descodificar sino participar con toda su constelación para encontrarse con la matriz toda y finalmente fusionarse entre ambos horizontes, el de expectativa y el histórico.²⁷⁸ Para ello nos bastará con la sola lectura de La nueva novela, la cual no sólo construye mundos (posibles) sino que se

²⁷⁷ Hans Robert Jauss. Historia de la Literatura como una provocación a la Ciencia Literaria. Editorial Konstanzer. 1967.

²⁷⁸ Genette. Citado por Francisco Aguilera. Seminario de Postgrado “Novela Hispanoamericana Reciente: De la Binariedad a la Intersticialidad”. II semestre. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Depto de Literatura. 2002. [en adelante nos referiremos a esta cita como Aguilera. Op. cit.]

transforma en un constructor de conciencia entre el autor y el lector. Todo esto, por cierto, es evidente en el plan compositivo o disposición de la obra, ya que cada compartimiento es espectacularizado (cada una de las partes), ya que en ellas se halla la única manera de poblar la razón con la poesía. Ciertamente es que aquí se dejan ver los mundos posibles, como si fuera una narración; aquellos que permiten ver la ciencia, los testimonios, más bien, las experiencias lecturales que inducen a este otro horizonte que es la poesía y la estética.

Los mundos posibles se organizan a través de la semiótica que cruza los textos, extratextos e inducidos por un paratexto²⁷⁹ (el epígrafe, que no sólo dice, adelantando sentido, sino que lo hace como el destino inexorable). También esta búsqueda, se traduce en una posibilidad de salvación y para ello, tras la diégesis, o sea, en una diégesis transparente se devela una depuración, como si fuera el único camino a seguir.

Bien, de este modo se llega a converger en que “la obra literaria tiene dos polos: el artístico y el estético: El artístico se refiere al texto creado por el autor, y el estético a la concretización llevada a cabo por el lector”.²⁸⁰ Vale decir, que el texto definitivamente no corresponde a una lectura tradicional, sino a aquella que se comple/men/ta tanto en la producción como en la recepción, por lo tanto es menester, además, revisar brevemente el camino de esta última, pero como ya lo hemos realizado, sólo es necesario remitirnos a ella.

Pues bien, toda vez que se asimila esta propuesta de recepción se debe asociar de inmediato con el testimonio como recurso, ya que no sólo es la vivencia sino que es también la experiencia de época, de lecturas, de anécdotas y percepciones críticas y estéticas, personales y sociales, y más todavía, como dice Adorno, una constelación; por cierto, de manera muy especial en la época, ya que venía en discusión la estética, la filosofía y las manifestaciones de arte de la vanguardia, en que se oponían a las concepciones tradicionales, *interviniéndolas* con montajes y acciones de arte.

En Chile, no se vivía esto, salvo a través de las rencillas poéticas que provocaban acciones que podían verificarse más tarde como acciones de arte y modificaciones del discurso literario, léase, por ejemplo, Raúl Zurita. No obstante en un rango más elevado aparece nuestro autor, ya que él manipula e interviene los significantes y no los significados como Zurita, empero otorga nuevas significaciones, más que aquellas esperadas en Zurita, ya que al manipular el significado este tiende a perderse, en cambio, los significantes tienden a resignificarse, y he aquí la diferencia, pues los significados se van con la época, en cambio los significantes se

²⁷⁹ Francisco Aguilera. Op. cit.

²⁸⁰ Wolfgang Iser. El Proceso de Lectura: Enfoque Fenomenológico. Publicado en *New Literary History*, 3, 1972.

enfrentan 'nueva-mente' a otra y por ello subvierten el texto hasta traspasarlo a través de ideogramas de producción y recepción, es decir, el autor resuelve su creación pensando que tal producto es único, puesto que, "el artista nada tiene que decir acerca de su proceso creativo: todo él está en el producto creado, y lo único que le queda es señalarnos la obra"²⁸¹. De tal modo que, el autor, ve en su obra su proyección histórico-personal y social, mas no en la proyección del personaje o hablante, ya que esta sería una actitud hacia él; no obstante, al decir de Bajtín:

El autor crea, pero ve su creación tan sólo en el objeto que está formado, es decir, únicamente ve la generación del producto y no su proceso interno, psicológicamente determinado. Y así son las vivencias activas de la creación: uno ve a su objeto y a sí mismo en el objeto, pero no el proceso de su propia vivencia; el trabajo creativo se vive, pero la vivencia no se oye ni se ve a sí misma, tan sólo ve su producto o el objeto hacia el cual está dirigida.²⁸²

En consecuencia, la creación, si bien es cierto involucra al autor, también es cierto que esta se independiza de él, ya que el objeto estético va cobrando su propia vida mediante la producción.

Ahora bien, la producción en Martínez aparentemente es compleja, ya que se ve un texto múltiple, pero todo ello responde sólo y únicamente al genio creador, el cual no sólo ha puesto en el producto del objeto su(s) ideograma(s), y junto con ello va dando forma a su construcción; vale decir, va dotando de vida al hablante lírico, le va dando herramientas objetuales y experienciales para resignificar tal objeto estético, para que éste no sea un texto más, un "panfleto" ideológico o meramente materialista. El autor aquí se incluye sin anularse como creen algunos, sino que se materializa en una "otredad" o alteridad, como la antipoesía, o sea, así como el hablante antipoeta desaparece, cediéndole el lugar al lector, éste se anonimiza como un sujeto cero, como un superconductor hacia la sensopercepción.

Por lo pronto, al decir bajtiano, la contemplación estética y el acto ético no pueden ser abstraídos de la unicidad concreta del lugar dentro del ser ocupado por el sujeto de este acto y de la contemplación artística. Por lo que a continuación se hace un deber esta sensopercepción:

En un primer momento de la actividad estética es la vivencia: yo he de vivir (ver y conocer) aquello que está viviendo el otro, he de ponerme en su sitio, como si coincidiera con él (en qué forma es posible esta vivencia), es decir, el problema

²⁸¹ M.M. Bajtín. "Autor y personaje en la creación estética". [Estética de la creación verbal](#). Siglo XXI editores. Séptima edición en español. México.1997. p. 15.

²⁸² *Ibid.* p. 15.

psicológico de la vivencia ajena, lo dejamos de lado; para nosotros es suficiente el indiscutible hecho de que, dentro de ciertos límites, tal vivencia se vuelve posible.²⁸³

Por consiguiente “la actividad estética propiamente dicha comienza cuando regresamos hacia nosotros mismos (...) cuando estructuramos y concluimos el material de la vivencia”.²⁸⁴

En consecuencia, Martínez utiliza la manipulación de los significantes intra, extra e intertextualmente para ficcionalizar la producción, v.gr.: En primer término surge aquí la posibilidad de asentar los planteamientos estéticos de Martínez mediante la construcción superficial [la forma], pero que sólo está al servicio de la estructura profunda [fondo]; y especialmente en un momento histórico completamente adverso para la creación y la participación ética en los acontecimientos reales de su propia historia personal y social, puesto que los hechos históricos datan un cambio histórico progresivo que desemboca en una dictadura tremendamente represiva²⁸⁵ y, casi perfecta,²⁸⁶ que no podía ser burlada; no obstante, la escritura de la época debió adoptar nuevos “decires”, nuevas construcciones para pasar la censura, e incluso la autocensura. Empero no es el caso de Juan Luis Martínez, ya que éste es capaz de sobreponerse al momento, pues su tarea venía desde el pasado²⁸⁷, como una formulación de crecimiento y trascendencia en la literatura; y más todavía, del arte, pues no sólo experimenta en el arte literario sino que lo hacía ya en el plástico. Debemos tomar en cuenta aquí que el quehacer artístico fue siempre superior, es decir, el arte es una tarea, además, de profundas marcas estéticas, de una ética a toda prueba, y por lo tanto, lo que importaba era trascender la tradición: generacional y la anterior, la del 50 y la del 38, ya que allí no se veía una apertura para los creadores que le seguían. Pues, en este intento se subvierte el modo de hacer arte, trasgrediendo, no sólo lo establecido, sino también la vanguardia; manejando entonces los conceptos nuevos de la teoría que la generación anterior no asumía independientemente, a lo sumo lo hacían desde la lingüística: “significante”, “significado”, “significación”, etc. En Martínez es precisamente lo contrario, está consciente del recurso de la lingüística y de su desgaste por ello insiste, en la pérdida de confianza en el lenguaje; no obstante esto, la recursividad tanto plástica como poética le hace re-utilizarlo en una página que subvierte el lenguaje lógico, pero no el racional, es decir, el lenguaje cercano a la sintagmática, pero no el paradigmático que, en este caso, está más cerca del paradigma estético o retórica de la imagen que del lingüístico, lo que podremos observar en el poema: AL REVÉS DE LA PÁGINA COMO POEMA.²⁸⁸

²⁸³ *Ibidem.* p. 30.

²⁸⁴ *Ibidem.* p. 31.

²⁸⁵ Remitirse a Informe Rettig.

²⁸⁶ y a Informe Valec.

²⁸⁷ Según consta en el Colofón de la obra, en donde está datada la fecha de creación: 1968-1975.

²⁸⁸ Martínez, 1985. pp. 100 y 101

EL REVES DE LA PAGINA COMO POEMA

(De un recorte de la prensa alemana)

Der Vergeß
 Von Christian Morgenstern

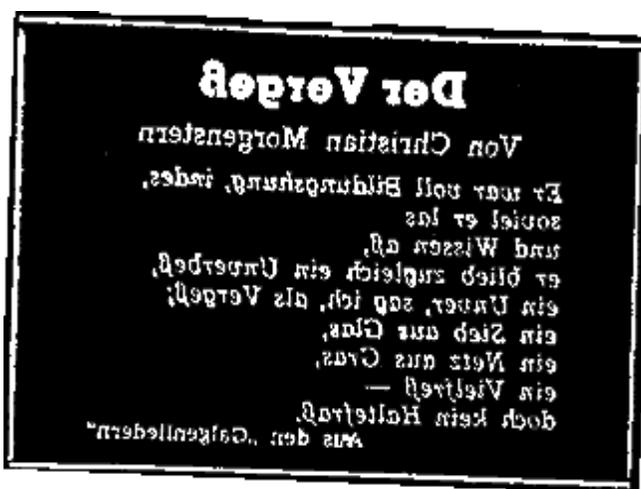
Er war voll Bildungshung, indes,
 soviel er las
 und Wissen aß,
 er blieb zugleich ein Unvergeß,
 ein Unver, sag ich, als Vergeß;
 ein Sieb aus Glas,
 ein Netz aus Gras,
 ein Vielfreß —
 doch kein Haltefraß.
 Aus den „Galgenliedern“



"... la lengua... es comparable a una hoja de papel, de manera que el pensamiento es la cara y el sonido el reverso; no se puede rasgar la cara sin rasgar el reverso".

F. de Saussure

EL REVES DE LA PAGINA COMO POEMA



in Reich	6. 11. 51	6. 11. 51	6. 11. 51	6. 11. 51
Frankfurt	82 1/2	—	Berlin	2.93
Seermark	56	—	Amsterdam	102.25
Zürich	—	1.12—1.24	Stockholm	68
New York	4.36	5.00—5.40	Kopenhagen	46.00
London	10.32 1/2	11.5—12.5	Helsinki	0.63 1/2
Paris	1.00 1/2	1.21—1.28	Wien	12.95
				0.16—0.17

Sperrmark in London: 6. 11. 17.00—17.70; Sperrmark in New York: 5. 11. 13.15—13.25. Wechselstuben-Umrechnungskurs: 1 DM (West) — 3.70—3.90 (Ost).



... la lengua es comparable a una hoja de papel, de manera que el verso mienta en la cara y el sonido el reverso; no se puede leer la cara sin leer el reverso."

F. de J. 2 de 1951

Martínez comienza a trasladar lo aprendido en el arte plástico a la literatura y allí plasma una nueva visión de mundo, una “nueva novela”, es decir, una nueva forma de ver lo nuevo, lo novedoso. Es aquí, acostumbrado a trabajar con “significantes”: recortes, ensambles, insertos de todo tipo, etc., aplica la técnica de “l’écriture”²⁸⁹, ya que de esta manera no sólo ve que es posible revelar y subvertir el orden que está mal. Pero este orden no es sólo de las generaciones artísticas, sino del hombre en general. Por lo tanto, interviene el poema, suyo de creación o de apropiación, “aún cuando la imagen sea hasta cierto punto límite de sentido (y sobre todo por ello), ella nos permite volver a una verdadera ontología de la significación. ¿De qué modo la imagen adquiere sentido? ¿Dónde termina el sentido? y si termina, ¿qué hay más allá?”, decimos y nos preguntamos siguiendo a Barthes, v.gr.: “El revés de la página como poema”. Aquí el poema en cuestión fue recortado de la prensa alemana. Por ello su ideograma no es político, ni social, puesto que esta realidad le corresponde a las generaciones venideras, ya que los ideales que vive Martínez no son necesariamente políticos, puesto que su arte comienza mucho antes. La nueva novela, por ejemplo, reúne la creación desde el '68 hasta el '75, por lo tanto, los

²⁸⁹ La Escritura, un problema sugerido ya por Adorno: “el concepto de ‘écriture’ fue relevante en los primeros debates sobre el arte plástico, movido ciertamente por los dibujos de Klee, que parecen garabatos. (...) toda obra de arte es escritura, no sólo las que se presentan como tal. (...) las obras de arte son lenguaje sólo como escritura.”. En *Teoría Estética*. 1983. p. 167.

móviles políticos y sociales le tocan desde la vivencia y no desde la ausencia, por ende este autor no es comprometido con la exteriorización de sus principios, sino que los invierte en la creación misma, o sea, en lo social es probable que manifieste sus pensamientos en voz alta, pero en la creación éstos deben estar supeditados a la “ética creacional”, ya que el arte no tiene que ser una herramienta de lo social ni de lo político, sino que es una realización más de lo social y lo político; la subversión entonces está “por el cambio de un orden que está mal”²⁹⁰, mas este orden es superior, es global; es la tradición literaria, las bellas artes, las nuevas visiones filosóficas, las nuevas formas de crear y de interpretar el arte y el mundo. No obstante, este arte está en medio de la sociedad, ya que es manifestación y producción de un hombre social. Para ello Martínez re-crea el pensamiento y la estética “empoderándose” de Rimbaud y de Marx, por ejemplo, en tres ocasiones explícitas en La nueva novela: EL ETERNO RETORNO, una intervención sobre la base de dos catálogos cuyas palabras claves son, para el primero: Rimbaud_____ Cyclists; y para el segundo: Was Marx a Satanist? e incluye una BIBLIOGRAFÍA SUMARIA: para el primero, “Le mythe de Rimbaud en Russie tsariste”. Etienne., C.D.U, 1964; y para el segundo: “Marxism and poetry”, George D. Thomsom., Col. Marxism Today Series. Londres 1945.²⁹¹

De tal modo que esta es la entrada al pensamiento estético y ético de Martínez que prueba lo que se sugiere más arriba. Continúa luego con Tareas de Aritmética (pp.46-53), especialmente en las introducciones o inducciones correspondientes a cada operación con lo que opone primero un collage y a la página siguiente la operación con silogismos que más bien parecen quebrantahuesos y, ¿qué mejor técnica que esta para subvertir un silogismo?

Y en una tercera oportunidad: LA NUEVA NOVELA: EL POETA COMO SUPERMAN. En donde Marx aparece como Superman y Rimbaud como una mujer y desnuda y cuyo epígrafe de Engels dice: “El patizambo y la chepadita se aman apasionadamente y ofrecen, por tanto, en su doble aspecto, la mejor garantía para un “efecto armónico” de segundo orden”.²⁹²

Pues bien, he aquí la prueba de que Martínez tiene un pensamiento político y social, pero lo pone como herramienta o soporte de construcción en la producción de su obra como una seria crítica al orden social que se está llevando a cabo, pero que es necesario subvertir, y para ello propone casi antipoéticamente, con humor, una combinación extraordinaria “LA NUEVA NOVELA. EL POETA COMO SUPERMAN”. Por cierto, aquí hay que fijarse en que el poeta es llevado desnudo por el filósofo, quién, primero que todo, subvierte el orden, ya que mucho tiempo antes, dice que los filósofos deben bajar del olimpo, la filosofía debe aterrizar a los problemas que

²⁹⁰ Martínez, 1993.

²⁹¹ Martínez. 1985. p. 8.

²⁹² Martínez, 1985, p. 147.

viven los hombres. Por lo tanto, éste sería el verdadero superhombre. Y por otra parte, la complementaria, la poesía, mientras más pura (no confundir con purista), desnuda es más perceptible y un “efecto armónico” de segundo orden”. Todo ello desde “la esencia del mito de SUPERMAN [que] satisface las secretas nostalgias del hombre moderno, que aunque se sabe débil y limitado, sueña rebelarse un día como un “personaje excepcional”, como un “héroe” cuyos sufrimientos están llamados a cambiar las pautas ontológicas del mundo”²⁹³.

Pues bien, de este modo se puede apreciar que la producción martiniana no es como la de los ochenta en que aquí la subversión es autocensura y denuncia, más que autoafirmación estética y/o ética, a pesar de que se deben cambiar todos los códigos perceptibles por los tiranos; y la ética se desdobra en el compromiso de la letra con lo político u opositor al régimen dictatorial; aquí la creación no es “ingenua” e inconsciente, alienada, hermética o no comprometida, como antes, sino que directamente es para minar la otra creación, la oficial que sólo quiere nivelar el pensamiento en cero del ciudadano común y dopar o perseguir al intelectual. Pero esta creación no se opone del todo a la anterior, sino que se perfecciona en la desacralización del sujeto y la expansión del significante para decir lo que le es necesario, por lo tanto aquí los rasgos vanguardistas o neovanguardistas sirven, primero para contrarrestar la muerte o apagón cultural y segundo para fortalecer los vínculos, tanto políticos como socioculturales, la intención más fuerte era una ‘cuestión palpitante’, por consiguiente, la ocultación de los referentes fue, también a través de la retórica de la imagen:

En cierta medida, también la opinión corriente considera a la imagen como un lugar de resistencia al sentido, en nombre de una cierta idea mítica de la Vida: la imagen es re-presentación, es decir, en definitiva, resurrección, y dentro de esta concepción, lo inteligible resulta antipático a lo vivido. De este modo, por ambos lados se siente a la analogía como un sentido pobre: para unos, la imagen es un sistema muy rudimentario con respecto a la lengua, y para otros, la significación no puede agotar la riqueza inefable de la imagen.²⁹⁴

Por lo tanto, como ha dicho Barthes: “A la ideología general corresponden, en efecto, significantes de connotación que se especifican según la sustancia elegida. Llamaremos connotadores a estos significantes, y retórica al conjunto de connotadores: la retórica aparece así como la parte significativa de la ideología”, en consecuencia no se trata de un simple ensamble o de una mera utilización de fotos, las que evidentemente tienen una intencionalidad icónica, mas el resultado, lisa y

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ Roland Barthes. [Retórica de la imagen](#). 1964.

llanamente es la significación, la retórica significativa de la ideología; en este caso el o los idologemas martinianos que conforman su imaginario.

Por ejemplo:

PORTRAIT OF LADY



El fotógrafo, lejos de registrar la realidad, suministró una imagen que sólo expresa su visión personal: el mundo como pequeño escenario para la fotografía de una niña: y allí, detrás de ella: una enredadera cuyas hojas cubren en algún lugar de Inglaterra el reboque de un muro que ya no existe y que sin embargo todavía contemplamos como frágil telón de fondo. Respecto a la niña nos queda la incertidumbre si la realidad fue o no modificada por el fotógrafo, ya sea porque él mismo al hacerla posar, la ubicó de cierta manera en un lugar determinado o porque con su presencia turbadora modificó también conducta y mirada en su pequeña modelo.²⁹⁵

En fin, los ejemplos se pueden hallar en toda la obra (páginas 36,64,65,71,86,98,116,117,128,140,141, específicamente referidos a la fotografía como recurso), pero lo significativo aquí es la reorganización de los significantes, ya que al estar cada cual, es decir, cada recurso: el fotográfico, el lingüístico, el concreto (anzuelo, papel de arroz, la transparencia), etc., por sí mismos tienen una significación propia, mas si se descompone el signo, cada uno de ello se vuelve sólo significante para volverle a utilizar y, al hacerlo, se resignifican, o sea, vuelven a unirse, pero con los otros para complementar el significado, que no es más que la intención, el deseo del autor.

En definitiva, Martínez re-utiliza todo aquello que le hizo perder la confianza en el mundo para poder denunciarlo con sus propios elementos, tal cual como la teoría crítica, todo aquello que se ha “naturalizado” (según la actividad estructuralista bartheana, por ejemplo) para poder escribir de nuevo, pero ahora como una actividad verdadera, no como una convencional y clásica, sino una verdadera que se acerca aquella contradicción del lenguaje, vale decir, el lenguaje es una ficción acerca de la ilusión de realidad [el clásico debate: lenguaje y pensamiento (existencia)]; de tal

²⁹⁵ Juan Luis Martínez. [La nueva novela](#). 1985. Pág. 105.

forma que Martínez subvierte, no sólo el orden que le parece mal, sino los significantes que re-presentan los viejos y gastados signos que le han hecho perder las señales de ruta, v.gr.:

La desaparición de una familia.

1. Antes que su hija de 5 años se extraviara entre el comedor y la cocina, él le había advertido: “-Esta casa no es ni grande ni pequeña, pero al menor descuido se borrarán las señales de ruta y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza”.
2. Antes que su hijo de 10 años se extraviara entre la sala de baño y el cuarto de los juguetes, él le había advertido: “-Esta, la casa en que vives, no es ni ancha ni delgada: sólo delgada como un cabello y ancha tal vez como la aurora, pero al menor descuido olvidarás las señales de ruta y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza”.
3. Antes que “Musch” y “Gurba”, los gatos de la casa, desaparecieran en el living entre unos almohadones y un Buda de porcelana, él les había advertido: “-Esta casa que hemos compartido durante tantos años es bajita como el cielo y tan alta o más que el cielo, pero, estad vigilantes porque al menor descuido confundiréis las señales de ruta y de esta vida al fin, habréis perdido toda esperanza”.
4. Antes que “Sogol”, su pequeño fox-terrier, desapareciera en el séptimo peldaño de la escalera hacia el 2° piso, él le había dicho: “-Cuidado viejo camarada mío, por las ventanas de esta casa entra el tiempo, por las puertas sale el espacio; al menor descuido ya no escucharás las señales de ruta y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza”.

5. Ese último día, antes que el mismo se extraviara
entre el desayuno y la hora del té,

advirtió para sus adentros:

“-Ahora que el tiempo se ha muerto

y el espacio agoniza en la cama de mi mujer,

desearía decir a los próximos que vienen,

que en esta casa miserable

nunca hubo ruta ni señal alguna

y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza”.²⁹⁶

Aquí la desaparición no sólo puede ser política, sino circunstancial al hecho del lenguaje “como una incomodidad radical sostenida por el libro y por el que escribe con respecto a ese lenguaje y esa cultura; a las que estratifica, significante tras significante, intentando en esa, por un lado fuga, por otra, excavación, atravesar esas operaciones a la búsqueda del silencioso lenguaje materno”²⁹⁷, como realidad y como acto comunicacional básico, es decir, que para poder mantenerse unidos hay que hablar una misma lengua, un mismo código y, por otra parte, no es posible comunicarse sólo con el nivel comunicacional básico, sino que ha de ser además con el complementario, ya que el nivel de información ha llegado a tal grado que ya no es posible comunicarse como antes y entonces se siente la pérdida de confianza en el lenguaje, que no es suficiente, y al mismo tiempo es tanto que no sirve para identificar las señales, es por ello que ha de haber una advertencia constante sobre esto y, especialmente, sobre el español y/o castellano: las posibilidades son múltiples y no las usamos y cuando lo hacemos está tan lleno de información que no es asertivo, es tremendamente transparente, pero no asertivo; por lo tanto hay que buscar la única posibilidad: la opacidad que da la lengua materna, pero real, no la oficial, sino la real; aquella que Saussure llama habla y que puede alcanzar el círculo familiar. En suma, esta realidad lingüística no sólo denuncia la desaparición de una familia, sino la desaparición del lenguaje que une a una familia, por ende se pierden todos los lazos afectivos que constituyen las cadenas de sustitución y destitución, pero en el caso de Martínez pensamos que esto es más que una destitución, es una constitución del signo personal y social, que tiene que ver, precisamente con su historial familiar, o sea, el círculo no sólo es geométrico, como debiera ser una

²⁹⁶ Martínez, 1985. p.137.

²⁹⁷ Eugenia Brito, *Campos Minados (literatura post-golpe en Chile)*, “La redefinición del contrato simbólico entre escritor y lector: La nueva novela de Juan Luis Martínez” Cuarto Propio, Santiago, 1994 (1990). Segunda edición. p. 41. Véase también, en *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Págs 15-19. Edición al cuidado de Soledad Fariña y Elvira Hernandez. ©Ediciones Intemperie. 2001.

circunferencia, sino que es, como ya dijimos, afectivo; y por lo tanto se empodera a través de la realización del lenguaje, que es preexistencia y presente, vale decir: in absentia e in praesentia, por ello es constitución, y más todavía, es una asociación paradigmática, en primera instancia, y luego sintagmática; por consiguiente aquí no sólo ocurre una relación afectiva (o relativa, según la construcción del lenguaje) sino que se enfrentan a la vez, la constelación personal y la histórica, por lo tanto “la casa del aliento” y la “casi pequeña casa del (autor)”; en donde la primera corresponde a la ‘in absentia’, a la paradigmática que responde a lo personal ; y la segunda a la ‘in praesentia’, a la sintagmática que responde a lo social. Esta realidad la podemos observar en el siguiente poema, el cual será leído desde la sintagmática para luego llevarlo a la paradigmática y, en ese paso hacer la lectura perceptiva, aquella que, quiéralo o no, opondrá la realidad (lo leído) con la ilusión (lo escrito) y, luego, la ilusión transformará la realidad estéticamente, ya que lo primordial aquí será la sensopercepción, lo sublime y no lo lógico conceptual:

**LA CASA DEL ALIENTO,
CASI LA PEQUEÑA CASA DEL (AUTOR)**

a Isabel Holger Dabadie
a Luis Martínez Villablanca

(Interrogar a las ventanas
sobre la absoluta transparencia
de los vidrios que faltan)

- a. La casa que construiremos mañana
ya está en el pasado y no existe.

- b. En esa casa que aún no conocemos
sigue abierta la ventana que olvidamos cerrar.

- c. En esa misma casa, detrás de esa misma ventana
se baten todavía las cortinas que ya descolgamos.

Por lo tanto, el recuerdo y la proyección se hacen siempre a través de una memoria histórica, una constelación de significantes que constantemente estamos retocando de significados, pues ellos ya están allí, sólo que se han transformado, se han vaciado. Prueba de ello es que Martínez no dice circunferencia, sino círculo, por lo tanto no sólo es una figura, sino que es una poliexpresión; tampoco una polisemia,

sino una poliexpresión, ya que con ella se puede prefigurar cualquier mundo posible: el adentro / el afuera, el padre/el hijo, la casa/el universo, etc..

Podemos entonces centrar nuestra atención, no sólo en lo que puede pasar en la desaparición de una familia, sino que este es un ejemplo nada más, aquí podemos cifrar la esperanza de la nueva rearticulación de la lengua poética; recuérdese que la generación del 38 es plenamente surrealista y la del 50 es trasgresora del surrealismo y por ello busca nuevas formas de poetizar, ficcionalizar poetizando; pues bien, aquí, en Martínez, esta parte de la tradición hace fuerza y recambio, pues el espíritu no sólo es para transfigurar la realidad que no gusta, sino que es para estetizarla, pero en realidad el problema es que desde la “inconsciencia”, también se puede llegar a la estética. En fin, la “casa” es también el universo, la realidad que vive el poeta o el hombre común, ya que: “la casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad: distinguir todas esas imágenes sería decir el alma de la casa”²⁹⁸. Mas, “esta comunidad dinámica del hombre y de la casa, en esta rivalidad dinámica de la casa y del universo, no estamos lejos de toda referencia a las simples formas geométricas. La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico.”²⁹⁹ Pero, como dice Bachelard³⁰⁰, la fenomenología de la imaginación no puede contentarse con una reducción que hace de los medios subalternos de expresión: la fenomenología de la imaginación pide que se vivan directamente las imágenes, que se tomen las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida. Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo.

Pues, desde estas últimas palabras nos cogemos para retornar a la idea de que Martínez no hace otra cosa que crear un mundo nuevo con las vivencias intelectuales, plásticas, lingüísticas, estéticas y éticas; y con ellas, ayudadas por la inconsciencia, logran una Nueva Novela.

2. El acto de simbolización estética: El acto de simbolización estética supone la creación del símbalon: Es inseparable de los medios de expresión de las artes. El símbalon alcanza su existencia en el juego de la palabra...

No es un libro fácilmente digerible, es más bien, un sistema de citas y referencias³⁰¹ otorgando amplio sentido semiológico a su escritura desde la perspectiva de un sujeto que se hace permanente en su desaparición, más bien, en su ausencia, en su nomismidad oriental, en su anulación occidental para descubrir o

²⁹⁸ Gastón Bachelard. La Poética del Espacio. V “La casa, del sótano a la guardilla”. p. 51.

²⁹⁹ Ibid, IV “Casa y universo”. p. 83.

³⁰⁰ Ibidem, p. 84.

³⁰¹ Enrique Lihn / Pedro Lastra. Señales de Ruta de Juan Luis Martínez. Ediciones Archivo. Santiago de Chile. 1987.

re-descubrir la otredad, ya que la poesía es la búsqueda de los otros. Predomina, no obstante en todo y en el todo, un sujeto “superconductor”³⁰², distinto de un “sujeto cero”, sugerido por Lihn y Lastra.

Otro rasgo importante que se reitera es el doctismo, el saber enciclopédico con que Juan Luis Martínez aborda sus textos e incluso sus pre-textos (rasgo de asociación paradigmática) que se postulan en epígrafes, títulos y dedicatorias, por ejemplo, denotando, abiertamente, un “galicismo mental”; exquisito, clásico, elitista y sofisticado; recordándonos a Rubén Darío. Mas esta característica no hace otra cosa que expandir el significante, abriendo el texto, la obra, la cosmovisión “caósica”³⁰³ en que se entrelazan lector–autor y autor-lector dado que se enfrentan dos discursos: uno, permanente, básico (la preecritura - el texto) o el mundo que es y otro, abierto y complementario (la escritura - el libro absoluto-(Derrida y Adorno³⁰⁴)) o el mundo que debe ser.

De tal modo que el libro se aparece contra-dictorio [antagónico, en términos adornianos] a partir del título: La nueva novela, no dice la “nueva poesía” ni la “nueva poética”; luego el horizonte de expectativa se rompe contra-dictoria-mente, pues “¡nada que ver novela con poesía!”. Por lo tanto La nueva novela es lo “nuevo nuevo”, inaugural en la literatura chilena actual, aunque ya había gérmenes en Neruda en Estravagario; por mucho en Huidobro, en Eduardo Anguita cuando incorpora un texto dramático en el poético, o por ejemplo, imágenes en Venus en el pudridero. Y antes en Darío, cuando describe preciosísticamente los cuadros (o fotografías verbales, ya que “quiere apropiarse de la lengua toda como sistema cognitivo y como sistema de actitudes para ejercer el acto de comunicación de modo nuevo”³⁰⁵) del “Puerto” o de Santiago en “Álbum Santiagués”. Sin olvidar a Parra, por cierto, o a Lihn. Además de autores tales como Vicuña, Cameron, Eltit, Zurita, entre otros.

Juan Luis Martínez pareciera orientar su “écriture” y comprensión del lector (activo, ideal) hacia una acción, más bien, semiótica-estética que lingüística y por lo tanto relaciona el contenido de los expansores del significante con la significación global de la experiencia del texto, o sea, el acto de la recepción y más todavía, al de la de(s)construcción y la constelación (en el autor y en el lector) frente a la página, empero sólo a través de la (senso)percepción semiótico-estética como asociación natural del autor, con otras palabras:

Hallamos entonces una pluralidad de contra-dicciones (o antagonismos), de sentidos y de representaciones de mundo, de

³⁰² Al igual que en la física, en donde el “superconductor” puede conducir energía a cero grado, este sujeto “superconductor” es capaz de conducir todo tipo de **senso percepción**. Tal vez por eso las tachaduras en algunos textos de Martínez al interior de la obra, pero no olvidemos tampoco que la tachadura es parte de la pre-escritura (Derrida, en Gramatología, 1978).

³⁰³ Guattari, Op. cit. 2000.

³⁰⁴ Adorno. “El concepto de ‘écriture’.

³⁰⁵ Gallardo, Andrés. Azul...Manifiesto Lingüístico. Acta literaria nº 13. 1988.

fragmentos de tiempo y de espacio, de razonamientos, de lenguajes, de significados y de actitudes; pues con una de ellas Juan Luis Martínez parece interpelarnos igual que Heráclito: “Unamos lo completo y lo incompleto, lo congruente y lo divergente. De todas las cosas una, de una, todas”. O como la poesía progresiva de Schlegel: Poetizar el genio y llenar y alimentar las formas artísticas con sólida materia cultural de cualquier índole, animándolo con las vibraciones del humor. Ella encierra todo cuanto es poético desde el más elevado sistema del arte, el que contiene a su vez otros varios sistemas.³⁰⁶

Otro aspecto a recordar es la utilización concreta de las cosas: fotografías, recortes y ensamblado, dibujos, páginas en blanco, negativos, epígrafes, dedicatorias, catálogos, pentagramas, citas, sentencias o acertijos conceptuales (silogismos), notas, referencias, símbolos, afiches, transparencias, caricaturas, anzuelos, etc.

Además, el lenguaje utilizado es un lenguaje simbólico conceptual y, más que eso, es un sistema semiológico que entra en operación cuando se contra-dice declarando o adoptando rasgos pertinentes a realidades ya consabidas (Lihn y Lastra, 1987); por ejemplo:

- Declaración de referentes canónicos, hiperreconocidos.
- El elitismo y la sofisticación de otros.
- El pasaje por las culturas y por las épocas.
- El emplazamiento del sujeto de los textos en el centro móvil de una circunstancia –el libro- de gran amplitud de radio.

Ahora si no operara esta constante tensión poética habría que hacerse cargo tan sólo de un lenguaje denotativo, de ahí, tal vez, su título La nueva novela, la denotación (su más grande tensión: transparencia/opacidad, sintagmática/inmanencia o asociación paradigmática). Mas, esta característica no hace otra cosa sino que expandir el significante, abriendo el texto, la obra, la cosmovisión en que se entrelazan lector-autor y autor y lector, dado que nos enfrenta/mos/ a dos discursos: uno, permanentemente básico y el otro abierto y complementario que expande el significante.

En suma, “Juan Luis Martínez, no sólo hace una apropiación del significante (expandiéndolo), sino también del significado, el cual entra casi con transparencia, pero al instante de producirse la conexión ojo-cerebro ésta es opacidad, pues los o el paradigma busca su asociación dinámica y renovadora o, a veces, reiteradora; entonces lo denotado es decodificado por un Homo Significans y entonces es “a la

³⁰⁶ Rosas Godoy, Jorge. Opus cit.

connotación”, es decir, desde una realidad supuestamente real a una ilusoria, abriéndose, por lo menos, el acceso a un juicio valórico y estético: “no es su verdad sino su aire de verdad lo que constituye el valor de ciertas obras de arte”³⁰⁷

“La nueva novela es, en definitiva, la modificación del lenguaje mismo a través de una escritura graficada: figuras geométricas, cuadros compositivos, fotocopias al negativo –reiteradas fotografías³⁰⁸, anzuelo, transparencias, tachaduras, inter.- intra-extratextualidad, intervenciones (recortes que generan una figura de revolver, por ejemplo, al mismo tiempo que “interviene” el poema original, por lo tanto es más que un montaje), comic, etc.

En definitiva este es un libro que subvierte no sólo al lenguaje sino también al género y al lector, por lo tanto a la sensopercepción, o sea, la posibilidad del arte hoy obedece, no al compromiso, sino a las corrientes vanguardistas de instituciones estéticamente vanguardistas que son tan ilusorias como la creencia de que son revolucionarias y de que la revolución es una de las formas de la belleza.³⁰⁹

Rescatamos, al igual que Ivelic, que la obra de arte es un retorno a la percepción sensible: el artista quiere expresar directamente, inmediatamente. Su intención no es proyectar el objeto en las normas del discurso, quiere retornar al punto de partida, a la imagen sensorial.

El filósofo y el científico despojan “la naturaleza de su naturaleza individual”, es decir, producen un desplazamiento del sujeto al objeto en tanto objeto de una naturalización, como lo llamó Eagleton al hacer referencia a esta traslación por parte de Barthes; mientras que el artista trata de restablecer el vacío producido por esas actitudes por que el arte está mucho más próximo a lo real, a lo vital; más bien, como una constelación.

En fin, en la prosa predomina la articulación lógico-sintáctica, en la poesía en cambio es rítmico-melódica (aunque después de la vanguardia y/o neovanguardia, etc., en la literatura chilena, esto ha cambiado, pues ambas articulaciones son importantes y a veces están en una mixtura en primer plano y otras en una relación o realización, más bien, ilógico-sintáctica: “la separación de significado y significante ha afectado a la sociedad moderna a través del arte”.³¹⁰

En la poesía existe una unidad específica del discurso que la prosa no conoce: el verso. Se puede decir, de modo muy general, casi ingenuamente, que "hacer poesía", significa hablar en versos.

³⁰⁷ Lihn y Lastra, Op. cit. 1987.

³⁰⁸ Jaime Quezada, en Revista Ercilla. 23 Noviembre de 1977.

³⁰⁹ Entiéndase aquí la revolución como subversión estética.

³¹⁰ Martínez, 1993.

Como ya adelantamos, las dos articulaciones, la lógico-sintáctica y la rítmico-melódica, a veces, coinciden, a veces hay entre ellas discrepancia y tensión (Rubén Darío, antes y Juan Luis Martínez, hoy, por ejemplo.)

Al hablar de la entonación versal (rítmico-melódica) debemos tener presente que la existencia del verso supone un modo específico de expresión, no sólo en cuanto a la presentación gráfica (una línea), sino también en cuanto a la realización fónica: supone una recitación especial (naturalmente los versos pueden ser leídos en voz baja, sin materialización acústica; incluso en este caso, el estrato fónico va asociado, inseparablemente, en la conciencia del perceptor, al aspecto gráfico. En otras palabras, el verso, exige no sólo ser creado, sino también ser percibido como un todo o unidad, específica y autónoma. En suma, el verso es la unidad básica en el poema, vale decir, la unidad semántica.

En consecuencia, leer a Juan Luis Martínez no es una actividad cualquiera, sino una muy gozosa y desafiante, en todos los sentidos, puesto que en él ha variado esta forma canónica del verso, entonces se debe leer, más bien, bajo el influjo de la no-razón, de lo ilógico versal, no obstante se mantiene la unidad semántica, ya que se trata, más bien, de apropiarse del nuevo-ver-el-mundo, es decir, Martínez sólo quiere que veamos desde la no-realidad para poder reconstruir la realidad, y esta sería la nueva unidad semántica, una dialéctica o con[tra]dicción entre la no-realidad (Nada es real- Realidad I- L.N.N.) y la realidad (Todo es real- Realidad II- L.N.N.); recuérdese que “la realidad es la base y sólo la base”.

En suma, la nueva cartografía se da a través de la destitución de lo ya existente para poder re-significar, re-presentar aquello que ya no es presentable por la historia real y lineal del autor, sino que mediante la re-articulación del signo y de la realidad que éste puede referir, ya que el referente ya no es una unidad sino una convergencia de la suma del yo o constelación. De tal manera que la obra se construye a retazos y escombros, pero de un Apocalipsis, es decir, de una nueva visión de mundo a partir de una nueva oportunidad³¹¹, además, al igual que Hegel, la realidad absoluta es la razón, entendida esta como la dialéctica de la lógica, y por lo tanto la comprensión del mundo a través de aquello que hemos llamado la razón, la luz del mundo no ha servido para ello. Y la explicación es muy sencilla: no hemos sabido leer esta diferencia que existe en entre la razón y la lógica.

Martínez, por su capacidad lúdica del lenguaje como expresión múltiple, como facultad lingüística logra dar con esta diferenciación y por eso es novedoso, aparentemente rupturista o neovanguardista, pero en realidad el resurge el ímpetu de la búsqueda, de la crisis u oportunidad, de la modernidad o neomodernidad,

³¹¹ Concepción cristiana del Apocalipsis.

que se refleja en el mundo y que sólo él sabe traducir entre la estética y la política del capitalismo tardío o historia lineal. Muchos otros pudieron vislumbrar este problema, pero sólo Martínez logra cartografiarlo, ya que él posee el talento para la poliexpresión del arte, puesto que él nunca creyó en la separación de los géneros de las artes. El hombre, aunque agotado, en toda su magnitud, como el sujeto, que también se acabó con el romanticismo alemán, no puede separarse ni apagarse de su YO y, por lo tanto, aquí debe asumirse con una nueva estructura mental; en consecuencia la manipulación de los significantes no es más que la prueba de ello, es decir, no es más que la lógica de la ilusión, en definitiva la razón es evidenciada por la lógica y, esta es La nueva novela o la lógica de la ilusión: una estética de los nuevos tiempos.

CONCLUSIONES:

En suma, la posibilidad de establecer una estética en la obra, La nueva novela de Juan Luis Martínez, es también una nueva interpretación, es decir, una lógica de la ilusión y, a la vez, una estética de los nuevos tiempos.

En primer término, una lógica porque sintagmáticamente es una obra lógica, o sea, los significantes están bien ordenados, son coherentes; además, por cierto, que responde a la 'lógica cultural' [que no todos supieron leer en todo caso]. Y segundo, porque la cohesión que se espera, en realidad no es tal, sino más bien, una ilusión del lenguaje como facultad, ya que, según el mismo Martínez, el lenguaje lo escribe a uno.

Y por otra parte es una estética, pues es una aventura verbal esto de la poesía, puesto que ella es lo verdaderamente absoluto; por consiguiente, Martínez establece que la forma corresponde a la época: "soy un poeta apocalíptico" –dice-, ya que se ha perdido la confianza en el lenguaje, se ha dividido en significante y significado. Y él mismo es por dialéctica o antonomasia un manipulador de significantes. Sin embargo, como se sabe, la obra en cuestión no es fácil de abordar y es por ello que se ha pretendido hacerlo desde una contextualización mayor, o sea, aproximar la época en que vivió y escribió el autor; sólo de esta manera podremos hacernos a la idea de una obra no-fragmentaria sino total, obedeciendo a ideologemas que sintetizan su historia personal y social, pero que a través de una dialéctica: la razón

[como la luz del mundo contemporáneo: moderno, posmoderno o neomoderno] versus la irracionalidad [como la manifestación del Apocalipsis: el gran cambio del fin del mundo, o con otras palabras, la interpretación de los tiempos a la luz de los signos], podemos sintetizar alguna(s) conclusión(es). Para ello, para poder cimentar esta realidad es que debemos recordar, o mejor dicho, recapitular que los elementos participantes en esta configuración son, precisamente, los que hemos investigado, vale decir, que si unimos todos estos ensayos vamos a llegar a la deducción de que, efectivamente, la obra martiniana es novedosa; pero no sólo obediente a la vanguardia o neovanguardia chilena, sino que a una síntesis dialéctica de la época y de la tradición literaria.

PRIMERA PARTE: APROXIMACIONES.

A. Aproximación Ideológico-cultural, es aquí en donde, quiérase o no, se debe tener presente que la discusión de la época siempre fue dura respecto de la modernidad y/o posmodernidad, y por cierto, creemos que hemos dado, más bien, con una neomodernidad, entendida ésta como una expansión progresiva de que el hombre es lo que hace y, debe existir una correspondencia cada vez más estrecha entre la producción, la organización y la vida; con otras palabras, un sujeto-protagonista, un sujeto-en-el-mundo que se siente responsable de sí mismo y de la sociedad, es decir un sujeto racional, cuya avanzada es hacia la abundancia, la libertad y la felicidad.

En definitiva, esta posibilidad o no posibilidad del trabajo militante se da en un contexto cultural distinto de la tradición chilena, y especialmente, en donde se representa en una forma que no es monosémica, sino polisémica, más bien, poliexpresiva, tal como lo postula Jameson³¹², en términos althussariano: “El punto de vista monádico del mundo al que como sujetos biológicos nos vemos necesariamente restringidos -se opone implícitamente al reino del conocimiento abstracto, un reino que nunca está ubicado en ningún sujeto concreto, ni es nunca hecho realidad por éste, sino por ese vacío estructural llamado “el sujeto que se supone que sepa”, un sujeto-lugar-de-conocimiento”. Por lo tanto, Martínez usa una, militar desde la tradición literaria y desde el lenguaje como evolución natural de la cultura y, la otra, desde la posición histórica-política, cuya posición es realmente relevante, ya que no se hace desde la trinchera partidista ni ideológica directa, sino que se realiza desde:

una cultura política pedagógica que trate de proporcionar al sujeto individual un nuevo y más elevado sentido del lugar que ocupa en el sistema global tendrá necesariamente que respetar esta dialéctica de la representación que

³¹² Jameson, Frederic. Ensayos sobre el posmodernismo. “III. La ruptura de la cadena de significantes”. Edición Imago Mundi. 1ª edición en español. Argentina.1995. p. 87.

es ya enormemente compleja, y tendrá también que intentar formas radicalmente nuevas a fin de hacerle justicia.³¹³

Martínez, entonces, lo hace desde ambas posiciones, pero la segunda, sólo como soporte o ideologema (entendiéndolo como la constelación adorniana que le permite a uno hacer su cosmovisión y alternativa de vida personal y social) de una concepción de mundo 'rebelde', por cierto, ya que hay que cambiarlo, desde el '60³¹⁴, y especialmente desde el '59³¹⁵ en adelante.

Por lo tanto, la subversión martiniana, si es que es posible en lo político y en lo posmoderno, no comienza en el 73 o post 73, sino que es una subversión personal con el mundo que le rodea, el cual debe ser más justo y plural, y de todas maneras, más equitativo y artístico que viene con él en un marco macrocultural: la modernidad, que sólo a ratos se parece a la posmodernidad y; otro micro, en el plano de las dimensiones cognitiva y pedagógica del arte y la cultura política³¹⁶; no obstante ello, pensamos más en una neomodernidad, cuyas características se confunden con la posmodernidad, luego de que éstas han sido superadas sólo como una mutación cultural³¹⁷ y antes como una dominante cultural de la lógica del capitalismo tardío³¹⁸. O por el contrario es "una reacción conservadora, en primer lugar, del modernismo mismo, que se hace habitual y retórico como toda revolución literaria, triunfante y restauradora"³¹⁹. En definitiva es "el modernismo visto del revés, el modernismo que se burla de sí mismo, que se perfecciona al deshacerse en la ironía"³²⁰. Por lo tanto podemos adentrarnos en una hipótesis, tal como la que postulamos aquí, que la posmodernidad no es tal, sino la reescritura como una "nueva nueva", o como diríamos en nombre de Juan Luis Martínez, una Nueva Novela, un nuevo decir, un nuevo metarrelato, o sea, una (NEO)MODERNIDAD, en donde lo moderno trasunta, no sólo la crisis sino especialmente *la oportunidad* para no quedarse en un mero repetir de una época como neoclasicismo, o la neovanguardia, sino como la reescritura, la reelaboración de la modernidad, considerando el todo epocal, en otras palabras, la constelación que hace al hombre actual que no sólo sea un sujeto universal sino, más bien, uno plural, ecléctico; y que no solamente sea una actitud, una ideología, una filosofía, un estilo o una condición ineludible, sino que más bien, una denuncia, una reflexión para la comprensión de nuestra diversidad y para la elaboración de una crítica de la modernidad desde la dimensión de los problemas

³¹³ Jameson. Op. cit. p.86.

³¹⁴ En la literatura chilena, especialmente con [Esta rosa negra](#) de Oscar Hann, en 1961.

³¹⁵ Especialmente de la influencia que significó la Revolución cubana.

³¹⁶ Jameson. Op. cit. "La necesidad de Mapas". p. 82.

³¹⁷ Ibidem. "Las políticas de la teoría. Posiciones ideológicas en el debate posmodernista". p. 103.

³¹⁸ Ibidem. op. cit. p.75. y, antes, por cierto, en las pp. 18-22.

³¹⁹ Federico de Onis. [Antología de la poesía española e hispanoamericana](#). Madrid. 1934. Citado por Roberto Fernández Retamar. [Para una teoría de la literatura hispanoamericana](#). Editorial. Nuestro Tiempo. 3ª edición. 1981. p. 146.

³²⁰ Ibid. p. 147.

presentes en nuestra realidad, ya que esta es una suerte de autodestrucción creadora, una promesa de expansión con el impulso a la desintegración.

Por otra parte, el Desencuentro entre la razón y la luz: “la civilización de la barbarie”, en el tiempo histórico es un espacio de acción de los hombres. Todas sus acciones están mediadas por una tradición que se impone. Frente a esto concluimos que se ha generado una suerte de irracionalidad de la historia y por lo tanto, también un discurso inexorable contra lo malo, lo falso y lo temible del mundo (quizás de odio y decepción). Además la irrupción de la barbarie (la tiranía fascista, el nazismo, los campos de concentración, el capitalismo inhumano, todo tipo de dictaduras, etc.) tiende a cerrar el paso del interés teórico y a toda cultura [piénsese en el período de la dictadura de Pinochet en Chile, por ejemplo].

En el fondo se trata de comprender qué ha ocurrido, “por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hundió en un nuevo género de barbarie”³²¹ o en palabras de Juan Luis Martínez que responde a la realidad con Nietzsche: ““Tenemos el arte para no morir de la verdad”. La realidad, con todo su peso, puede flagelarnos fácilmente y matarnos”³²². Luego, el arte, también es conocimiento, en lo mundano y en su ligazón con los otros dominios y bajo esta circunstancia, el arte se ve afectado “el arte es conocimiento en los dos sentidos; no sólo por la vuelta en él de lo mundano y sus categorías, por su ligazón con lo que en otros dominios se llama objeto del conocimiento, sino también, y más quizás, por ser una crítica tendencial de la *ratio* que domina la naturaleza cuyas pautas fijas pone en movimiento mediante las modificaciones que en ellas introduce”³²³

Por lo tanto, cuando la crítica de la razón se hace presente, lo hace también en la apariencia del arte: la estética; la cual se hace cargo de la categoría de verdad. Y esta crítica va implícita en el concepto de arte: “Arte es magia liberada de la mentira de ser verdad”³²⁴. El arte se apartaría de la concepción tradicional que juzga la verdad como *adaequatio*. Este criterio asumiría la sumisión de la obra a un canon externo (¿mimesis tal vez?). Y sería justamente al cumplirlo cuando se revelaría como falsa, con una falsedad tomada de los objetos que reproduce. Según esto, no ser verdad equivale a “liberarse de la mentira”.³²⁵

Respecto de lo sublime histórico en una cultura del simulacro y la apoteosis...

concluimos que “lo que ha pasado es que la producción estética, hoy, generalmente se ha integrado en la producción del artículo. Las tales necesidades económicas entonces son el reconocimiento del hallazgo en los tipos variados de

³²¹ Francesco Jesús Hernández. La sociología negativa de la educación de T.W. Adorno. www.uv.es Departamento de Sociología y Antropología Social. Universidad de Valencia. España.

³²² Martínez, 1993.

³²³ Mercè Rius, opus cit. p.75.

³²⁴ Ibid. p. 76.

³²⁵ Ibid.

apoyo institucional disponible para el más nuevo arte, de las fundaciones y concesiones a los museos y otras formas de patrocinio”³²⁶. Y ante esto, Jameson dice que hay que recuperar nuestra capacidad de orientarnos activamente y no meramente dejarnos llevar. Es lo que llama la pedagogía, la estética y la política de "necesidad de mapas". Y para ello hay que tener en cuenta:

- lo real (ciencia)
- lo imaginario (ideologías)
- lo simbólico (códigos, lenguajes y medios de comunicación) y caer en la cuenta de que no puede haber mapas verdaderos.

Así aceptaríamos el nuevo espacio mundial del capital multinacional y estaríamos en ruptura con él, en definitiva se cumpliría lo que ya sugirió Adorno, hacer una mimesis expresiva para poder mostrar la tragedia en que está el mundo; luego de la catarsis, volcarse a la realidad para cambiarla, y en arte, desde la autonomía y desde la sociedad, dos trincheras únicas y presentes y con carga sustantiva para poder modificarla, para poder accionar en ella más allá de la productividad. Es decir, aceptaría que existe la civilización de la barbarie y capitalista, pero al mismo tiempo la reconoce como parte antagonista a la verdad, o sea, las ideologías han convertido a la luz en oscuridad, ya que la razón como la luz del mundo es una completa falsedad. De tal modo que, el Arte es el que libera al hombre de las amarras de los sistemas y lo transforma en un ser autónomo y, por lo tanto, en un ser humano. En tanto, para la Industria Cultural, el hombre es mero objeto de trabajo y consumo, no así el arte en el cual se puede llegar a ser libre para pensar, sentir y elegir. El arte es el medio por el cual se puede llegar a la perfección frente a la realidad imperfecta; por lo tanto la Industria Cultural, el capitalismo, no puede ser pensado de manera absoluta; además que:

La aparentemente irreductible variedad de lo posmoderno puede percibirse como problemática tanto dentro de cada 'media' singular (de las artes) como entre ellas.

(...) el cambio desde una posición opositora a una hegemónica de los clásicos del modernismo (...) la asimilación de los varios modernismos clásicos dentro del 'canon' y la subsiguiente atenuación de todo aquello que otrora nuestros abuelos sentían como chocante, escandaloso, feo, disonante, inmoral y social.³²⁷

De tal manera que Martínez, consciente o no de esta metamorfosis cultural, emplea ésta como recurso retórico para ejercer su derecho en el fenómeno estético.

³²⁶ Fredric Jameson. [El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado](#), publicada por Editorial Paidós en Barcelona en 1991.

³²⁷ Jameson. Op. cit. pp. 89-90.

C. Aproximación Semiótica (especialmente desde barthes y la función-signo).

Aquí hemos de deducir que la separación de los componentes del lenguaje no obedece a la reproductibilidad, sino, más bien, a la diagnosis que reconociera, más tarde Jameson, que dice relación con el advenimiento de la separación total del signo³²⁸. Antes, Benjamin es “testigo del fracaso de la utopía, del mito y del fracaso de la separación entre signo y referente de la Modernidad Ilustrada”³²⁹. Y es en este sentido en que relacionamos a Juan Luis Martínez, que no sólo está por denunciar la separación total del signo, sino que lo vive en carne propia, él es un testimonio de esta realidad, un testimonio co-textual de ese texto que es el signo, es decir, la división del signo ha hecho perder la fe en él: -desconfianza, diría Martínez. Es por ello que en este acápite se concluye que tal separación no sólo relativiza la existencia del signo, sino que también problematiza la de sus componentes: el significante y el significado. De tal suerte que aquí evidenciamos estas dos realidades; la una, aproximación al significante como el componente visible del signo y por lo tanto el primero en perder esta confianza, ya que no sólo es la ‘representación’ del signo sino que se ha funcionalizado (función-signo) a través del tiempo. Y frente a esto surge la otra: aproximación al significado, para poder reclamar que no sólo está ligado al referente, sino a quien realiza la relación paradigmática, humana e intencionadamente. Ahora bien, este testimonio es también una denuncia de la época, y qué mejor que el estructuralismo bartheano que asume esta separación y propone un desplazamiento del sujeto al significante, pero como función, es decir, *como la única forma de manejar la realidad del signo, (re)produciendo un simulacro en función de un objeto significante social e ideológico*.

Pues bien, el Desplazamiento del sujeto o creación técnica: función-signo, es concluyente, ya que se da en La nueva novela como el sujeto consciente, ya que Martínez declara que “la separación de significado y significante ha afectado a la sociedad moderna a través del arte”³³⁰ y por ello, él mismo es “un manipulador de significantes”³³¹. De tal modo entonces, que la manipulación de esta separación lleva al convencimiento de que, efectivamente el mundo real y/o estructurado se ha desarticulado por la presencia, por el presente, o sea, como dijo Juan Luis Martínez: “Se perdió la imagen sólida del mundo”. Por lo tanto el desplazamiento se puede verificar como artificio y como función-signo, como creación técnica, e incluso ideológica, pero por sobre todo, estética.

En a) Aproximación al significante (denotación, sintagma o ¿desplazamiento del sujeto?).

³²⁸ Romina Pistacchio. La Estética de Walter Benjamín. Documento y figura de la modernidad. Tesina curso de Estética dictada por el Profesor Manuel Jofré. Escuela de Postgrado. Universidad de Chile. 2003.

³²⁹ Ibid.

³³⁰ Martínez, 1993.

³³¹ Ibid.

Se deduce que es aquí, donde estaría la posibilidad de no alcanzar al signo, que es social por naturaleza, ya que la función-signo es reductiva y privativa de una ideología o, de una aventura semiológica; aunque debemos recordar que "el signo es ajeno, siempre, en cierta medida, a la voluntad individual o social, y en eso está su carácter esencial, aunque sea el que menos evidente se haga a primera vista"³³².

Por lo tanto también es posible vislumbrar una forma de retomar el signo-todo como una relación natural que revele la condición humana, vale decir, el signo concebido como una combinación (relación, asociación mental o paradigmática) entre un afuera y un adentro; un pensamiento y un hecho; un instante -constelación o sistema- en medio de una masa gris y un mundo real y social y, más aún, una representación.

En b) Aproximación al Significado hemos de concluir que sólo a raíz de la naturaleza humana es posible recuperar espacios para el significado, la retórica y la estética. De tal manera que esta anti-tesis o contra-dicción [entre significante y significado] no se puede entender más que trasladando analógicamente lo referido al significante y lo no-referido al significado, es decir, lo referido es igual al esclarecimiento del significado (modelo semiótico) y lo no-referido igual al significado (modelo parafigural), analogía que se puede traspolar a la semiología, por cierto, al significante igual función-signo igual semiología social de la sociedad (consumista, cosista, objetual) y al significado igual semiología social del individuo (naturaleza que se realiza y actualiza individual y ontológicamente en el seno social).

Martínez desarrolla, precisamente esta herramienta en la creación estética verbal, ya que él siempre ha creído que "el lenguaje es el que busca al autor", por lo tanto éste es escrito por el lenguaje;³³³ aquí las significaciones martinianas van por la creación poliexpresiva de la separación del significante y el significado.

En C. Aproximación Estética a La nueva novela. Dedujimos, pues, que la primera percepción, aparente, de La nueva novela ha de ocurrir desde la estructura del lenguaje, desde allí se ha de construir, se ha de distinguir, si se quiere, la construcción *formal* y de *contenido*; es decir, la primera estructura que percibimos es la "forma" y, en el lenguaje ha de ser desde la *combinación de expresión o expresiones*. Y en el *contenido* ha de ser desde la *combinación de significados, conceptos e ideas*. Por lo tanto, la obra ha de ser vista desde una perspectiva global o cerrada, o si se quiere, autotélica, inmanente; no obstante, su desarrollo se complementa con toda las posibilidades significantes que se encuentren a mano para expresar, de mejor manera, el significado que se desea, inconsciente y/o conscientemente, ya que se refleja en ella la desintegración de la forma en las artes, puesto que ésta, "la forma,

³³² Saussure, F. Curso de lingüística general. Editorial Losada. S. A. Buenos Aires, Argentina. 1945. p. 61

³³³ Aquí el término lenguaje es superior al mero lingüístico.

al expresar la totalidad de la existencia, alcanza la concentración más rápida y transracional: quedan rotos todos los puentes explicativos, de elaboración.”³³⁴

En definitiva, la obra martiniana no puede observarse desde *un* punto sino desde el *todo*: *forma y contenido*.

La *forma* se distingue por tener un límite bien demarcado, en tanto lo *sin forma* es no tener límite; luego, el sentimiento de lo bello guarda relación con el entendimiento, mientras que lo sublime es afín a la razón. Por lo tanto *lo bello* es una *forma* presentable y *lo sublime*, lo impresentable. En consecuencia, como señala Lyotard, la estética moderna es una estética de lo sublime, puesto que permite que aparezca lo impresentable únicamente como falta de contenido; pero no la *forma*, debido a su coherencia identificable; luego, lo posmoderno sería aquello que, en lo moderno, muestra lo impresentable en la presentación misma; aquello que se niega el solaz de la forma adecuada, el consenso del buen gusto que haría posible compartir colectivamente la nostalgia de lo inalcanzable; aquello que busca nuevas presentaciones, no para gozar de ellas, sino para impartir un sentido más fuerte de lo impresentable.

- Acerca de la literaturidad.

Concluimos que desde los llamados “formalistas rusos”, pasando por los estructuralistas checos estamos enfrentados a la palabra clave de la ciencia literaria, y hoy más que nunca, en Martínez se refrenda esta factibilidad, ya que la sola visión de la obra nos hace preguntarnos acerca de la literatura nuevamente, es decir, acerca de la literaturidad como manifestación estética.

Por lo tanto, en la obra de Martínez ha de centrarse en la ‘perspectiva sintáctica’ como manifestación a-poética del plano semántico, de hecho esta es la base, ya que su fin es la manipulación del significante, asociación que se da, no de acuerdo con lo lógico-conceptual, sino con su forma y expresión de un universo rico en significación³³⁵.

a) Frase auténtica real, frase real auténtica (pseudofrase) y frase auténtica imaginaria, la que se refiere a aquella que como producto sensible de la comunicación del hablante se hace efectiva, o sea, que es cuando el emisor ha emitido un signo comunicativo auténtico, original de él en el acto de la comunicación [*frase auténtica real*]. Pero si se pasa a enunciar como lo dicho o escrito por un tercero, entonces es una frase u oración inauténtica, una pseudofrase [*frase real auténtica*].

³³⁴Erich Kahler. La desintegración de la forma en las artes. Siglo XXI editores, S.A. Primera edición en español 1969. México. p. 26.

³³⁵ Tal como la estructura del lenguaje: combinación de esquemas de representación y combinación de esquemas de contenido y significado.

En suma, la relación autor-lector es una convención de literaridad y de realización lingüística como un fenómeno de complicidad en la imaginación de mundos posibles, empero no reales, no dichos, sino sólo sensoperceptivos. Pero cuya situacionalidad no corresponde a la 'realidad real', sino a aquella ficcional e imaginaria que compone mundos a través de los significantes, de la manipulación de los significantes para poder desplazar definitivamente el acto comunicativo como sólo básico, en consecuencia de que se trata de uno complementario, o sea, el autor manipula aquí sólo pseudofrases, en donde el hablante de las frases literarias es lo expresado (o revelado) inmanente a ellas; el destinatario, lo apelado inmanente; el objeto, lo representado inmanente. La ficción literaria no es, por lo tanto, sólo ficción de hechos referidos, sino ficción de una situación narrativa o, en general, comunicativa completa.

En b) La literatura como lenguaje, deducimos que esto es, aceptar como lenguaje tales frases, atribuirles un sentido, ya sea por convención de la literatura como experiencia humana, estética y/o política. Por lo tanto, señalamos que esta estética tendría que proceder a la invención radical de formas nuevas de representación, pues las tradicionales no sirven en la situación postmoderna, y son un inútil ejercicio de tradicionalismo, pero tendría a la vez que recuperar "las dimensiones pedagógicas y cognitivas del arte político y de la cultura" y definirse como "un nuevo arte político que siendo capaz de captar la nueva situación individual y colectiva del hombre en las sociedades del capitalismo tardío, le devolviera, junto con la conciencia de la misma, sus posibilidades de acción y de lucha"³³⁶.

En consecuencia en Martínez vemos como la estética es una 'razón' poética, vale decir, es una aprehensión perceptiva, pero al mismo tiempo muy hegeliana [la razón lo es todo], pero lo más importante es que en ella sintetiza la belleza y lo sublime como manifestación de un hecho estético que revela forma y fondo, a través de la manipulación inconsciente y consciente del significante; incluyendo el lenguaje complementario. Y muy especialmente en la nueva construcción de mapas cognitivos. Pero tal constructo es la respuesta de la razón como verdad estética, frente a otra, la razón científica que no ha servido más que para la 'dialéctica del iluminismo' en una época que sólo se quiere reproducir y no re-crear, cuestión que propone, implícitamente, Martínez en su obra: re-crear "*la re la re la realidad*".

Luego, en D. Aproximación a la Estructura y Estética de la Poesía Moderna. Nos preguntamos continuamente ¿Para qué la Lírica hoy? Con otras palabras, concluiremos que "los imperativos tradicionales han sido sustituidos por la conducción externa de las asociaciones con un fin determinado que por el momento están dirigidas por un complicado sistema de comunicación".³³⁷ Pues bien, de esta

³³⁶ Ibid. pp. 120-121.

³³⁷ Ibid. p. 28.

forma es posible afirmar que "la apropiación del mundo" se basa en la actividad que el hombre realiza, es decir, la praxis que éste hace; sin embargo, las relaciones que este hombre tiene con el mundo no sólo son prácticas y materiales (de supervivencia), sino que también asegura la subsistencia, el desarrollo de la especie y la sociedad. Pero también, junto con desarrollar *la apropiación práctica* evoluciona el pensamiento teórico y cuya comprobación da lugar a *la apropiación teórica*, (relación o actitud teórica), es decir, los resultados, cualesquiera sean éstos han de ser empíricos, verificados; pero también una apropiación estética.

En suma, las vivencias o experiencias estéticas son propias de todos los seres humanos.

Ahora bien, la estructura de la obra moderna como hecho estético se reconoce por los elementos que la constituyen. Por ejemplo la poesía, la literatura se convierte en cierto modo en una membrana de todo lo que es lisa y llanamente. El lenguaje puede ser ilógico, gramaticalmente incorrecto o cesar súbitamente para ser continuado con otra construcción sintáctica si así lo exige la excitación del momento. De modo tal, que el "lírico no es un espíritu más entrenado, no es más *poeta doctus*, por ejemplo, los románticos o que los poetas del Renacimiento. Pero el encuentro con la realidad, la posibilidad del arte en cuanto tal, se nos ha vuelto de hecho más problemática".³³⁸ Por lo tanto, el potencial del poema, su capacidad de absorber asociaciones siempre nuevas, difícilmente pronosticable se encuentra relacionado con su "reserva de lo no-dicho"³³⁹. Por consiguiente, la vanguardia en el período moderno de la poesía hispanoamericana se divide en dos etapas: La etapa moderna, con influencias del parnasianismo y el simbolismo y la etapa contemporánea, en cuyo período los escritores utilizan dos mecanismos de composición: la irracionalidad y la desrealización.

Con respecto de la Neovanguardia, al igual que el año 1996, en una primera tesis acerca de Juan Luis Martínez de nuestra autoría, podemos volver a desarrollar la idea de de neomodernismo en vez de neovanguardia, ya que los románticos alemanes ya hablaban de la expansión como Poesía Universal Progresiva, dando cuenta de la gran crisis de la modernidad y, por cierto, Darío, quién usaba sintéticamente la vanguardia antes de ser llamada así por los teóricos y circunscrita a los años 10 al 25. Por otro lado es escribir de nuevo la literatura y, aún no estando de acuerdo, coincidimos en que:

Lo que parece ser el proyecto global de Juan Luis Martínez es análogo al de Parra: escribir de nuevo la literatura, el discurso y el texto, para renovarlos junto con la comprensión del mundo que implica; [y] para ello es necesario generar un nuevo tipo de texto, que destruya las normas y supuestos textuales y

³³⁸ Domin, Hilde. Op, cit. p. 185.

³³⁹ Ibid. p.186.

extratextuales y se destruya así mismo. Parra lo hizo con los Antipoemas, Martínez con La nueva novela y La poesía chilena.³⁴⁰

E. Aproximación histórica lineal. En este acápite concluimos que lo circunstancial deviene en Chile por mejoras substanciales en las ideologías de turno, cambiando el mapa de la época. Los intelectuales suscriben los nuevos bríos, de tal modo que crean, incluso nuevas alternativas de compromiso o “estado de compromiso”³⁴¹, formalmente se vinculan.

Por ejemplo en Evolución Democrática 1920-1970 y Reorientación Nacional³⁴² no sólo es el Estado-Nación el que se vincula, sino que son también los políticos y los intelectuales de esa nación; es por ello que los escritores están también marcados por ella y por lo tanto la evolución democrática les afecta directa e indirectamente, según sea su participación.

El pensamiento de izquierda era también una luz para ello. Sin embargo, éste se centró en el fomento de las actividades, meramente económicas, ya que las empresas privadas no bastaban.

Luego, la reorientación nacional se inicia con Allende (1970-1973). La guerra fría, la revolución de Cubana, el antagonismo violento (al interior) con el Movimiento de Izquierda Revolucionario, pero la base de este antagonismo fue, más bien, el temor y el desconcierto. La economía se deteriora aceleradamente, la convivencia social se pierde, el sistema jurídico fue amagado seria y sistemáticamente. Mediando estas circunstancias las fuerzas armadas intervienen con el golpe de Estado. El ejército, vía general Pinochet asume el poder.

Pues bien, desde esta perspectiva histórica lineal es imposible pensar que la poesía o la literatura en general hayan sufrido un cambio, modificación o alteración sólo el '73 y posgolpe, esto es impensable verdaderamente. Por lo tanto sólo nos centraremos en aquello que ha sido evidenciado en estos últimos años, mas no probado, es decir, las estructuras mentales, artísticas, lingüísticas y/o discursivas, sociopolíticas, etc. que se han dado en adjudicar sólo al golpe militar, no desconociendo, por cierto, que fue un quiebre insuperable por la razón iluminada de la modernidad.

Luego, en ¿Literatura de post-golpe? concluimos que se conoce como literatura de post-golpe aquella desarrollada entre los años 1973 hasta 1989 y que esta literatura desarrolla un desplazamiento temático y compositivo, a la vez que uno

³⁴⁰ Ibid. Pág. 42

³⁴¹ Tomás Moulian, citado por Grinor Rojo en Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual. Pehuén Editores Ltda. Santiago. 1987.

³⁴² Sergio Villalobos. Breve Historia de Chile. Editorial Universitaria. 2003. p. 181-218.

lingüístico, pues la represión frente a los creadores e intelectuales también fue muy fuerte y por consiguiente los códigos comienzan a complejizarse en pos de una autocensura y una posibilidad de sobrevivencia en el arte. Sólo así era posible registrar el acontecer poético y narrativo. No había otra manera de reflejar y denunciar lo ocurrido. En consecuencia se inicia un “nuevo escribir”, que sin querer se va transformando en ficcional e ilusorio. Se asemeja a los códigos de la vanguardia, sin serlo, ya que la intención, de la mayoría, al menos, no era cuantificar el arte sino sobrevivir con él. Por consiguiente, la mudanza de formas de decir, de enunciar fue vital para reactivar lo que llamaron el apagón cultural, realidad discutible, ya que todo actuar artístico fue soterrado los primeros años; de manera tal que, las manifestaciones eran clandestinas, pero de ningún modo mudas, sordas y ciegas.

La creación no fue diezmada como se ha creído, sino una generación de intelectuales, la que, en su mayoría, fue exiliada. Y más todavía, aquellas formas que se desarrollaron con fuerza para combatir contra la dictadura y contra la tradición literaria, ya que las generaciones inmediatamente anteriores, las del 50 y del 38 no dejaban avanzar a los noveles. Por ello que se dio en llamar la literatura emergente, de avanzada, o simplemente, contestataria, marginal o de neovanguardia. Ahora bien, otra afirmación concluyente en este ámbito es que la escritura hace surcos en la tradición, y lo hace desde la redefinición del sujeto discursivo, es decir, desde la relación del sujeto con su discurso, ya que la escritura es un lugar en donde se representa el sujeto, y se reestructura al objeto perdido. Y por otra parte, los textos constituyen una especificidad en su complejidad formal, en tanto texto literario, y como instancia crítica de lo social manifestado.

El continuum literario recoge algunos elementos de la fractura, de la supuesta ruptura de la poesía chilena; pero debemos reconocer que todos los movimientos o golpes al interior de la literatura, de la tradición han sido siempre antes de que la historia lineal reconozca lo suyo. De tal modo que aquí la ruptura es una constante de la tradición literaria, y por último de la modernidad.³⁴³

En definitiva, la ruptura literaria no es consecuencia del golpe militar, pero tampoco se escapa de éste, ya que quienes deciden escribir y crear, comprometidos o no, infringen una elaboración al significante, es decir, articulan de modo distinto las palabras y los recursos artísticos, mas esta realidad recursiva ya existía en nuestra tradición por lo tanto sólo se van a ver afectadas por la realidad social de cada autor; empero también será cada autor quien decida su propio compromiso con el arte, por ejemplo, Martínez, La nueva novela ('77) y La poesía chilena ('78); Maquieira, en Upsilon ('75) y Bombardo ('77), Zurita, en El Purgatorio ('79) y Anteparaíso ('80); Gonzalo Muñoz en Exit ('81) y Fragmento de La Tirana ('83) de Maquieira, que como

³⁴³ Recuérdese al respecto, la lectura de “Los hijos del limo” de Octavio Paz.

el mismo Zurita lo señala, corresponden, más bien, a ser “portadores de una excentricidad que no habría existido entre los poetas del pasado y que tampoco existe entre la mayor parte de los del presente, seguidores éstos de “la antipoesía [de Nicanor Parra], la poesía de los lares [de Jorge Teillier], la poesía epigramática [de Armando Uribe], y el influjo nerudiano”³⁴⁴.

En tanto al referirnos a **F**, la Aproximación Generacional: la del '72. Diremos que desde los años 60s en adelante, especialmente del '65, la literatura chilena sufre un cambio sustancial, ya que se va separando del devenir social, e incluye registros diversos de creatividad a diferencia del continuum literario nacional en que se dirigía, más bien, desde la noción canónica más que de la creatividad, es decir, se pretendía siempre superar teóricamente la tradición, desde los movimientos de vanguardia, por ejemplo. Pero en el caso de esta época que se acerca social y políticamente al punto de quiebre de la realidad nacional, la que ha cruzado transversalmente a todo chileno, no sólo a los protagonistas, sino que también a los agonistas, los personajes secundarios, los terciarios y los extras.

Se deduce entonces que se inicia un nuevo ver en el arte chileno, como escribe Juan Armando Epple: “la poesía opta por una vía de introspección que se retrotrae inicialmente a la percepción sensorial y emotiva de la experiencia para reformular las relaciones entre el sujeto y su mundo propiciando una escritura más constructiva que descriptiva, entendida como espacio de re-presentación de los códigos disímiles que provee la cultura para significar la realidad. La constante contemporánea –dice Goic– suspenderá los residuos del canon clásico revistiendo a toda realidad del mismo grado serio de representación o del mismo humor lúdico o poético. Y pondrá escepticismo cognoscitivo e incertidumbre en la verdad de la representación, cuyo residuo último o realidad de verdad es siempre inalcanzable o se postula como vacío y se constituye como puro lenguaje. Éste, dará lugar en generaciones sucesivas a la incertidumbre en la postulación de la realidad: ¿dónde está la realidad? parece ser la pregunta involucrada en toda representación.

Pues, desde aquí, desde cuál afán nos remitimos a Martínez, ya que bajo ninguna circunstancia, deja de poblar su tarea literaria por otra cosa, tampoco se ha de negar que estos pasajes intersticiales no se hallen, sino que lo que se privilegia es la ética con la cual se debe tratar el oficio literario y la obra de arte. De hecho, la escena neovanguardista, desplegaba una discontinuidad histórica y la fractura lingüística que pretendía resignificar el quiebre. Así, se violaban las convenciones de formatos, se torcían los géneros, subvirtiendo los códigos de la institucionalidad cultural mediante el deconstruccionismo de signos en permanente trance de hiperactividad crítica.

³⁴⁴ Raúl Zurita. Citado en Grinor Rojo. “Veinte años de poesía chilena: algunas reflexiones en torno a la antología de Steven White”. Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual. Pehuén Editores Ltda. Santiago. 1987. Nota 5, Pág.: 57-58.

Trastocando sintaxis e imaginarios hasta subvertir el rito ideológico de la cultura militante. Entonces el sujeto se desplaza al experimentalismo, pero no por experimental sino por redescubrir el paso auténtico de lo literario, de lo artístico, ya que éste se ve afectado en los tres planos clásicos: el temático, el lingüístico y el composicional. Es un sujeto que aprende desde su totalidad y/o fragmentación a incorporarse en la historia, y por ende en el arte; especialmente en Martínez.

En fin, Martínez no es ideológico sino más bien utópico y por lo tanto, el ser responsable éticamente con su revolución intelectual lo ubica en la avanzada chilena como el gran gestor de un nuevo camino, de un nuevo ver... de la nueva novela, es decir, de la nueva novedad poética para el Chile literario y artístico. Una estética de la ilusión referencial, más que una realidad-histórica, o sea, "ser más literario que real": "La poesía es lo real absoluto".³⁴⁵ Pero esto real absoluto se enfrenta también al año 1973, y escribo también, porque la producción de la obra viene ocurriendo desde el '68, y, por lo tanto, la subversión, desacralización, reconstrucción, apolitización, autodestrucción creadora, neocomposición, etc., no es producto de una historia social y política, sino que es una *apropiación* de la historia como un nuevo metarrelato, pero esta vez no puede ser de modo tradicional ni tampoco tan renovador, sino que debe ser más inclusivo: integrador, sintético, simultáneo, como lo es la vida del hombre, la vida moderna.

En **G. Aproximación a la re[A]cepción de La Nueva Novela:** recogemos algunas conclusiones conducentes, más bien, a la nueva visión, a la re-acepción de la obra, ya que al enfrentarnos a la sola recepción podríamos repetirla; en cambio pensamos que el proceso de la recepción, es un proceso activo del lector, como sujeto histórico, involucrado con toda su constelación en la (des)construcción que implica la descodificación y, más aún, la transcodificación. Es desde este punto, que en Martínez se es co-productor, es decir, la producción poética, hoy en día, no es reductiva al autor, sino complementaria. No obstante, no se puede dejar de señalar, que el texto es un todo autónomo, con límites precisables, pero al mismo tiempo es una obra abierta, en movimiento.

Esta nueva noción de texto y de lectura, vista como una conexión dinámica entre signos e indeterminaciones, como elementos que se articulan y desarticulan en un proceso de constante equilibrio inestable, se complementa con la idea según la cual el texto es activado mediante su puesta en relación con un sistema signifiante mayor, es decir, con un discurso consistente en un sistema mayor de textos jerárquica y dinámicamente organizado, con otras palabras, un sistema subversivo de mediación y, esta sería la transcodificación.

³⁴⁵ Martínez, 1993.

En este apartado, el b) Re[A]cepción de La nueva novela, inferimos que, tal como la teoría crítica adorniana y especialmente “La Dialéctica del Iluminismo”, ahora la razón ha puesto a La nueva novela en entre dichos, que por cierto, no es lógica ni meramente denotativa, sino que es irracional y connotativa como toda manifestación artística y por lo tanto sólo ha de ser resuelta por la percepción o sensopercepción, con otras palabras, ha de ser una realización y una recepción estética-semiótica, ya que la estructuración de una obra de arte, antes de que ésta sea un hecho estético, se rige por normas internas, puesto que “el arte, al irse transformando, empuja su propio concepto hacia contenidos que no tenía” -dice Adorno-. Además, siguiendo a Aristóteles, “El arte, en cambio, que imita tan sólo por medio del lenguaje, sea en prosa, sea en versos distintos mezclados o en versos de la misma clase, ha quedado hasta el presente sin nombre”. Vale decir, esto aparentemente sin nombre, en el caso de este análisis es La nueva novela, y por consiguiente esta es la forma de abordarla: estéticamente-semiótica. Traduciendo a Aristóteles: “el arte que imita tan sólo por medio del lenguaje, ha quedado hasta el presente sin nombre”, según los tiempos que vivimos: La nueva novela, pues su construcción revelaría, en primera instancia, a lo menos, una hibridez de géneros: oposición de la denotación y la connotación como recursos de soporte general, vale decir, un pastiche de la razón lógica o subversión lógica: recortes y ensamblajes de la tradición literaria hasta convertirse en una en el autor, en el libro y en el lector, es decir, la denotación: *el poema*; y en una ilusión de la realidad a través de una mimesis que percibe la no-realidad y connota: es decir, *la poesía*.

Sin embargo, también se ha enfrentado a la reflexión lingüística y/o textual por otros investigadores. Entre ellos por ejemplo:

► Roberto Merino³⁴⁶, quien hace una apropiación lingüístico-discursiva centrada en la “reflexión”: la flexibilidad del significante, olvidando la posibilidad de “representación-cum-reflexión” o la “representación-cum-opacidad”.³⁴⁷

Por lo tanto, Merino se queda sólo en el signo como referencia así mismo, olvidando que la obra en cuestión es más que eso. Con otras palabras, expresión y contenido entran en una mutua correlación y que forman, finalmente, sistemas de significación: la competencia sígnica es superior a la lingüística: competencia comunicativa, ya que “el signo posee un carácter doble, es opaco y transparente, descubre y oculta a la vez la cosa significada”³⁴⁸. Ahora, esta opacidad nos lleva a la inducción sensoperceptiva, generada por la pasión, el deseo. Y la transparencia, a la “cosa representada [en donde] el signo [también] es potencialmente opaco, esta

³⁴⁶ En La nueva novela de Juan Luis Martínez. Proposición de una lectura. Tesis de Grado para Licenciatura en Filosofía con mención en Literatura. Santiago Universidad de Chile, 1993.

³⁴⁷ Desde Jorge Lozano et al (Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual. 4ª edic. Ediciones Cátedra. 1993. España.) o de Recanati, F (La Transparencia y la Enunciación. Introducción a la Pragmática. Hachette. Bs As. Argentina.) más bien, como un sistema, como un “proceso semiótico que en su discurrir sintáctico va produciendo sentido” O Lozano et al.

³⁴⁸ F. Recanati, Op. cit. p.159.

opacidad potencial se torna actual cuando pasa de la reflexión virtual a la reflexión expresa”.³⁴⁹

- ▶ Otro es Andrés López Umaña, pero cuya tesis³⁵⁰ versa principalmente en la posible solución o dispersión del Silencio en la Página en Blanco o viceversa, además las fotos, los artículos y efectos expansores en La nueva novela, no son sólo un recurso iconográfico o una percepción del vacío frente a un “CISNE TROQUELADO”, sino que es una apropiación estética del mundo, ya que el “CISNE...” representa una época y una tendencia: la Modernidad, específicamente el Modernismo.
- ▶ También otra investigación es la de Mateo Goycolea T.³⁵¹ en donde postula que es la relación entre poética y posicionamiento (local) de la figura del autor³⁵², lo cual corresponde a una relación estético-ideológico de la muerte del autor; desde esta perspectiva le parece “importante establecer, de esta manera, la distinción de dos planos” v.gr.:
 3. Plano desestabilizador en función de una estética, esto es, el predominio de las formas o significantes, donde el sentido o significado ocupa un plano secundario.
 4. Dependencia determinante del principio de desestabilización e incoherencia formal (escritura de significantes), en función de una estabilización secundaria de sentido, cuya isotopía o recurrencia, es la figura del autor inscrita [tópico de la muerte del autor]

En consecuencia, la posición de Goycolea es sobre la base de la autoridad del autor y su supuesta muerte, mas esto no puede ocurrir, ya que correspondería, más bien, a una pre-escritura y no a una muerte, puesto que es muy difícil la muerte del autor, sólo logra “nosismismarse”, en todo caso, en Juan Luis Martínez y, en absoluto, morir, ya que él mismo sugiere la “manipulación autorial” hasta llegar al lector cómplice, y más todavía, al ideal.

- ▶ Por otra parte, existe un análisis³⁵³ que dice que “La desconstrucción actúa en una suerte de desmontaje de la oposición entre escritura/lectura: demostrando las dificultades que determinan las convenciones o lo que experimenta el lector/autor. Y en las conclusiones sugiere que: La nueva novela de Martínez, intenta la recuperación de una unidad perdida, lo que se logra a través del proceso de lectura, exigiendo la continua participación del lector en la composición del sentido de la

³⁴⁹ Ibid. p. 17.

³⁵⁰ [La elevación hacia la ausencia: silencio y escritura en La nueva novela de Juan Luis Martínez](#). Tesis para optar al posgrado de Magíster en Literatura con Mención en Literatura Hispanoamericana. Universidad de Chile. Escuela de Posgrado. 1999.

³⁵¹ En [La página en blanco y la muerte del autor en La nueva novela de Juan Luis Martínez](#). Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica. Universidad de Chile. 2001.

³⁵² Expresado en la página 89 y en la nota 70 (página 38).

³⁵³ Mario Rodríguez. [Análisis de La Nueva Novela](#). (resumen de) Tesis de Pre-Grado de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2001. Obsequio del autor, vía e-mail.

obra. Además de que “la desconstrucción, más que hablar de la inversión de los opuestos, conviene hablar de términos intercambiables. La obra trasciende las diferencias planteadas a través de la propuesta de un proyecto común, que bien podría corresponder a la Democracia.” Sin embargo, este análisis podría remitirnos sólo a la visión política de la obra, la de posgolpe que muchos dan por hecho en ella, pero como ya hemos tratado, esta realidad es imposible, salvo como otra forma de recursividad retórica.

► Y por cierto, un estudio más interesante es el de Patricia Monarca, quién señala que los discursos que constituyen el texto literario son de dos tipos: el discurso base, central o tipo, siendo en este caso el poema (todo el texto) y los discursos complementarios, es decir, los títulos, los epígrafes, las notas, las citas, etc. En definitiva, se trata, más bien, de una parte del plano compositivo en constante contradicción o tensión. Entonces sugiere una de las subversiones de La nueva novela de Juan Luis Martínez, y ésta -dice Monarca- se produce en relación con los títulos, deliberadamente engañosos, porque transgreden una regla hipercodificada según la cual el título anuncia el contenido de un texto. Uno de los más claros ejemplos de títulos contradictorios es el de la sección "Notas y referencias". Las notas, como sabemos, -escribe ella-, "son explicaciones que da el autor sobre algún detalle, dato o pasaje del texto y aparecen en un tipo más pequeño que el empleado para el texto mismo; se colocan al pie de la página a la cual corresponden o se recogen todas al final en una sección especial". La diferencia tipográfica y la ubicación marginal refuerzan su carácter de discurso complementario. Las referencias, por otra parte, son remisiones a otros textos, a través de una indicación bibliográfica, que guardan relación con el discurso base.

Pues bien, todo este examen que hace Monarca no es más que un ejercicio para poder interpretar o dilucidar la supuesta contradicción, pero no es así en Juan Luis Martínez la contradicción no es anulación ni paradoja sino todo lo contrario es un complemento y una simultaneidad; una dialéctica moderna:

Recuerdo un pensamiento de Jean Tardieu que dice: “abrazaría devotamente en mis pensamientos dos términos contradictorios. Admitiría que, al mismo tiempo y bajo la misma categoría, una cosa puede ser y al mismo tiempo no ser”³⁵⁴.

Evidentemente la contradicción usada por Martínez no es una contradicción como sugiere Monarca, sino una búsqueda de la complementariedad y simultaneidad; v.gr.: el pensamiento y el lenguaje, no sólo es un quehacer ‘denso’

³⁵⁴ Félix Guattari: Conversación con Juan Luis Martínez. En Revista MATADERO, Julio-Agosto de 2000. En www.letras.s5.com, por link de autores: Juan Luis Martínez. Ver también [Felix Guattari en Chile](#). En Revista del lector. Santiago. Dolmen ediciones. V., nº1, (nov. 1998), p. 3-5.

filosóficolingüístico, sino que es más que eso, es un juego entre el pensamiento y el lenguaje, piénsese por ejemplo que la realidad es sólo una ilusión, un juego del lenguaje, pero que a través de éste podemos apropiarnos de ella, o sea, si la realidad es una ilusión esta realidad es creada por el lenguaje, por lo tanto Martínez no hace uso de una contra-dicción en oposición, sino de una contradicción en construcción de un nuevo sentido, y este sería el desorden de los sentidos, es decir, la búsqueda de un nuevo decir con las cosas sencillas que nosotros habitualmente no percibimos, como el lenguaje que sirve para, en primer plano, reconocer un nivel comunicacional básico y otro, un nivel comunicacional complementario; por lo tanto, el lenguaje es lo único ilusorio y real al mismo tiempo. No obstante ello, Martínez usa, efectivamente las notas y los epígrafes, pero como un proceso complementario del co-texto y del contexto, no como lo sugiere Monarca o el Profesor Carrasco, que es, más bien, un lenguaje acotacional activo, que no sólo colabora con el texto, como lo hemos asumido tradicionalmente, sino que lo hace con la obra, por lo tanto trasciende la textualidad hasta el discurso, por ejemplo: los epígrafes “funcionan” como significantes en expansión y diferidos [diferencia derridiana] y por consiguiente son un complemento del signo, pero el signo no es sólo lingüístico sino que es función-signo, en consecuencia la materialidad que aquí se usa no es otra cosa que la resignificación del texto como libro, por eso que es tan importante la imagen y la idea de libro total, no por el artefacto en sí, sino que por que no estamos acostumbrados a seguir el juego lingüístico³⁵⁵ como la suma de las diferencias, vale decir, un significante + un significante no es igual al significado inmediatamente, sino que es diferido hasta la diferencia de tiempo y espacio que hay entre el uno y el otro y sobre esta diferenciación se construye el significado. Con otras palabras se constituye, produce y origina el proceso de ruptura y de división cuyos diferentes o diferencias serían productos o efectos constituidos, pero como voz media, es decir, una cierta intransitividad.

SEGUNDA PARTE: ESTRUCTURA SUPERFICIAL:(Forma)

La aplicación de un modelo estético-semiótico nos interesa para resaltar la estructuración estética más que la semiótica, sin embargo no podemos separarles del todo, ya que la una se materializa con la otra.

En el punto 1. Acto de referir es menester concluir que es el imaginario que envuelve a Martínez y a la época: la búsqueda constante de un mundo otro, que permita la paz, la armonía, la distribución económica, la estética y la ética en el arte, el compromiso real de los políticos con sus ideologías, en fin, el imaginario es el mundo tal cual es, pero que está mal y por ello hay que cambiarlo, subvertirlo; puesto que “las aspiraciones sociales o políticas de cambio me parecen sueños”, dice

³⁵⁵ Como frases imaginarias o pseudofrases.

Martínez y, esto es lo que hace constantemente en su obra, subvertir todo a través, eso sí, del lenguaje, de la facultad y manipulación del lenguaje, y especialmente del significante, “pues pienso que la verdadera poesía lo logra [el compromiso social] sin entrar en el juego de la violencia, porque la poesía es demoledora de hábitos” - explica-. No obstante, para él todo es significativo, el mundo es significativo, las acciones, los libros, las artes, la vida tal como está, etc. Mas este significante cobrará vigor casi como una diglosia que quiere rearticularse en pos de la verdad estética, por ello su libro es fragmentario, va resemantizando cada fragmento a través de la recursividad, pues así es posible, a la vez, sintetizar toda una tradición literaria con una plástica. Debemos tener presente entonces, que los desafíos del imaginario martiniano pasaron primero por asimilar sus gustos por la plástica y preferencias literarias hasta alcanzar una producción, un hecho estético que re-presente no sólo su placer inconsciente y consciente, sino también el estético verbal, pues él mismo aceptaría esta condición: “la poesía me mostró otra vida que me permite la aventura en el plano verbal, y la trasgresión de los códigos en ese plano”³⁵⁶.

Debemos, sin embargo, rescatar algunos elementos para proyectar el referente imaginario martiniano, tales como:

a) Proteísmo extremo del lenguaje. Efectivamente, Martínez, se desliza desde la sintaxis hasta los silogismos, desde la separación del signo, especialmente desde el significante; de tal modo que éstos se sitúan, más bien, en un estado de inducción, ya que son “silogismos inductivos a partir de hechos particulares, de observaciones, de experimentaciones, para luego amplificar la validez de estas observaciones, todas ellas particulares y contingentes y extenderla, darle un ámbito y una validez mucho mayor de la que tenían: no ya mucho mayor, sino universal y necesaria”³⁵⁷.

b) Voluntad apoética: En tanto en este elemento se puede apreciar realmente la *voluntad a-poética*, en la medida en que Martínez sintetiza toda nuestra tradición literaria y artística y, por lo tanto a Martínez no le quitan el sueño ni el uno [Parra] ni el otro [Neruda], por ende en el período en que la poesía se renueva y se vive profundamente, éste decide simplemente crear, escribir; puesto que “el poeta se vuelve un instrumento para que el lenguaje hable o se escriba”³⁵⁸, de tal manera que “los poetas han tenido siempre clara conciencia de ser escritos por el lenguaje, y una sensación de que la gratuidad de este don será pagada a un precio muy alto”.³⁵⁹

Y por otra parte, esta voluntad se presenta como una manifestación extensional, o sea la escritura aquí se subvierte desde el desplazamiento del significante. En consecuencia, la voluntad a-poética es buscar la mejor forma de

³⁵⁶ Martínez, 1993.

³⁵⁷ Manuel García Moreno. Lecciones Preliminares de Filosofía. Editorial losada. Buenos Aires. 31ª edición. p. 208, 1995.

³⁵⁸ Martínez, Notas para una entrevista. Respuesta sin preguntas. El Mercurio, cuerpo E p.3. 22 de junio de 2001.

³⁵⁹ Ibid.

presentar lo impresentable, lo percibido, lo poético de las cosas y/o circunstancias. La poesía está más allá de la mera forma re-presentacional de ella, vale decir, se puede re-re-presentar de cualquier forma, incluso desde el silencio (página en blanco) o desde la simple posibilidad del arte, pero muy especialmente desde la tradición que es trascendida no para simplemente romperla (vanguardia, antipoesía, neovanguardia) sino para direccionar un nuevo constructo del camino (TAO o LOGOS). Por lo tanto aquí, Martínez, está más allá de la poesía, está en el “camino” ORATE PRO NOBIS.

c) Estrategia autodestructiva: Esto es, en un principio, la disolución del lenguaje a través de la desaparición del contenido del significado; por lo tanto le otorga la validez al proteísmo extremo, al significante, al significante silogístico, mediante la propiedad de la transparencia de la lengua, y especialmente del signo, que es tan claro que no nos damos cuenta de su forma material; y por ello el silogismo, que debiera tender al razonamiento lógico, se disuelve en uno poético. Vale decir, se sintagmatiza como denotativo, pero sólo es ilusión, ya que lo que importa es la connotación o paradigmaticación que se pueda hacer del enunciado. Con otras palabras, el sistema, la ordenación en el plano lingüístico es con los materiales del discurso lógico-racional, científico, descriptivo y narrativo, que ya se ha hecho natural en aquel medio, pero es vacío a la hora de humanizar, y más aún, de poetizar; por ello la sintaxis es denotativa y transparente. Sin embargo, la intermisión es el lenguaje, la articulación creativa del significante, y por lo tanto, busca la opacidad [cum reflexión]: la asociación mental, más bien, llamada paradigma o asociación paradigmática. En fin, la transcodificación de los significantes naturalizados por la razón se torna una creación estética, en cuya recepción se une al lector, consciente o inconsciente al horizonte poético:

creación verbal + creación factual = poesía.

En seguida, en el punto 2. El acto de designar: que consiste en relacionar un significante con un significado que alude a un referente y para designarlo se distinguen tres modalidades: representativa, abstractiva y simbólica.

Concluimos entonces que:

a) La designación representativa: es pues, sólo descriptible, ya que la mimesis aristotélica nos ponía en guardia respecto de que “El arte, en cambio, que imita tan sólo por medio del lenguaje, sea en prosa, sea en versos distintos mezclados o en versos de la misma clase, ha quedado hasta el presente sin nombre”.³⁶⁰ Y por lo tanto, consciente o no Martínez resuelve esta etapa imitatoria desde la percepción visual y por ende va acomodando la asimilación que hace del mundo en forma de lenguaje escrito; vale decir, esta es la primera forma en mostrar un mundo complejo, pero artificial, como lo es la escritura, una manifestación visible del lenguaje como sistema y a la vez como significante, una preescritura, especialmente esto último, como

³⁶⁰ Aristóteles, opus cit.

significante de la 'écriture'; ya él mismo se declara manipulador de significantes. Y es a partir de aquí que puede imitar el mundo en crisis, el mundo poco ético y poco sensible a la ilusión, por ello la mimesis que realiza tiene mucho más que el primer nivel aristotélico de *mimesis*, sino que se halla en el segundo: "cosas diferentes" o "en los objetos de la imitación", y en el tercero: "de forma diferente y no de la misma forma" o "el modo de hacer la misma imitación". Todo, por cierto, para poder imitar una realidad que yace inasible e incommunicable y, por lo tanto, cualquier recurso está bien para poder llamar la atención de ese centro infinito que es el hombre; por cierto, desde una 'estrategia autodestructiva', porque es apocalíptica y demoledora como la crisis y, a la vez, neomoderna, por lo mismo, como única superación de la modernidad, si es que esta puede ser superada, ya que sólo ha habido una manifestación de estados de ésta.

En síntesis, la razón mimética y/o estética, se desarrolla mediante la articulación mimética autodestructiva, pero también se une a ello lo apoético y lo silogístico como modo de re-presentación de la realidad, es decir, Martínez, usa la mimesis, efectivamente, como una designación representativa de aquello que ya no es, que está agotado en sí mismo, y por consiguiente, es designado re-presentacionalmente para re-significarlo desde el descubrimiento del objeto, en oposición al sujeto, pero yendo hacia él, diferido en significantes que luego de ser imitados son trascendidos por la diferencia de sí mismos hasta constituirse en una imagen aparente del mundo; sin embargo, sólo es eso, aparente, ilusorio ya que constituye, finalmente, una ilusión de lo re-ferido y no del re-ferente "en busca de la transparencia dispersa de algún significado"³⁶¹.

Pues bien, la designación abstractiva o la 'lógica de la ilusión' juega aquí un rol preponderante, ya que a través de ella podremos entender la mixtura composicional que hace Martínez y que se recepciona como una fragmentación, pero que en definitiva no lo es, sino todo lo contrario, es una imagen que pertenece al campo del conocimiento sensible y es capaz de "irradiar significaciones siempre renovadas, que abren nuestro conocimiento, intuitivamente, al campo de lo que parece imposible de representar sensiblemente"³⁶².

c) La designación simbólica: En este acápite, podremos dilucidar y concluir como esa imagen de mundo fragmentado que proyecta el libro, que simboliza el libro, responde a la cosmovisión que resiente Martínez, y, que hemos anotado tantas veces ya: "Yo creo que vivimos, justamente, el final de una época. En este sentido uno está haciendo una literatura apocalíptica, está dando cuenta de una crisis final. No sólo no hay confianza en la literatura, sino en ningún valor, casi, ya" –dice-. Pues he aquí lo imposible de re-presentar, por lo tanto el autor se ve en la necesidad de cultivar el fragmento como una manifestación intuitiva, más bien, inductiva hacia lo apocalíptico,

³⁶¹ Martínez, 1985: 89.

³⁶²Radoslav Ivelic, op.cit.

hacia la crisis; pero la crisis o apocalipsis como oportunidad y como condición autodestructiva, mas no de aquello a lo que estamos acostumbrados, a la mención de, sino que a la producción de la realidad. De modo tal que, la construcción o designación simbólica que hace Martínez de su obra es a través de poemas individuales intervenidos ¡eso sí!, con todo lo que le rodea, como la técnica alemana del espontaneismo que se confunde siempre con el concretismo. Ahora este espontaneismo se asemeja mucho a la Poesía Universal Progresiva, también del romanticismo alemán.

Por lo tanto, llama la atención como va andamiando su textualidad y por ende, como va tomando forma y luego en la producción tanto como en la recepción, cobra vida el símbolo de una época y de una forma de intervenirla.

Tercera Parte: ESTRUCTURA PROFUNDA: [Fondo]

1. El acto de fisiognomizar: Aquí, concluimos que esta manipulación es la entrada directa al fondo de la obra y no como una mera explicación de cómo se compone, y todavía menos, cuando ya hemos resuelto este caso en el capítulo anterior. Es evidente por cierto que la contextualización ha de ser nuestro sustrato y por tanto, nuestra guía y, especialmente, en una época en que el lenguaje, no sólo ha perdido la confianza del autor, sino también del lector; por ende, la complicidad aquí se ha de manifestar en la construcción protolingüística y/o silogística, autodestructiva y apoética que sustituye y, más aún, destituye el lenguaje propio y naturalizado. Aquí la acomodación, la asimilación y la estructuración de un nuevo lenguaje no sólo es responsabilidad del autor sino del lector de coetáneo y contemporáneo, ya que ambos se encuentran en este nuevo contrato y nuevo esquema cognitivo que debe procesar La nueva novela.

En consecuencia, las Intervenciones, o medios de expresión, como Manipulación del significante aquí se verán como las posibilidades creativas con las cuales Martínez nos lleva a deslindar lo que tradicionalmente se ha llamado “montaje” como manifestación vanguardista e incluso antipoética, ya que para efectos de este estudio, Juan Luis Martínez, no sólo realiza montajes, sino que los subvierte para poder crear a la vez que denunciar y anunciar, creativa, estética y éticamente una realidad totalizadora que no está funcionando bien; por ello se atreve a utilizar la técnica mixta de la ficción y lo factual para ir desmontando los significantes reales y poder desreificarlos, otorgándoles así una carga histórica y estética a la vez, por lo tanto el supuesto montaje es una intervención, ya no sólo configura una expresión estética sino que interviene otras para que puedan seguir significando, o sea, la intervención es obligadamente para permanecer en el significado y significación y no sólo en el significante como expansión, o sea, es la forma de intervenir la realidad, de ser parte de ella, pero en el deseo de participación (re-presentación) y no de presentación de la realidad.

De tal modo que el Deslinde discursivo: Ficcional/Factual. Por un lado, siempre que se realiza un acto de habla o de escritura es para comunicar algo a alguien. El/un autor, en el discurso práctico busca imponer e/o informar, luego, dispone la información y los argumentos de manera que el oyente o el lector sea persuadido. Este discurso utilitario, pragmático; se estructura, entonces, sobre la base de dos elementos: La lógica de la demostración y la retórica de la argumentación. Aquí es evidente que asumimos el título: La nueva novela.

Por otra parte, en una novela tal vez no hallemos una estructura demostrativa, pero sí una de relaciones entre eventos, personajes y estrategias discursivas, mientras dura la lectura de la ficción de ésta. Por lo tanto, escribir un relato factual o uno ficcional, se convierte, en otras palabras, en un juego de estrategias cuya finalidad está en el oyente/lector, en su conducta, emociones y/o sus creencias.

Los discursos son ficciones que refieren a mundos que son verbalmente posibles y fundamentados en sí mismo. Estos discursos son *intransitivos* puesto que se encierran en sí mismos o, lo que es lo mismo, no refieren ni a los objetos ni a los eventos del mundo real.

En consecuencia, la literatura, trata, de diferenciarse, específicamente, en oposición al discurso otro, el factual o académico, es decir, aquel que es aplicable al mundo real. Éstos son transitivos, pues hablan de diversos aspectos de una realidad circundante a la que examinan minuciosamente. A diferencia del anterior, su estructura es rígida y conservadora, ya que su finalidad es mostrar interpretaciones alternativas del mundo y construidas lógico-formalmente de la justeza y consistencia lógica de la demostración, estructurada en función de la intención persuasiva del autor. Además, este tipo de discurso se halla orientado a la transmisión y producción de conocimientos.

En consecuencia, se hace menester, también concluir Hacia una estética de la ficcionalización y del efecto o intervención, ya que la historia de la literatura, desde un tiempo a esta parte, ha exigido destruir los prejuicios del “objetivismo histórico, así como fundamentar la estética de la producción y de representación tradicional en una estética de la recepción, y del efecto”.³⁶³

Bajo este prisma nos introducimos, pues, en la obra, ya que, no sólo es ubicable en el nivel de la producción, sino que al mismo tiempo, en el de la recepción, del efecto. Y decimos recepción, puesto que es el lector el que debe comple/men/tar el discurso literario y, especialmente, el que presentamos aquí, pues la organización

³⁶³Hans Robert Jauss. Historia de la Literatura como una provocación a la Ciencia Literaria. Editorial Konstanzer. 1967.

textual que se ofrece no sólo compete al autor sino también al receptor, mediados por cierto, en este caso, por un canal (la obra) que nos hace realizarnos en una situación comunicacional concreta, en primera instancia y en una situación comunicacional representativa, en segunda. En primer término porque la obra se produce por algo y para alguien y en segundo porque ese algo es un mensaje, una comunicación para un receptor, que no sólo debe descodificar sino participar con toda su constelación para encontrarse con la matriz toda y finalmente fusionarse entre ambos horizontes, el de expectativa y el histórico.³⁶⁴ Para ello nos bastará con la sola lectura de La nueva novela, la cual no sólo construye mundos (posibles) sino que se transforma en un constructo de conciencia entre el autor y el lector. Todo esto, por cierto, es evidente en el plan compositivo o disposición de la obra, ya que cada compartimiento es espectacularizado (cada una de las partes), ya que en ellas se halla la única manera de poblar la razón con la poesía. Ciertamente es que aquí se dejan ver los mundos posibles, como si fuera una narración; aquellos que permiten ver la ciencia, los testimonios, más bien, las experiencias lecturales que inducen a este otro horizonte que es la poesía y la estética.

De tal modo que, el autor, ve en su obra su proyección histórico-personal y social, mas no en la proyección del personaje o hablante, ya que esta sería una actitud hacia él.

Ahora bien, la producción en Martínez aparentemente es compleja, ya que se ve un texto múltiple, pero todo ello responde sólo y únicamente al genio creador, el cual no sólo ha puesto en el producto del objeto su(s) ideograma(s), y junto con ello va dando forma a su construcción; vale decir, va dotando de vida al hablante lírico, le va dando herramientas objetuales y experienciales para resignificar tal objeto estético, para que éste no sea un texto más, un “panfleto” ideológico o meramente materialista. El autor aquí se incluye sin anularse como creen algunos, sino que se materializa en una “otredad” o alteridad, como la antipoesía, o sea, así como el hablante antipoeta desaparece, cediéndole el lugar al lector, éste se anonimiza como un sujeto cero, como un superconductor hacia la sensopercepción.

Por consiguiente “la actividad estética propiamente dicha comienza cuando regresamos hacia nosotros mismos (...) cuando estructuramos y concluimos el material de la vivencia”.³⁶⁵

En consecuencia, Martínez utiliza la manipulación de los significantes intra, extra e intertextualmente para ficcionalizar la producción; re-utiliza todo aquello que le hizo perder la confianza en el mundo para poder denunciarlo con sus propios

³⁶⁴ Genette. Citado por Francisco Aguilera. Seminario de Postgrado “Novela Hispanoamericana Reciente: De la Binariedad a la Intersticialidad”. II semestre. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Depto de Literatura. 2002. [en adelante nos referiremos a esta cita como Aguilera. Opus cit.]

³⁶⁵ Ibidem. pág. 31.

elementos, tal cual como la teoría crítica, todo aquello que se ha “naturalizado” (según la actividad estructuralista bartheana, por ejemplo) para poder escribir de nuevo, pero ahora como una actividad verdadera, no como una convencional y clásica, sino una verdadera que se acerca aquella “contradicción del lenguaje”, vale decir, el lenguaje es una ficción acerca de la ilusión de realidad [el clásico debate: lenguaje y pensamiento (existencia)]. De tal forma que Martínez subvierte, no sólo el orden que le parece mal, sino los significantes que re-presentan los viejos y gastados signos que le han hecho perder las señales de ruta.

2. El acto de simbolización estética: En conclusión, hallamos entonces una pluralidad de contra-dicciones (o antagonismos), de sentidos y de re-presentaciones de mundo, de fragmentos de tiempo y de espacio, de razonamientos, de lenguajes, de significados y de actitudes; pues con una de ellas Juan Luis Martínez parece interpelarnos igual que Heráclito: “Unamos lo completo y lo incompleto, lo congruente y lo divergente. De todas las cosas una, de una, todas”. O como la poesía progresiva de Schlegel: “Poetizar el genio y llenar y alimentar las formas artísticas con sólida materia cultural de cualquier índole, animándolo con las vibraciones del humor. Ella encierra todo cuanto es poético desde el más elevado sistema del arte, el que contiene a su vez otros varios sistemas.”³⁶⁶

Otro aspecto a recordar es la utilización concreta de las cosas: fotografías, recortes y ensamblado, dibujos, páginas en blanco, negativos, epígrafes, dedicatorias, catálogos, pentagramas, citas, sentencias o acertijos conceptuales (silogismos), notas, referencias, símbolos, afiches, transparencias, caricaturas, anzuelos, etc.

Además, colegimos que el lenguaje utilizado es un lenguaje simbólico conceptual y, más que eso, es un sistema semiológico que entra en operación cuando se contradice declarando o adoptando rasgos pertinentes a realidades ya consabidas; por ejemplo:

- Declaración de referentes canónicos, hiperreconocidos.
- El elitismo y la sofisticación de otros.
- El pasaje por las culturas y por las épocas.
- El emplazamiento del sujeto de los textos en el centro móvil de una circunstancia –el libro- de gran amplitud de radio.

Ahora si no operara esta constante tensión poética habría que hacerse cargo tan sólo de un lenguaje denotativo, de ahí, tal vez, su título La nueva novela, la denotación (su más grande tensión: transparencia/opacidad, sintagmática/ o asociación paradigmática). Mas, esta característica no hace otra cosa sino que expandir el significante, abriendo el texto, la obra, la cosmovisión en que se entrelazan lector-

³⁶⁶ Schlegel. Op. cit.

autor y autor y, lector, dado que nos enfrenta/mos/ a dos discursos: uno, permanentemente básico y el otro abierto y complementario que expande el significante.

En suma, Juan Luis Martínez, no sólo hace una apropiación del significante (expandiéndolo), sino también del significado, el cual entra casi con transparencia, pero al instante de producirse la conexión ojo-cerebro ésta es opacidad, pues el paradigma busca su asociación dinámica y renovadora o, a veces, reiteradora; entonces lo denotado es transcodificado por un Homo Significans y entonces es ‘a la connotación’, es decir, desde una realidad supuestamente real a una ilusoria, abriéndose, por lo menos, el acceso a un juicio valórico y estético: no es su verdad sino su aire de verdad lo que constituye el valor de ciertas obras de arte.

“La nueva novela es, en definitiva, la modificación del lenguaje mismo a través de una escritura graficada: figuras geométricas, cuadros compositivos, fotocopias al negativo –reiteradas fotografías³⁶⁷, anzuelo, transparencias, tachaduras, inter- intra-extratextualidad, intervenciones (recortes que generan una figura de revolver, por ejemplo, al mismo tiempo que “interviene” el poema original, por lo tanto es más que un montaje), comic, etc.

En definitiva este es un libro que subvierte no sólo al lenguaje sino también al género y al lector, por lo tanto a la sensopercepción, o sea, la posibilidad del arte hoy obedece, no al compromiso, sino a las corrientes vanguardistas de instituciones estéticamente vanguardistas que son tan ilusorias como la creencia de que son revolucionarias y de que la revolución es una de las formas de la belleza.³⁶⁸

Martínez, en consecuencia, por su capacidad lúdica del lenguaje como expresión múltiple, como facultad lingüística logra dar con esta diferenciación y por eso es novedoso, aparentemente rupturista o neovanguardista, pero en realidad el resurge el ímpetu de la búsqueda, de la crisis u oportunidad, de la modernidad o neomodernidad, que se refleja en el mundo y que sólo él sabe traducir entre la estética y la política del capitalismo tardío o historia lineal. Muchos otros pudieron vislumbrar este problema, pero sólo Martínez logra cartografiarlo, ya que él posee el talento para la poliexpresión del arte, puesto que él nunca creyó en la separación de los géneros de las artes.

³⁶⁷ Jaime Quezada, en Revista Ercilla. 23 Noviembre de 1977.

³⁶⁸ Entiéndase aquí la revolución como subversión estética.

BIBLIOGRAFÍA:

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA:

1. Adorno, T. W. Teoría Estética. Ediciones Orbis. S.A. Hyspamerica Ediciones Argentinas, S.A. Buenos Aires. 1983.
2. Aristóteles. POÉTICA. Traducción de Francisco de Saramanch. Editorial Agilar. Madrid. 1979.
3. Barthes, Roland. Ensayos críticos. "Actividad estructuralista". Editorial Seix Barral. 1983. Primera edición.
4. _____. La aventura semiológica. "Los elementos de semiología". Ediciones Paidós. Barcelona. 1993.
5. Bajtín, M.M. "Autor y personaje en la creación estética". Estética de la creación verbal. Siglo XXI editores. Séptima edición en español. México.1997.
6. Domin, Hilde. ¿Para qué la lírica hoy? Editorial Alfa. Barcelona. España. 1986.
7. Goic, Cedomil. Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. "Época contemporánea". Tercer Tomo. Editorial Seix Barral. 1988.
8. Goicolea, Mateo T. La página en blanco y la muerte del autor en la nueva novela de Juan Luis Martínez. Tesis de grado de Licenciatura de Lengua y Literatura Hispánica. Universidad de Chile. 2001.
9. Glejalde, Alfredo. Discurso Literario y discurso académico. www.apuntes.org / www.pucp.edu.pe 1998.
10. Gullón, Ricardo. El Modernismo visto por los Modernistas. El Modernismo como época. Edt. Guadarrama. Barcelona. 1980.
11. Guattari, conversación con Juan Luis Martínez. En www.letras.s5.com, proyecto patrimonio, JUAN LUIS MARTINEZ: Félix Guattari: Conversación con

- Juan Luis Martínez, en Revista Matadero, julio-agosto de 2000. También en Revista del lector. Santiago. Dolmen Ediciones, 1998- . v., n° 1, (nov. 1998), p. 3-5: JLM:- Soy un lector y autor fragmentario y mi guía es el deseo de mi propia autosatisfacción.
12. Hegel. Apunte:
http://orbita.starmedia.com/~miggarme/227hegel_y_su_sistema_filosofico.htm
 13. Ivelic, Radoslav: "Semiótica y estética". En Estructuras semióticas del arte. Revista chilena de semiótica, N°1, octubre de 1996.
 14. Jameson, Frederich. Ensayos sobre el posmodernismo. Ediciones Imago Mundi. 1ª edición en español. Argentina. 1995.
 15. Jofré, Manuel. Curso de ESTÉTICA. Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Literatura. Escuela de Posgrado. II Semestre. 2003.
 16. Kant, Manuel "Crítica del juicio" seguida de las observaciones sobre el asentimiento de "Lo bello y lo sublime"; traducción por Alejo García Moreno y Juan Rovira. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes www.cervantesvirtual.com, Tomo I, títulos XXX al LIX.
 17. Kahler, Erich. La desintegración de la forma en las artes. SIGLO XXI EDITORES, S.A. Primera edición en español 1969. México.
 18. López Morales, Berta. Curso de pregrado. "Teoría Literaria I": Apunte: "La Teoría de la Recepción. U.B.B, Chillán, 1991.
 19. López Umaña, Andrés. La elevación hacia la ausencia. Silencio y escritura en La nueva novela de Juan Luis Martínez. Tesis para optar al posgrado de Magíster en Literatura con Mención en Literatura Hispanoamericana. Universidad de Chile. Escuela de Posgrado. 1999.
 20. Martínez Bonati, Felix. Estructura de la obra literaria. Universidad de Chile. Santiago. 1960. Y también, Hugo Montes. Asedios a la poesía. Desde Platón a Neruda. Parte VIII. Poesía y Ciencia Literaria. Ediciones Universidad Católica de Chile. 1997. pp. 157-160.
 - 21. Martínez, Juan Luis. La nueva novela. Ediciones Archivo. (1977) 1985.**
 22. Merino, Roberto. La nueva novela de Juan Luis Martínez. Proposición de una lectura. Tesis de Grado Licenciatura en Filosofía con mención en Literatura. Santiago Universidad de Chile, 1993.
 23. Monarca, Patricia, Juan Luis Martínez: El juego de las contradicciones. Santiago, RIL 1998.
 24. Rodríguez, Mario. Extracto: Análisis de La Nueva Novela, Tesis de PreGrado en la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2001. E internet, 2004.
 25. Rojo, Grinor. Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual. Pehuén Editores Ltda. Santiago. 1987.
 26. Yamal, Ricardo. La poesía chilena actual(1960-1984) y la crítica.. Santiago, LAR. 1988.

27. Wilhem, Emrich. Protesta y promesa. Editorial Alfa. Barcelona. 1ª edic. en Castellano. 1985.

BIBLIOGRAFÍA ACERCA DE JUAN LUIS MARTÍNEZ.

1. Autores Varios "Tres poetas visuales" Mineduc, Santiago, 1997.
2. Brito, Eugenia Campos Minados (literatura post-golpe en Chile), Cuarto Propio, Santiago, 1990.
3. Díaz, Tevo. "Señales de ruta". Video. 2002.
4. Espinosa, Patricia; "Literatura y experimentalismo", en Calabaza del Diablo, Año 6/Nº 32, Santiago, Junio 2004.
5. Fariña, Soledad y Hernández, Elvira. Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez. Edición al cuidado de ©Ediciones Intemperie. 2001.
6. Jofré, Manuel. Semiótica y Literatura. Historia de la Semiótica Actual. Editorial Universitaria. 1990.
7. Labraña, Marcela. La Nueva Novela de Juan Luis Martínez y la cultura oriental. En VERTEBRA Nº 4. Septiembre de 1999.
8. Lihn, Enrique / Lastra, Pedro. Señales de Ruta de Juan Luis Martínez. Ediciones Archivo. Santiago de Chile. 1987.
9. Lihn, Enrique. "Juan Luis Martínez: La Nueva Novela". En El Circo en llamas. LOM, 1997.
10. _____ "Las expectativas de reopción de La nueva novela". En Yamal, Ricardo. La poesía chilena actual. Santiago, LAR. 1988.
11. _____ La pequeña casa del autor. En La Academia Imaginaria Nº 3. Octubre 1998.
12. Miralles, David. El Cisne Y El Signo: Nota Sobre La Metapoesía En Un Texto De Juan Luis Martínez. En Página Dura. 1994.
13. Quezada, Jaime. Juan Luis Martínez. El desorden de los sentidos. En Revista Ercilla. 23 Noviembre de 1977.
14. Rosas Godoy, Jorge. (NEO)MODERNISMO en La Nueva Novela de Juan Luis Martínez. (Primer Intento). Universidad del Bío Bío. Chillán. 1996.
15. Ruiz-Tagle, Carlos. La Nueva Novela de Martínez. En La Tercera. Santiago, 23 abril 1978.
16. Valdivieso, Jaime. "Juan Luis Martínez: Adiós A La Cordura". En Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez. Soledad Fariña-Elvira Hernández Santiago. Intemperie. 2001. Santiago de Chile: RIL Editores.
17. <http://letras.s5.com/archivomartinez.htm>
18. [http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/documentos.asp?id_ut=juanluismartinez\(1942-1993\)](http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/documentos.asp?id_ut=juanluismartinez(1942-1993))
19. www.antiparásitos.cl 1a entrega noviembre 2mil4.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA:

1. Adorno, T. (*MM*, 266). Citado por José A. Zamora. En «Civilización y barbarie: Sobre la Dialéctica de la Ilustración en el 50º aniversario de su publicación». En: Scripta Fulgentina 14, 1997, p. 255-292.
2. Adorno, T. W. y M. Horkheimer. Dialéctica del Iluminismo. (1947)
3. Aguilera, Francisco. Seminario de Postgrado “Novela Hispanoamericana Reciente: De la Binariedad a la Intersticialidad”. II semestre. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Depto de Literatura. 2002.
4. Alarcón, Justo S. en ¿Estética literaria o crítica científica?, ensayo escrito en www.ideasapiens.edu.pe
5. Bachelard, Gastón. La Poética del Espacio. F.C.E. 1ª edición en español. México. 1965.
6. Barthes, Roland. La Aventura Semiológica. “*El Estructuralismo*”. Barcelona. Editorial Paidós Ibérica, S.A. Segunda edición en Castellano.1993.
7. _____. Retórica de la imagen. 1964.
8. Belic, O. – Vodicka, F. EL MUNDO DE LAS LETRAS. Editorial Universitaria. 2º edición. 1972.
9. Campos, Javier. “La poesía chilena joven en el periodo 1961-1973”. En La Poesía Chilena Actual (1960-1984) y la crítica. Ricardo Yamal. Ediciones LAR. 1988. pág. 20.
10. Carrasco, Iván. Antipoesía y Neovanguardia. Revista Estudios Filológicos. Nº23. 1988. p: 37.
11. Carrasco, Iván. Para leer a Nicanor Parra. Ediciones Universidad Nacional Andrés Bello. Editorial Cuarto Propio. 1999.
12. Cordua, Carla. J. L. MARTÍNEZ: BLOQUEO LÍRICO Y DESBLOQUEO. En Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez. 2001.
13. Correa, Eduardo. “Espejos en la obra de J.L.M”. www.antiparásitos.cl 1a entrega noviembre 2mil4.
14. Derrida, Jacque. La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. Conferencia pronunciada en el College international de la Universidad Johns Hopkins (Baltimore) sobre «Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre», el 21 de octubre de 1966. Traducción de Patricio Peñalver en La escritura y la diferencia, Anthropos, Barcelona, 1989. _____. La Estructura, El Signo y El Juego en el Discurso de las Ciencias. 1971.
15. _____. De la grammatologie. Paris: Minuit. 1967.
16. Eagleton, Terry. Una Introducción a la Teoría Literaria. México, Fondo de Cultura Económica. 1998.
17. Epple, Juan Armando. “Nuevos Territorios de la Poesía Chilena”. En La Poesía Chilena Actual (1960-1984) y la crítica. Ediciones LAR. 1988. pág. 51-85.
18. Espinosa, Patricia. Calabaza del Diablo, Año 6/Nº 32, Santiago, Junio 2004

19. Fajardo, Carlos. ESTETIZACION DE LA CULTURA. Espéculo nº 16. Revista electrónica de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2000.
20. Fernández Retamar, Roberto. Para una teoría de la literatura hispanoamericana. Edt. Nuestro Tiempo. 3ª edc. 1981
21. Gallardo, Andrés. Azul...Manifiesto Lingüístico. Acta literaria nº 13. 1988.
22. García Moreno, Manuel. Lecciones Preliminares de Filosofía. Editorial losada. Buenos Aires. 31ª edición. p. 208, 1995.
23. Gauss, Hans Robert. Historia de la Literatura como una provocación a la Ciencia Literaria. Edit. Konstanza. 1967.
24. Cedomil Goic. Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. "Época contemporánea". Tercer Tomo. Editorial Seix Barral. 1988. Barcelona.
25. Habermas, Jünger. La modernidad, un proyecto incompleto. Barcelona, 1986.
26. Hernández, Francesc Jesús. La sociología negativa de la educación de T.W. Adorno. www.uv.es Departamento de Sociología y Antropología Social. Universidad de Valencia. España.
27. Hopenhayn, Martín. Después del Nihilismo. Ed. Andrés Bello. Santiago de Chile. 1997.
28. Iser, Wolfgang. El Proceso de Lectura: Enfoque Fenomenológico. Publicado en New Literary History, 3, 1972.
29. Ivelic, Milán. Curso de estética general. 3ª Edición. Editorial Universitaria. Santiago de Chile. 1990.
30. Jameson, Fredric. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, publicada por Editorial Paidós en Barcelona en 1991.
31. Jofré, Manuel. Semiótica y Literatura. Historia de la Semiótica Actual. Editorial. Universitaria. 1990.
32. Larraín, Jorge. Modernidad, Razón e Identidad en América Latina. Edt. Andrés Bello. Santiago de Chile. 1996.
33. Lihn, Enrique / Lastra, Pedro. Señales de Ruta de Juan Luis Martínez. Ediciones Archivo. Santiago de Chile. 1987.
34. Lozano, Jorge et al. Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual. 4ª edic. Ediciones Cátedra. 1993. España.
35. Lyotard, Jean François. La Condición Posmoderna. Edt. Cátedra. 1981.
36. Lyotard, Jean-Francois. "Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo". Buenos Aires: Manantial, 1998. Citado por Carlos Fajardo Fajardo en "Estetización de la cultura ¿pérdida del sentimiento sublime?". en "*Espéculo*". *Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 2000.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/estetiz.html>
37. Martí, José. Prólogo al Poema "Al Niágara" de Juan Antonio Pérez Bonalde. Nueva York. 1882.
38. Martínez Bonati, Felix. Estructura de la obra literaria. Universidad de Chile. Santiago. 1960.

39. Martínez, Juan Luis Notas para una entrevista. Respuesta sin preguntas. El Mercurio, cuerpo E3. 22 de junio de 2001.
40. Martínez, Juan Luis. La Nueva Novela.
41. Merino, Roberto. La Nueva Novela de Juan Luis Martínez. Proposición de una lectura. Tesis de Grado Licenciatura en Filosofía con mención en Literatura. Santiago Universidad de Chile, 1993.
42. Mukarovsky, Jan. "El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria" en Arte y Semiología, Madrid. Alberto corazón Editor. 1971.
43. Muñoz, Blanca Escuela de Frankfurt I y II Generación de *Universidad Carlos III, Madrid*. En [DICCIONARIO CRITICO DE CIENCIAS SOCIALES](http://www.uam.es/sociologia) www.uam.es/sociologia
44. Nómez, Naín. "Marginalidad y fragmentación urbana en la poesía de los sesenta: un cuestionamiento al sujeto poético de la modernidad" en Atenea N° 474 Universidad de Concepción, 1966 (104-126).
45. Parra Eduardo. Juan Luis Martínez "La Nueva Biografía". ANTIPARASITOS. Revista digital de arte y cultura por Valparaíso. Mar. 1, nov 2005. www.antiparasitos.cl
46. Paz, Octavio. Los Hijos del Limo. F.C.E. Méx. 1987.
47. Pistacchio, Romina. La Estética de Walter Benjamín. Documento y figura de la modernidad. Tesina curso de Estética dictada por el Profesor Manuel Jofré. Escuela de Postgrado. Universidad de Chile. 2003.
48. POÉTICA. Aristóteles. Traducción de Francisco de Saramanch. Editorial Agilar. Madrid. 1979.
49. Quezada, Jaime en Revista Ercilla. 23 Noviembre de 1977.
50. Recanati, F. La Transparencia y la Enunciación. Introducción a la Pragmática. Hachette. Bs As. Argentina.
51. Richard, Nelly. La estratificación de los márgenes. Santiago. Francisco Zegers Editor. 1989.
52. Rius, Mercè. T. W. ADORNO del sufrimiento a la verdad. "Acerca del pensamiento". Editorial LAIA. Barcelona. Primera edición. 1985.
53. Roblero Cum, María Ester: Juan Luis Martínez: "Me complace irradiar una Identidad Velada". Entrevista en Revista de Libros. N° 202. EL MERCURIO. 14 de marzo de 1993.
54. Rodríguez, Mario. Análisis de La Nueva Novela. Tesis de pregrado de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2001.
55. Rosas Godoy, Jorge. (NEOMODERNISMO) (EN) LA NUEVA NOVELA DE JUAN LUIS MARTÍNEZ. (Primer intento). Tesis para optar al Título de Profesor de Enseñanza Media en Castellano. Universidad del Bío Bío. Chillán. 1996.
56. Rossi, Alejandra y Valenzuela, Luis. Conversación con Diamela Eltit Sobre contextos, voces y discursos marginales.
57. Schopf, Federico. Del vanguardismo a la antipoesía. LOM Ediciones. 2000.

58. Schopf, Federico. La crítica literaria chilena. Más allá del optimismo crítico (1993). María Nieves editores. Editorial Anibal Pinto. Fondo Nacional de Fomento al Libro y la Lectura. Santiago de Chile. 1995.
59. Touraine, Alain. Crítica a la Modernidad. Fondo de Cultura Económica. 1994.
60. Todorov, T. "¿Qué es el estructuralismo? Poética.". Editorial Losada S.A. Argentina. 1975.
61. Todorov, T. Simbolismo e Interpretación. Monte Ávila Editores, 1982
62. Trafa, Sylvia. Diamela Eltit: el rito de pasaje como estrategia textual. RIL editores. 1998.
63. Umaña, Andrés López. La elevación hacia la ausencia: Silencio y escritura en La nueva novela de Juan Luis Martínez. Tesis para optar al posgrado de Magíster en Literatura con Mención en Literatura Hispanoamericana. Universidad de Chile. Escuela de Posgrado. 1999.
64. Valdés, Adriana. Gestos de fijación, gestos de desplazamiento: algunos rasgos de la producción cultural reciente en Chile. Manuel Antonio Carretón, Saúl Sosnowski, Bernardo Subercaseaux editores. Fondo de Cultura Económica. Santiago. 1993. pág.141.
65. Villalobos, Sergio. Breve Historia de Chile. Editorial Universitaria. 2003.
66. Villegas, Juan. El discurso lírico de la mujer en Chile: 1975-1990, Santiago, Mosquito Editores, 1993.

CIBERGRAFÍA:

1. www.letras.s5.com/juanluismartinez
2. www.antiparasitos.cl
3. www.uam.es/sociologia
4. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/estetiz.html>
5. www.uv.es
6. www.ideasapiens.edu.pe
7. [http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/documentos.asp?id_ut=juanluismartinez\(1942-1993\)](http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/documentos.asp?id_ut=juanluismartinez(1942-1993))
8. www.ucm.es
9. www.sitio.com/moraleja
10. http://www.mercadonegro.cl/sentrevistas/entrev_ eltit_ 11.htm
11. <http://www.cervantesvirtual.com> :
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/77706711937328606287768/p0000005.htm?marca=critica%20del%20juicio%20de%20kant#PagInicio>