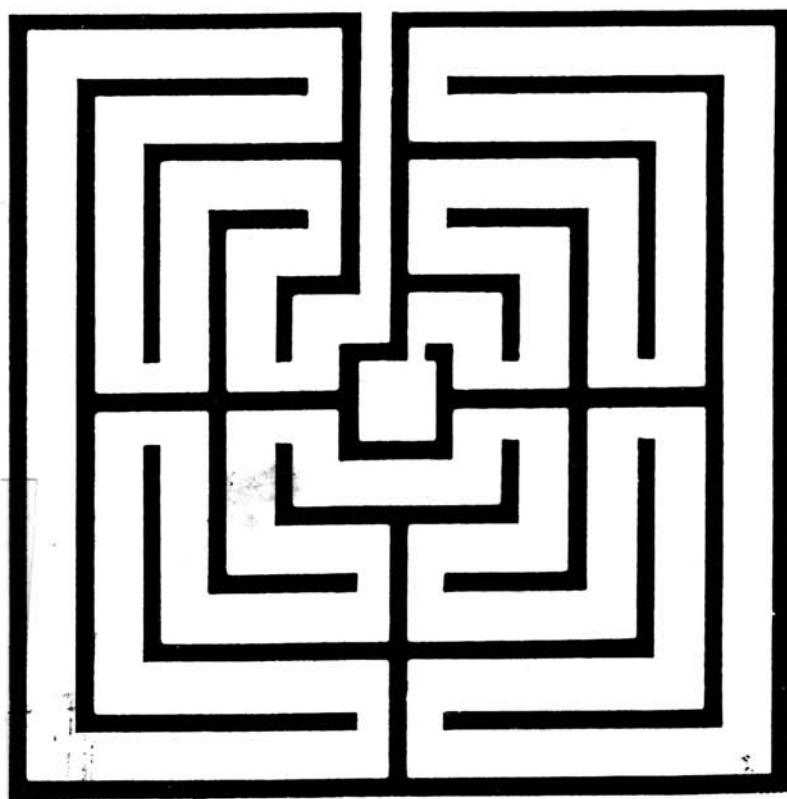


ENRIQUE LIHN / PEDRO LASTRA

SEÑALES DE RUTA
DE JUAN LUIS MARTINEZ



EDICIONES ARCHIVO

Libro Publicado Electrónicamente por:

Editorial El Macetero Derramado



Santiago de Chile - Paris

www.atropos.es.vg

Proximamente en <http://www.atropos.cl>

© ENRIQUE LIHN / PEDRO LASTRA, 1987

INSCRIPCION Nº 67.541

DERECHOS RESERVADOS

IMPRESO EN CHILE

PRINTED IN CHILE

ENRIQUE LIHN / PEDRO LASTRA

SEÑALES DE RUTA
DE JUAN LUIS MARTINEZ



EDICIONES ARCHIVO

Santiago de Chile

1987

22/9/88

Donación

15876

La nueva novela, libro inabordable para las empresas editoriales chilenas, fue publicado por su autor en 1977, después de larga sedimentación. Sin ser un objeto de lujo, en la medida en que sigue siendo un libro, se resiste sin embargo y por todos los medios técnicos y formales a una definición genérica. *La nueva novela* y *La poesía chilena* (1978) —obra ésta que prescinde ya de los caracteres atribuidos a y esperables de un libro— son las partes salientes del iceberg impredecible que es el trabajo inédito de Juan Luis Martínez, poeta de Valparaíso nacido en 1942: el decano de los poetas jóvenes y no reconocido mentor y orientador de estos sondeos de la nueva ruptura, instancia que Eduardo Llanos reconoce como Neovanguardia, atendiendo a sus tácticas de ocupación de la escena; pero el caso de Juan Luis Martínez es incompatible con esa conducta extrovertida: la suya es más bien la de un “sujeto cero” que se hace presente en su desaparición, y que declara e inventa sus fuentes, borgeanamente.

El sistema de citas y referencias de Juan Luis Martínez no es sólo lingüístico sino semiológico en un sentido amplio; abundan entre ellas las que provienen de la fotografía, de la gráfica propia y ajena, del diseño anónimo con fines didácticos, de la iconografía popular de personajes célebres, etc.

Todo libro es temporal, en la medida en que lo datan sus referentes culturales, y es durable mientras lo actualicen las lecturas sucesivas. Nos parece que *La nueva novela* es el proyecto utópico de escapar a la temporalidad, manipulando esos referentes de las maneras más contradictorias, entre las cuales anotamos:

- la 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 circunferencia —el libro— de gran amplitud de radios. Las coordenadas también son móviles. Resultado: la imposibilidad de precisar el punto de intersección de las líneas que constituyen esa trama.

La amplitud y complejidad de las referencialidades produce la reducción voluntaria del corpus de lectores, destinados a integrar un tipo de cofradía como la de los sabios de Tlön, que repiten su identidad de generación en generación.

La producción de dicho tipo de lectores forma parte de este imposible designio de escapar a las lecturas distanciadas que pueden sorprender la temporalidad a la que el libro se niega, acentuándose en su calidad de generador de espejismos. Si la cofradía de lectores producida por el tejido que es *La nueva novela* se repite a sí misma en el tiempo, se congela la temporalidad del libro. Pero también podría ser que el autor apelara a un lector histórico, atento a los índices temporales, confundiéndolo con trucos de prestidigitador, bombardeándolo con efectos de intemporalidad, forzándolo a reajustar sus fechas una y otra vez.

Quienes descreemos de la eternidad —nos contamos entre ellos— tendríamos que trabajar arduamente para contextualizar y temporalizar *La nueva novela*. Nos limitaremos sólo a ciertas sugerencias.

Parece indudable que las lecturas y saberes de los que se alimenta Juan Luis Martínez se extienden a todos los campos en los que el lenguaje fragiliza los criterios de verdad y de realidad, por encima de la presunción de verosimilitud. “No es su verdad sino su aire de verdad lo que constituye el valor de ciertas obras de arte” (M. Riffaterre): Esto —que es demasiado obvio en lo que concierne a algunos falsos silogismos, herencia de la antipoesía inglesa de la que se derivaron productos irregulares en la poesía surrealista— accede a la mayor sutileza cuando J.L.M. responde como un arquero afgano ante su presa vertiginosa y da justo en el jabalí. Es entonces cuando “construye un mundo coherente a partir de NADA, sabiendo que: YO = TU y que TODO es POSIBLE” (p. 33).

Dos o tres poemas sobre desapariciones, dispersos en distintas secciones del libro, pero que remiten unos a otros, son el tema de lo que sigue:

“La desaparición de una familia”, que adelanta en la página 121 del libro tres notas y la promesa de un epígrafe, emerge varias pá-

ginas después desde un apartado que cumple la promesa del "Epígrafe para un libro condenado: La política", en la ironía cortante de Francis Picabia: "El padre y la madre no tienen el derecho de la muerte sobre sus hijos, pero la Patria, nuestra segunda madre, puede inmolarlos para la inmensa gloria de los hombres políticos" (p. 135).

Existiría una relación de suplemento entre el texto y el epígrafe en el sentido derridiano: el epígrafe es lo que le sobra y le falta al texto. Picabia se refiere a la Patria como madre inmoladora, imagen que desaparece en el poema y es commutada por la casa. "La desaparición de una familia" hace de la casa lo que Picabia hace de la Patria, otorgándole un derecho a muerte que, en términos fotográficos, acercaría el negativo a lo real más que el revelado. Todas las características que hacen de la casa un lugar cerrado, acotado y protector, y los trayectos rituales de sus moradores, se espectralizan guardando sus formas. La casa es el mundo como lugar abierto, desprotegido y amenazante, que en lugar de sustraer de los peligros de la existencia los condensa y los especializa, señalándole a cada uno el modo y el

lugar específicos de su desaparición.

Para mayor abundancia, digamos que la inestabilidad de las señales de ruta (que se borran, se olvidan, se confunden, no se oyen, siendo que en una casa esas señales forman parte de un código arquitectónico) la desconstruyen conservándola fantasmáticamente intacta.

Las impresiones que estamos reuniendo se confirman por las dos voces que se leen —sin producir ningún efecto de oralidad— como textos de un “estilo fantasmal”: funcionalmente anacrónicos. La primera voz es como la de un narrador omnisciente de una novela tradicional; la segunda materializa la figura del padre, cuyo registro verbal combina el tono didáctico, asertivo, de mentor y guía, con la inutilidad de un saber paradójico que no resuelve nada (todos desaparecen a pesar de sus advertencias).

El efecto de desaparición recorre el poema temática y estilísticamente. En este último nivel, la textura marmórea y sin relieve de la “escritura que habla” refuerza ese efecto.

Nos parece que una de las felicidades de este poema disfórico proviene de la energía

de “bricoleur” de su autor, experto en el arte combinatoria y en la frecuentación submarina de las escrituras con-sagradas y de las literaturas sumergidas. En el teatro de sombras que es esta casa se entrevén las presencias de Dante, Lewis Carroll, Jean Tardieu, N. Parra, J. Cortázar, los surrealistas, los filósofos del lenguaje y, sin duda, otras que se nos escapan.

Esto en lo que se refiere a los autores de occidente, que aportan sus índices de familiaridad; pero parece obvio que el norte de Martínez es el oriente, no sólo por las paráfrasis y citas falsas o verdaderas del budismo Zen, sino por la aplicación de lo que Fenollosa consideraba el *método científico de la poesía* y del sistema ideográfico de los chinos, por oposición a las abstracciones del pensamiento occidental. El trabajo de J.L.M. está animado por una noción de la “ciencia oriental” que redundaba en su forma de hacer poesía occidental: la “*nosimismidad*” ensimismada del sujeto que habla, que proviene de la oposición “sí mismo”/“no, sí mismo”. Buda opone la ilusión de la individualidad —el *sí mismo*, condenada a percibir ilusoriamente el mundo— al *no sí mismo* como una manera de ac-

ceder a la iluminación o a la verdadera sabiduría (en un comentario de esta doctrina se lee que “mientras hay luces y sombras, el principio de la individualidad nos abruma”). De aquí el efecto de transtemporalidad que produce la escritura de J.L.M.: la tentación de lo innombrable, la conciencia de las polaridades, el simultaneísmo de los opuestos, el desasimilamiento emotivo, la escenificación de la coexistencia de los tiempos como enseña el *Avatamsaka* (ilustrada en “La casa del alien-to”).

La propuesta de Martínez es la de una autoría transindividual, que quiere superar desde el oriente la noción de intertextualidad según se ha entendido en occidente, donde los textos de base están presentes en las transformaciones del texto que los reprocesa; pero en Martínez ella parece resolverse en la negación de la existencia de las individualidades en la literatura, al hacer fluir bajo nombres distintos una misma corriente, que es y no es él. Recuérdese una frase clave de “Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros”: “. . . la eternidad incesantemente recompuesta de un jeroglífico perfecto, en el que el hombre ju-

garía a revelarse y a esconderse a sí mismo ...” (p. 126).

Esa frase pertenece a la nota 5 del apartado “Notas y referencias”, que tiene por objeto comentar el poema “Observaciones relacionadas con la exuberante actividad de la ‘confabulación fonética’ o ‘lenguaje de los pájaros’ en las obras de J.P. Brisset, R. Roussel, M. Duchamp y otros”.

En la tesitura del mismo “método científico de la poesía”, que hace irrisión de los métodos descriptivos de la ciencia occidental, se elabora una teoría de la comunicación que se pone en duda a sí misma y que socava todo intento de hacer comunicable esa teoría (nos gustaría recordar al lector, en este punto, los versos de Martín Adán que socaban a su vez la comunicabilidad de la poesía: “Poesía se está de fuera: /Poesía es una quimera/ Que oye ya a la vez y al dios./ Poesía no dice nada: /Poesía se está callada, /Escuchando a su propia voz”. *La piedra absoluta*.

Si tuviéramos que racionalizar el poema de Martínez, diríamos que el ardid del texto consiste en el empleo de las nociones de lenguaje y de signo retirándole al lenguaje su di-

mencción semántica y, consecuentemente, al signo uno de sus dos elementos constitutivos: el significado. La transparencia de los signos, dicha en el poema, alude al hecho de que el significante no cubra ningún significado. Recuérdesse que la metáfora de F. de Saussure para referirse a los dos constituyentes del signo (significante y significado) es la del anverso y el reverso de una misma lámina. El signo al que se refiere J.L. Martínez es un anverso que carece de reverso, y el "lenguaje vacío" es un lenguaje asemántico. Adviértase la complementación contradictoria entre la inanidad del "canto de los pájaros" con la descripción de un lenguaje como sistema cerrado, coherente: malla que es transparente porque carece de significado, pero que es irrompible porque tiene las propiedades de un sistema.

Entendemos este poema como una poética referida a todas las artes cuyo lenguaje no es literalmente descifrable: la pintura, la música, la poesía misma, pues lo que dice el poema está en lo que convoca el lenguaje (discurso retórico) y no en su lectura referencial. El poema es una confabulación en la que el lenguaje de la ciencia occidental, oblicuamente

empleado, se entreteje con ese orientalismo que hemos mencionado, en un juego de efecto humorístico que explora subliminalmente su problema: decir y no decir. Ante los reclamos de un discípulo de Buda que ha recibido de él las escrituras en unos ejemplares en blanco, Buda responde: "No es necesario que grites. Esos rollos en blanco son las verdaderas escrituras, pero como veo que sois demasiado ignorantes, no habrá más remedio que escribir algo en ellos" (cf. Mariano Antolín y Alfredo Embid, *Introducción al budismo Zen: Enseñanzas y textos*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 30 Del mismo libro proceden todas las citas que hemos coleccionado y que agotan nuestro conocimiento del tema).

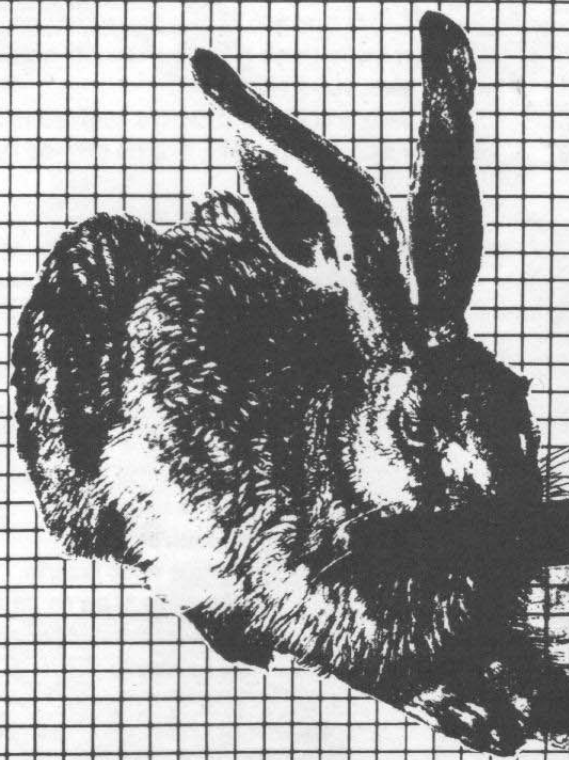


LA DESAPARICION DE UNA FAMILIA

1. Antes que su hija de 5 años se extraviara entre el comedor y la cocina, él le había advertido: “- Esta casa no es grande ni pequeña, pero al menor descuido se borrarán las señales de ruta y de 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 ancha ni delgada: sólo delgada como un cabello y ancha tal vez como la aurora, pero al menor descuido olvidarás las señales de ruta y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza”.
3. Antes que “Musch” y “Gurba”, los gatos de la casa, desaparecieran en el living entre unos almohadones y un Buddha de porcelana, él les había advertido:
“- Esta casa que hemos compartido durante tantos años es bajita como el suelo y tan alta o más que el cielo, pero, estad vigilantes porque al menor descuido confundiréis las señales de ruta y de esta vida al fin, habréis perdido toda esperanza”.
4. Antes que “Sogol”, su pequeño fox-terrier, desapareciera * en el séptimo peldaño de la escalera hacia el 2º piso, él le había dicho: “- Cuidado viejo camarada mío, por las ventanas de esta casa entra el tiempo, por las puertas sale el espacio; al menor descuido ya no escucharás las señales de ruta y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza”.
5. Ese último día, antes que él mismo se extraviara entre el desayuno y la hora del té, advirtió para sus adentros:
“- Ahora que el tiempo se ha muerto y el espacio agoniza en la cama de mi mujer, desearía decir a los próximos que vienen, que en esta casa miserable nunca hubo ruta ni señal alguna y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza”.

* El nombre de este perrito frente a un espejo es LOGOS (Nota de los lectores).

Dibuje el contorno de cada cuarto incluyendo puertas y ventanas.
Marque dos rutas de escape para cada miembro de su familia.



Cada cuadradito equivale a 2 km.²

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.

* "Quizás una casita en las afueras
donde el pasado tiene aún que acontecer
y el futuro hace tiempo que pasó".

(De T.S. Eliot, casi).

Continuus III
fol. 30

Lacrimus

Sobrius Tertius Pulsus

Tertius Glazius

Pulsus Glazius Chromatico-enharmonicum uersus

quid affectus Pulsus Glazius

Pulsus Pulsus Glazius Tertius

musica uersus vocis
uox uersus capella

Vox gallinae

Vox peruenit Gallina

Vox canis

Vox canis

**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 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).

NOTA 5. OBSERVACIONES SOBRE EL LENGUAJE DE LOS PAJAROS

Véase: LA LITERATURA

El Lenguaje de los Pájaros o Confabulación Fonética es un lenguaje inarticulado por medio del cual casi todos los pájaros y algunos escritores se expresan de la manera más irracional posible, es decir a través del silencio. La Confabulación Fonética no es sino la otra cara del silencio. (Los pájaros más jóvenes como también así algunos escritores y músicos sufren hoy por exceso de libertad y están a la búsqueda del padre perdido).

Los pájaros ambicionan escapar del círculo del árbol del lenguaje - desmesurada empresa, tanto más peligrosa, cuanto más éxito alcanzan en ella -. Si logran escapar, se desentienden de árbol y lenguaje. Se desentienden del silencio y de sí mismos. Ignoran que se desentienden y no entienden nada como no sea lo indecible. Se desescuchan del silencio. Se desescuchan de sí mismos. Quieren desescucharse del oído que alguna vez los escuchara: (los pájaros no cantan: los pájaros son cantados por el canto: despajareándose de sus pájaros el canto se des-en-canta de sí mismo: los pájaros reingresan al silencio: la memoria reconstruye en sentido inverso "El Canto de los Pájaros": los pájaros cantan al revés).

Los pájaros viven fundamentalmente entre los árboles y el aire y dado que sus sentimientos dependen de sus percepciones, el canto que emiten es el lenguaje transparente de su propio ser, quedando luego atrapados por él y haciendo que cada canto trace entonces un círculo mágico en torno a la especie a la que ellos pertenecen, un círculo del que no se puede huir, salvo para entrar en otro y así sucesivamente hasta la desaparición de cada pájaro en particular y en general hasta la desaparición y/o dispersión de toda la especie.

Los pájaros no ignoran que muchos poetas jóvenes torturan las palabras para que ellas den la impresión de profundidad. Se concluye que la literatura sólo sirve para engañar a pobres gentes respecto a una profundidad que no es tal. Saben que se ha abierto un abismo cada vez más ancho entre el lenguaje y el orden del mundo y entonces se dispersan o enmudecen: dispersan dispersas migas en el territorio de lo lingüístico para orientarse en el regreso (pero no regresan) porque no hay adonde regresar y también porque ellos mismos se desmigajan en silencio desde una muda gritería y lenguajean el silencio desmigajándolo en bullicio y gritería. Mudos de vergüenza se tragan en silencio su propio des-en-canto: descantan una muda gritería. ¿Se tragan a pequeños picotazos el silencio de su muda gritería? : (cantando el des-en-canto descantan el silencio: el silencio se los traga).

A través del canto de los pájaros, el espíritu humano es capaz de darse a sí mismo juegos de significación en número infinito, combinaciones verbales y sonoras que le sugieran toda clase de sensaciones físicas o de emociones ante el infinito. (Develar el significado último del canto de los pájaros equivaldría al desciframiento de una fórmula enigmática: la eternidad incesantemente recompuesta de un jeroglífico perfecto, en el que el hombre jugaría a revelarse y a esconderse a sí mismo: casi el Libro de Mallarmé).

Cantando al revés los pájaros desencantan el canto hasta caer en el silencio: —lenguaje lenguajeando el lenguaje-, lenguajeando el silencio en el desmigajamiento de un canto ya sin canto. Se diría: (restos de un Logos: migajas de un Logos: migas sin nombre para alimento de pájaros sin nombre: pájaros hambrientos: (pájaros hambreados por la hambruna y el silencio).

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

COLOFON

El diseño y la edición de este libro estuvo a cargo de Juan Luis Martínez. Se terminó de imprimir en Santiago de Chile, el 14 de Agosto de 1987 y consta de 600 ejemplares de los cuales 100 han sido numerados.