

**INSTITUTO CARO Y CUERVO**

**SEMINARIO ANDRÉS BELLO  
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA**

**VISUALIDAD CRÍTICA EN LA POESÍA DE JUAN LUIS MARTÍNEZ HOLGER**

**JHONATAN VANEGAS HERNÁNDEZ**

**BOGOTÁ  
2020**

**INSTITUTO CARO Y CUERVO**

**SEMINARIO ANDRÉS BELLO  
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA**

**VISUALIDAD CRÍTICA EN LA POESÍA DE JUAN LUIS MARTÍNEZ HOLGER**

**JHONATAN VANEGAS HERNÁNDEZ**

**Trabajo de grado para optar por el título Magíster en Literatura y Cultura**

**JULIO ALBERTO BEJARANO HERNÁNDEZ**

**BOGOTÁ  
2020**

## **Dedicatoria**

*A mi esposa*

*compañera de sueños, silencios y reflexiones*

## **Agradecimientos**

A Yenly Adriana, por su profundo amor y apoyo incondicional.

A mis padres, Fanny y Octavio, por colmarme de cariño.

A mi hermano Fabián, por *Las cuerdas de acero*.

Al profesor Alberto Bejarano, por toda la paciencia y los valiosos consejos.

A ~~Juan de Dios Martínez~~ por enseñarme, desde sus bromas laberínticas, el camino esencial de la poesía.

# ANEXO 1

## TRABAJOS DE GRADO CARTA DE AUTORIZACION DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO

Bogotá. D.C. junio 25 de 2020

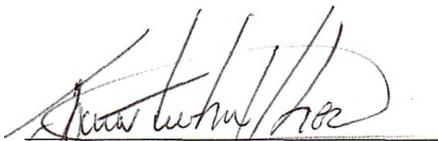
Señores  
BIBLIOTECA JOSE MANUEL RIVAS SACCONI  
Ciudad

Estimados Señores:

Yo Jhonatan Vanegas Hernández, identificado con C.C. No. 80.793.357 de Bogotá, autor del trabajo de grado titulado: Visualidad crítica en la poesía de Juan Luis Martínez Holger, presentado en el año 2020 como requisito para optar el título de magister en Literatura y Cultura; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con *finés académicos*:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del País y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “*Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores*”, Nos cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su autor.



C.C 80 793 357 de Bogotá

## ANEXO 2

### FORMATO DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

#### AUTOR

Apellidos	Nombres
Vanegas Hernández	Jhonatan

#### DIRECTOR

Apellidos	Nombres
Bejarano Hernández	Julio Alberto

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magíster en Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO: Visualidad crítica en la poesía de Juan Luis Martínez Holger

SUBTÍTULO DEL TRABAJO: La poesía itinerante de Juan Luis Martínez Holger

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: BOGOTÁ

AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2020

NÚMERO DE PÁGINAS: 96

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones \_\_\_\_\_  Mapas  Retratos  Tablas,  
gráficos y diagramas \_\_\_\_\_ Planos \_\_\_\_\_ Láminas \_\_\_\_\_ Fotografías

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES:

#### ESPAÑOL

Juan Luis Martínez Holger

Visualidad crítica

Poesía chilena de posgolpe

Itinerarios poéticos

Pintura y fotografía

Neovanguardismo

Experimentación

#### ENGLISH

Juan Luis Martínez Holger

Critical visuality

Post-coup chilean poetry

Poetic itineraries

Painting and photography

Neo-avant-garde

Experimentation

## RESUMEN DEL CONTENIDO:

El presente documento resalta y analiza el efecto visual y crítico que produce la poesía de Juan Luis Martínez Holger a raíz de la influencia de modalidades experimentales heredadas por las vanguardias artísticas y los jóvenes poetas chilenos de la década del sesenta. Para el alcance de este propósito, se programan cuatro capítulos que sirven de guía para el lector que quiera conocer, visitar o vivenciar todo el ejercicio experimental y laberíntico implícito en poemas como *La nueva novela* o *La poesía chilena*. Los mapas poéticos, el color y las formas, el efecto pictórico o los encuadres fotográficos, son itinerarios programados por Martínez para afectar la mirada del lector y resaltar el estado crítico y transparente de la poesía por venir.

## ABSTRACT:

This document highlights and analyzes the visual and critical effect produced by Juan Luis Martínez Holger's poetry as a result of the influence of experimental modalities inherited by the artistic avant-gardes and young Chilean poets of the 1960s. To achieve this purpose, four chapters are programmed that serve as a practical guide for the reader who wants to know, visit or experience all the experimental and labyrinthine exercise implicit in poems such as *The New Novel* or *The Chilean Poetry*. The poetic maps, the color and the shapes, the pictorial effect or the photographic frames, are itineraries programmed by Martínez to affect the reader's gaze and highlight the critical and transparent state of the poetry to come.

## TABLA DE CONTENIDO

	<b>Página</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>10</b>
<b>1. JUAN LUIS MARTÍNEZ HOLGER: UN POETA DESCONCERTANTE</b>	<b>15</b>
<b>2. MODALIDADES DE LO VISIBLE EN EL PENSAMIENTO POÉTICO MODERNO</b>	<b>20</b>
<b>2.1 Imagen y mirada poética</b>	<b>20</b>
<b>2.2 Experimentalismo: poesía y pintura</b>	<b>22</b>
<b>2.3 Experimentalismo: poesía y fotografía</b>	<b>25</b>
<b>2.4 La imagen crítica: montaje, juego y escritura poética</b>	<b>28</b>
<b>3. ACTIVISMO ARTÍSTICO Y POESÍA VISUAL EN CHILE</b>	<b>32</b>
<b>4. LA POESÍA ITINERANTE DE JUAN LUIS MARTÍNEZ HOLGER</b>	<b>39</b>
<b>4.1 Un viaje a través del color y las formas</b>	<b>50</b>
<b>4.2 Larvarios: retrato, cuadrado y círculo fotográfico</b>	<b>65</b>
<b>4.3 La poesía transparente o El arte de lo no hecho</b>	<b>72</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>88</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>95</b>
<b>LISTA DE FIGURAS</b>	<b>98</b>



## INTRODUCCIÓN

El presente documento nació a raíz de una serie de inquietudes sobre la relación entre la poesía de Juan Luis Martínez Holger y las artes visuales, correspondencia que tuvo como trasfondo el cambio de paradigmas políticos y culturales en Chile. Las revueltas políticas que sufrió el país durante el siglo XX, produjeron una reevaluación de la forma de pensar y producir arte y poesía, aspecto que se evidencia en dos acontecimientos artísticos y políticos a saber: 1. La herencia de las primeras vanguardias artísticas francesas y españolas permitió exhibir el oficio de los nuevos poetas chilenos. Vicente Huidobro fue sin duda el poeta puente de comunicación entre continentes, y 2. El golpe de estado de 1973, acontecimiento que alteró la continuidad política del frente popular personificado por Salvador Allende y, en parte, por Pablo Neruda. Así, durante estos cambios, la representación de la memoria social desde lo visual, tuvo múltiples finalidades que iban desde el apoyo y difusión de intenciones ideológicas, hasta la experimentación con la literatura y el arte.

Desde entonces, la poesía chilena toma rumbos, formas e intenciones insospechadas para la crítica de la época que fueron paulatinamente respaldadas por el arte moderno y su ideal experimental. Sin embargo, es algo paradójico que actualmente se dejen de lado este tipo de acontecimientos claves para entender cómo operaba la poesía visual en Latinoamérica. Posteriormente, surgieron preguntas como: ¿por qué el fenómeno de lo visual, capaz de moverse y renovarse (histórica, política o artísticamente) a través del tiempo, suele ser subestimado por la crítica? o, si se quiere ¿por qué la poesía visual suele entenderse sólo como un capítulo más de la vanguardia artística y no como un fenómeno, una estética que siempre ha estado presente dentro y fuera del arte y la poesía?

Si bien los usos y finalidades del arte visual se articularon y exhibieron de distinta forma en cada poeta chileno posgolpe, Juan Luis Martínez Holger elabora particularmente una visión

crítica sobre el sentido, la naturaleza y el destino de la poesía que considero se debe tener en cuenta en el momento de comprender y evaluar las nuevas apuestas poéticas visuales del siglo XXI.

Así, el presente documento busca resaltar el proyecto poético de Juan Luis Martínez Holger como un episodio esencial para la comprensión de la poesía visual en Chile y, en general, en Latinoamérica. Para el alcance de este propósito, se disponen cuatro capítulos que sirven de guía para el lector que quiera conocer, vivenciar o reflexionar sobre las modalidades de lo visible (categorías ciertamente experimentales) presentes en el pensamiento poético moderno y, específicamente, sobre la capacidad de Juan Luis Martínez para poner en funcionamiento y matizar dichas modalidades de lo visible en su espacio poético.

Desde las perspectivas semiológicas y filosóficas de Roland Barthes, Corinne Enadieu o Jacques Aumont, el segundo capítulo sostiene que la naturaleza de la imagen sirve para entender los procedimientos poético visuales que implementa Juan Luis Martínez Holger. La imagen es siempre sagrada y distinta, mantiene un efecto de cercanía y distancia con quien la percibe. Su naturaleza binaria, permite la confrontación de los contrarios que devienen visibles en la forma del poema. Aparición-desaparición, afirmación-negación, presencia–ausencia... son movimientos que desestabilizan la percepción natural o el acto simple de ver. El poder de las imágenes se encuentra así en la superación del arte retiniano y la posibilidad de mirar distinto la realidad. Esta premisa se demuestra en el tercer capítulo a partir del alto impacto y desarrollo que tuvo la visualidad en la poesía chilena de las generaciones literarias del 38 y, posteriormente, del 60. Toda la tradición del arte experimental heredada por las vanguardias artísticas europeas, todo el trabajo desde el efecto dual de las imágenes, la noción de montaje, la fragmentación, el collage, las instalaciones o intervenciones artísticas, fueron métodos modificados por los jóvenes poetas chilenos de la neovanguardia. Juan Luis Martínez tenía muy presente toda la

tradicón de la ruptura impulsada por las vanguardias artísticas, referentes que le sirvieron para construir y aportar una mirada crítica sobre todo el trasfondo que envuelve a los actos de creaci3n poética. Precisamente, el cuarto capítulo tiene la funci3n de analizar la poesía Martiniana desde su propia forma visual o bien, cómo pone a prueba distintos ideales del pensamiento desde modalidades, formas y efectos visuales. Para ello, se trazan una serie de itinerarios hacia el interior de poemas como *La nueva novela* o *La poesía chilena*, para que el lector desacostumbre su mirada e ingrese al juego visual de distintos montajes. El documento emprende así un viaje por el mundo imaginario del poeta que va desde su memoria pictórica y fotográfica, hasta su desaparici3n por medio de efectos como el blancor de la página y la transparencia.

Posteriormente, se presenta el problema de la imposibilidad del proyecto poético como característica fundamental de la poesía Martiniana, aspecto sustentado desde la noci3n del origen Benjaminiano, la imagen crítica de Didi Huberman y el arte de lo no hecho de Gabriela Speranza. La programaci3n visual de formas como círculo y centro devienen para producir un efecto de movimiento durante la lectura del poema. Estos movimientos afectan la mirada del lector y lo incitan más al encuentro de los gestos del poeta que de su presencia. La comprobaci3n se valida entonces desde imágenes vaporosas que aparecen y desaparecen continuamente solo para hacer visible el estado crítico implícito en toda creaci3n poética. Ciertamente la transparencia y el color blanco se presentan en los poemas Martinianos como un triunfo que culmina sólo cuando desaparece el autor y su espacio poético. Para Martínez, la obra sólo puede funcionar cuando entra en un proceso de crisis y desaparici3n, todo pensamiento ideal se pone a prueba mediante la visualidad para producir en el lector un constante efecto de inestabilidad y búsqueda.

Finalmente, el documento concluye con algunas perspectivas sobre la poesía visual en Chile y Latinoamérica y los posibles aportes poéticos de Juan Luis Martínez a la forma de la poesía visual, imaginarios fundamentales que sirven como punto de partida (un durante y un después) para comprender las nuevas apuestas poéticas que quizás han pasado inadvertidas para la crítica literaria actual.

No obstante, el montaje poético de Martínez es también un montaje metodológico. En el sistema de citas y referencias que expone en su obra, permanece la alusión al pos estructuralismo y, especialmente, a aquellas posturas teóricas o filosóficas que sirven para sus montajes experimentales. En ese sentido, la obra siempre nos indica la metodología que debemos seguir. Su poesía es, ante todo, comparativa, porque señala constantemente un punto de encuentro, una posibilidad patafísica, un intercambio o, una conexión desde el poema. La alusión a Roland Barthes, Michel Foucault, Maurice Blanchot, Jacques Derrida o Gilles Deleuze; al pensamiento chino y griego; o, a los poetas “puente” como Arthur Rimbaud, Jean Tardieu, Francis Picabia... busca dilatar la forma y comprensión de la poesía más allá de cualquier límite impuesto.

Esencialmente, el presente análisis sigue la anterior ruta metodológica para explorar el contenido visual crítico y aproximar al lector a los problemas implícitos en los poemas Martinianos. Por ejemplo, R. Barthes es crucial para entender el problema de la imagen desde una perspectiva semiológica. *Lo obvio y lo obtuso* o *La cámara lúcida*, son textos que nos aproximan a los desplazamientos de la imagen al campo artístico. El lenguaje pictórico y fotográfico son, para el semiólogo francés, modalidades esenciales del arte visual, pues configuran el ejercicio de la mirada, o los modos de ver del poeta, como medios eficaces para entender el pensamiento detrás de todo resultado artístico.

En *La nueva novela*, la obvia referencia a *Las palabras y las cosas* y a *Esto no es una pipa* de M. Foucault, resaltan la paradoja de la representación que siempre se manifiesta desde la mirada poética. La alusión que realiza Michel Foucault a Jorge Luis Borges y René Magritte, no es más que el encuentro insólito entre la imaginación del poeta y la representación de las cosas. Martínez no ignora esto, pues utiliza las clasificaciones Borgianas, imposibles e imaginarias como tratamientos especiales de su espacio poético. Al ser producto del desmantelamiento de las palabras y los objetos, sus poemas devienen como máquinas asociativas, conflictivas e intensas que vibran desde la forma y el color para así producir instantes visuales. Igualmente, *La escritura del desastre* o *El espacio literario* de Maurice Blanchot son capital estético para Martínez, la desmitificación del libro y/o la obra literaria, su agotamiento desde la misma trama de lo textual, su carencia, la escritura como conjugación entre el adentro y el afuera, la soledad de la obra, el recogimiento del autor hasta su desaparición... son nociones que el poeta manipula para fraguar lo imaginario. Martínez ve en Blanchot la victoria del poeta que desaparece desde la escritura o desde el texto. Por eso la noción de deconstrucción de J. Derrida, exhibe el camino hacia la desaparición del autor resaltada por Maurice Blanchot. La escritura derridiana es la base de desmontaje en su poesía en el sentido que traslada la exposición binaria entre habla y escritura al problema de la imagen y, por ende, a su espacio.

Todo este recorrido metodológico solo reafirma la idea del poema como espacio de tensión constante entre las imágenes que devienen y sobreviven a través del tiempo, como el indicio de un pensamiento casi difuminado. Los poemas Martinianos representan una escritura desastrosa y productora de instantes plenos, de relaciones insospechadas que resaltan la forma esencial del arte y la poesía moderna, aspectos que es preciso tener en cuenta dentro de los estudios artísticos y literarios de Colombia y Latinoamérica.

## 1. JUAN LUIS MARTÍNEZ HOLGER: UN POETA DESCONCERTANTE

La obra del poeta visual chileno Juan Luis Martínez Holger es fundamental para comprender el desarrollo que tuvo la poesía visual en Latinoamérica. Durante el avance del activismo intelectual en Chile, aportó dos <sup>1</sup>obras cumbres de la neovanguardia: *La nueva novela* (1977) y *La poesía chilena* (1978) poemas que han despertado en las últimas décadas, el interés de poetas y críticos literarios al exponer los procedimientos visuales y autodidactas que empezaron a distanciarse de las nociones de arte y poesía establecidas antes y durante el golpe de estado de 1973.



Ilustración 1. Portada de *La nueva novela*. Juan Luis Martínez. 1977.

En su primera obra, *La nueva novela*, Martínez propone espacios distintos para visitar sus ficciones, es un juego atractivo y desconcertante para quien intente utilizar lecturas convencionales como vía de comprensión. El lector se enfrenta a una serie de imágenes fragmentadas que se movilizan para dar una sensación de inestabilidad constante, cuestionamientos imposibles de responder, enunciados, preguntas y respuestas que introducen al lector a montajes visuales en donde las cosas revelan otras perspectivas.



Ilustración 2. Portada de *La poesía chilena*. Juan Luis Martínez. 1978.

Un año después, Martínez dio a conocer *La poesía chilena*, poema sarcófago que reúne toda clase de artefactos para ambientar la muerte de la poesía chilena. Aunque su experimentalismo permanece, es decir, los montajes, la fragmentación y el juego, el poeta proyecta una postura distinta sobre el lugar y el destino de la poesía en Chile. En su interior, el

<sup>1</sup> Las dos primeras obras fueron editadas por el propio Martínez y publicadas por Facsimilar. Posteriormente, Ediciones Archivo las reeditó en 1985.

lector es introducido a los fragmentos de la poesía nacional: una pequeña bolsa con tierra del Valle central de Chile, actas de defunción de los cuatro grandes de la poesía chilena del siglo

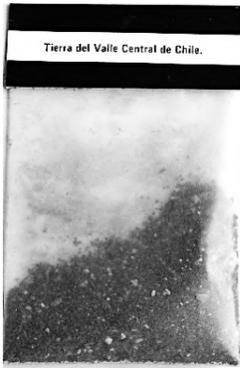


Ilustración 3. *Tierra del Valle central de Chile*. La poesía chilena.

veinte: Gabriela Mistral , Pablo Neruda , Pablo de Rokha y Vicente Huidobro ; fichas de lectura de la biblioteca central de Chile diligenciadas con poemas de los autores: *Sonetos de la muerte* , *Sólo la muerte* , *Poesía funeraria* y *Coronación de la muerte* respectivamente y, una secuencia de banderas chilenas igualmente editadas como fichas de biblioteca. La portada presenta frases e imágenes recortadas que cuestionan, a la vez que resaltan, un nacionalismo siempre conectado con el arte experimental europeo, aspectos que ya habían sido anunciados en *La nueva novela* y su *Epígrafe para un libro condenado (La política)*. La base estética trazada por la poesía tradicional, el clima denso y trágico que envuelve a Chile y la culminación de un siglo, aparecen como fragmentos visuales dispuestos a resaltar y configurar la visión de la poesía por venir.

Las dos obras hacen parte del repertorio artístico difundido formalmente por Martínez. Sin embargo, tiempo después de su muerte, varias editoriales rescataron y editaron algunas obras que el poeta no quiso o no pudo publicar, proyectos íntimos, ciertamente inconclusos que fueron revelados, en parte, por su familia y artistas cercanos.

*Poemas del Otro*, compilación de ocho poemas dispersos, entrevistas y diálogos editados y publicados por la Universidad Diego Portales en 2003 ; *Aproximación del principio de incertidumbre a un proyecto poético*, especie de libro y galería en donde Martínez expone sus objetos poéticos desde coordenadas experimentales, fue editada en forma de libro y exposición por Ediciones Nomade y Galería D21 en 2010 y , *El poeta anónimo*, proyecto inconcluso pero

fundamental para entender la poética anónima y la identidad velada que siempre resaltaba el poeta, fue publicado por Cosac y Naify en 2013.

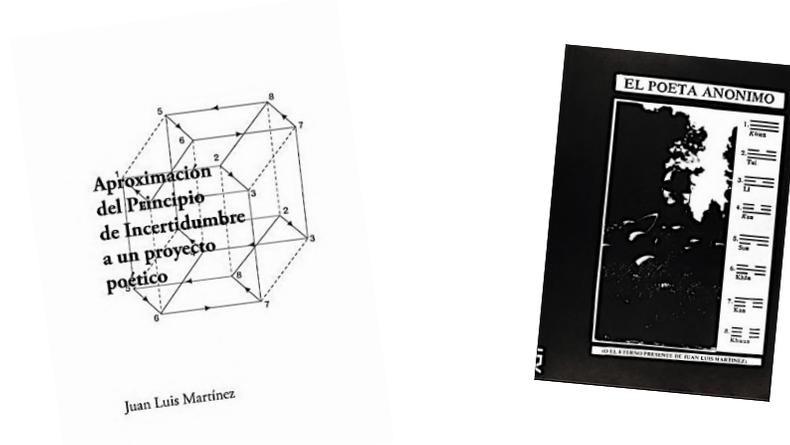


Ilustración 4. Portadas de *Aproximación del principio de incertidumbre a un proyecto poético*. 2010 y *El poeta anónimo*. 2013. Juan Luis Martínez.

En la variedad de lecturas o interpretaciones de distintos calibres que se han realizado sobre la obra de Juan Luis Martínez en casi cuarenta años, quizás sobresalen tres momentos fundamentales de los estudios Martinianos: La primera ola de lecturas tempranas y compilaciones fundamentales que proporcionaron poetas, artistas o críticos a mediados de los años ochenta; entre ellas, *Señales de ruta*, análisis clásico realizado por Enrique Lihn y Pedro Lastra expuesto en 1987. Si bien el análisis es breve, delimitó una serie de problemas implícitos en *La nueva novela* que progresivamente fueron desarrolladas por otros críticos literarios. Así, la desaparición del autor, la otredad, los centros móviles, la figura del padre perdido, la paráfrasis, las citas falsas, la tachadura del nombre o el budismo Zen, entre otras categorías, se convirtieron en puntos de partida casi obligatorios en el momento de abordar el pensamiento del poeta. La segunda ola de análisis resurgió a finales de los años noventa. Buscaba profundizar en problemas ya enunciados y generar otras posibilidades de lectura; estudios como *Merodeos en torno a la obra de Juan Luis Martínez*, compilación de ensayos y artículos editados por Soledad Fariña y Elvira Hernández en 2001, presenta distintos enfoques y lecturas tanto de *La nueva*

*novela*, como de *La poesía chilena. La redefinición del contrato simbólico entre escritor y lector* de Eugenia Brito, el *Bloqueo y desbloqueo lírico* de Carla Cordua, o *El misterio de la puntuación de Armando Uribe*, son lecturas esenciales para comprender cómo opera específicamente la poesía Martiniana. Sin embargo, la tercera ola de estudios Martinianos ciertamente llegó con más fuerza a partir del 2010. Son estudios que recogen admirablemente todas las implicaciones históricas, culturales, estéticas o artísticas que rodean a la obra de Martínez. Sobresalen *La última broma de Juan Luis Martínez* de Scott Weintraub, *Juan Luis Martínez: un poeta apocalíptico* de Jorge Polanco o, *Maquinarias deconstruccionistas* de Marcelo Rioseco. Igualmente se destaca *Martínez Total*, compilación de artículos, reseñas y ensayos internacionales editado por Braulio Fernández Biggs y Marcelo Rioseco en 2016; en esta compilación, hay una clasificación bastante disciplinada y propositiva sobre nuevos estudios o enfoques de cada una de las obras de Martínez que se han podido rescatar en parte, por la preservación e investigación documental acerca del autor. Asimismo, es importante resaltar sitios web que facilitan el acercamiento a la obra de Juan Luis Martínez como: Memoria chilena, la galería D21, la Universidad Diego Portales y el Museo nacional de bellas artes de Chile (La página web dedicada a preservar la vida y obra de Juan Luis Martínez desapareció hace poco por motivos que aún desconozco).

Aunque inevitablemente se dejan de lado otras (muchas) perspectivas, lecturas y enfoques críticos sobre la obra Martiniana que también son relevantes, llama particularmente la atención cómo, a través del tiempo, la crítica literaria ha empezado progresivamente a reconocer a Juan Luis Martínez como un fenómeno poético fundamental en la historia de la poesía Latinoamericana. ¿Se deberá quizás al efecto desconcertante que produce su poesía? si el desconcierto Martiniano ha reanimado la mirada del crítico literario ¿por qué al crítico le cuesta replicar este efecto en el lector? ¿por qué su discurso no es una invitación a escuchar esos

susurros, esos flujos del arte y la poesía visual que se mueven actual, inadvertida y silenciosamente como lo hizo Martínez?

El aporte del presente documento consiste precisamente en invitar (desacomodar) al lector a que entrene su mirada y vivencie el efecto crítico que produce la visualidad de Juan Luis Martínez. El efecto visual es fundamental en su obra. Las imágenes tienen la función de afectar o sacudir la percepción del lector curioso; representan la itinerancia de distintas formas del pensamiento poético o, si se quiere, un flujo estético presente en distintos momentos y espacios, pero con el mismo propósito: cuestionar la poesía y el arte desde su forma visual, impedir que cualquier conocimiento se asuma como totalidad.

Para Martínez, imagen y poema comparten la misma naturaleza. Mientras que «el poema es algo que está más allá del lenguaje, pero que sólo puede alcanzarse a través de éste» (Octavio Paz 23), la imagen persiste como evidencia de una mirada anterior y distinta, una mirada que reveló a su modo, el quiebre del lenguaje. Ambas caras son el reverso del lenguaje, se proyectan desde la visualidad para exhibir más las posibilidades, que las certezas de la realidad artística.

Por eso, para adentrarnos en el espacio poético Martiniano, es fundamental entender primero cómo se ha adaptado o actualizado la imagen, desde su carácter visual, dentro del arte y la poesía a través del tiempo y, aún más, cómo empezaron a operar ciertas modalidades de lo visual dentro del pensamiento poético moderno y, especialmente, en la poesía chilena de posgolpe.

## 2. MODALIDADES DE LO VISIBLE EN EL PENSAMIENTO POÉTICO MODERNO

*La imagen es, por un instante, el efecto que  
produce el lenguaje en su brusco ensordecimiento*

Pierre Fédida

### 2.1 Imagen y mirada poética

A través del tiempo, la imagen ha sido fundamental para la representación de condiciones culturales y sociales, aspecto que ha proporcionado un extenso campo de investigación sobre su forma. No obstante, es difícil situar al fenómeno de la imagen en una sola definición, en parte por lo que apunta Jacques Aumont sobre «sus innumerables actualizaciones potenciales dirigidas algunas a nuestros sentidos y, otras únicamente a nuestro intelecto» (13). Toda imagen conlleva a un proceso de significación mediado por la percepción natural. La percepción visual de los objetos, las formas o los colores, es la primera experiencia que tenemos con la realidad y los objetos, luego se nos presentan progresivamente una serie de «exigencias icónicas que deben ser codificadas según nuestros sentidos y nociones comunes» (Roland Barthes 31). En esta representación mental, icónica o visual, la imagen opera bajo niveles mayores de complejidad. El circuito parece funcionar cuando se da el proceso de significación enunciado anteriormente, cuando los sentidos la proyectan como el simulacro de una experiencia viva que se reafirma desde la mentalidad.

Desde una perspectiva filosófica, la imagen mantiene su cercanía a la vez que su distancia con quien la percibe, se conserva una fe en lo percibido desde la lejanía, «Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad: la imagen sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su

ausencia» (Corinne Enadieu 11), la imagen proyecta una lógica dual cuando asegura su forma como una fuerza apartada a la vez que suspendida en la cosa misma que la representa. El lenguaje adquiere entonces cierto nivel de precariedad al no poder representar la totalidad de las cosas sino sus simulacros.

Ya René Magritte había desacomodado la percepción natural al presentar esa eficacia y opacidad de las imágenes. En su cuadro *Ceci n'est pas une pipe*, Magritte expone la paradoja de la representación: la imagen de una pipa, no es una pipa, es un simulacro visual que suplanta el objeto para representarse a sí



Fig. 1. *La trahison des images*.  
René Magritte. 1928.

mismo. Sería imposible comprender esta dualidad que presenta el cuadro sólo desde el acto simple de ver en el sentido que Magritte realiza una disyunción de la semejanza y la diferencia (Ni la imagen de la pipa, ni el enunciado que la niega son en sí la cosa) para poder detallar lo que a simple vista sería imperceptible.

Así, entre lo perceptible e imperceptible, entre lo visible y lo invisible, está «el principio constructivo del poema. La imagen abre una grieta producida por los contrarios que franquean lo representativo y exhiben la autonomía propia del pensamiento poético» (Jacques Rancière 14). Sin embargo, ¿cómo comprender este tipo de salto de la imagen al espacio poético? Si bien el simple hecho de pensar en franquear el espacio poético es imposible, sí podemos dar cuenta sobre cómo el poema contiene una mirada que nos afecta y a la que afectamos.

La poesía visual deviene en la mirada. Siempre que se produce un plano óptico, se establece una relación compleja entre la mirada y la imagen. Siendo esta última también una mirada, nos interpela desde su mismidad. Es rastro y testigo de la incesante inquietud de la mirada del poeta. Los objetivos de la mirada son posibles por los grados de exigencia de la imagen, esta impone trampas o modos de ver que producen desconfianza en el lector. La mirada

es poética, persigue y elige lo que le interesa, descubre una nueva perspectiva de los objetos, los cuerpos o las formas. Para Barthes «... el misterio de la mirada, lo turbio que la compone, se sitúa en la zona de desbordamiento, la mirada se basa en el exceso de los sentidos» (306); el lector participa en todo un intercambio de sensaciones con el arte (la mirada puede oler, tocar, escuchar...) que buscan ir más allá de la propia naturaleza perceptiva para detenerse en el instante pleno en donde el poema es sustraído de cualquier intento de representación.

Así, «la mirada exhibe el proceso de alteración de la semejanza» (Rancière 28) implícito en expresiones como la pintura y la fotografía moderna, desde allí se han instaurado modalidades más complejas de lo visible en donde ya no es posible hablar de un formato artístico fijo o cerrado, sino de experimentalismos, es decir, distintas formas de vincular estéticas, técnicas o composiciones con el fin de potenciar el espacio poético.

## **2.2 Experimentalismo: poesía y pintura**

Ya las primeras vanguardias artísticas de la década del veinte habían empezado a involucrar el efecto visual en la obra de arte como un recurso que permitiera renovar el pensamiento poético. El planteamiento de un mundo desligado de cualquier otra realidad, en donde se cambia el valor del lenguaje y de los objetos para crear realidades nuevas que generalmente son antagónicas y negativas frente al valor que les ha atribuido a las instituciones sociales, introdujo una actitud experimental en la forma de la poesía tradicional. La visualidad desempeñó un papel fundamental en el alcance de estos ideales, pues permitió la vinculación de otras formas de composición artística, Renato Poggioli sostiene que:

El experimentalismo del arte de vanguardia se manifestó no solo dentro de los límites de un arte determinado sino también en su extensión, en la tentativa de

ensanchar los límites de un arte o de invadir el terreno de otro en ventaja de uno de ellos o de los dos. (143)

Solo desde el experimentalismo, se puede hablar de poesía visual. Los desplazamientos de la imagen hacen que la poesía busque la naturaleza de las miradas poéticas. Así, se trata de experimentar hasta qué punto el pensamiento visual puede corresponder al pensamiento poético, o bien, qué tipo de encuentros, fugas o reacciones ocurren cuando la poesía irrumpe en las artes visuales.

Especialmente, el simbolismo francés introdujo una serie de nociones de representación que buscaban transmitir sus ideales mediante tratamientos especiales con el lenguaje y también hacer visible el evidente distanciamiento entre el mundo natural y el mundo artístico, relación impulsada en parte desde el arte pictórico, pues este dotó de plasticidad al verso como una necesidad de desligarse y cuestionar el pensamiento clásico.

Charles Baudelaire hizo una extensa lectura sobre el arte pictórico de su época. En sus escritos sobre arte, criticaba la ocupación de un arte en otro. Sus poemas aludían claramente a pintores como Eugène Delacroix y, a la experimentación con las formas y el color para el alcance de sensaciones e intereses estéticos. En poemas como *Correspondances* y *Paysage*, Baudelaire alude a la sensación producida por el color y las formas para resaltar el carácter enigmático de la imagen y su representación. En ese sentido, «la poesía puede despertar miradas de pintura y, a su vez, la poesía es el fin último de la pintura» (Guillermo Solana 19), la pintura busca el estado esencial de las cosas desde el valor cromático. El poeta emprende el viaje a través del «bosque de símbolos» (Solana 71) para develar esa densidad contenida desde la forma y el color. A partir de Baudelaire, otros poetas se nutrirán de esa analogía secreta que liberan los colores. Teophile Gautier y su poema *Symphonie en Blanc Majeur* o, los sonetos de Arthur Rimbaud *Voyelles* o *L'étoile a pleuré rose*, evocan metáforas elevadas de las palabras y las

cosas. El poeta busca la sensación que produce el color y sus matices e invita al lector a ser cómplice de esa revelación poética implícita en los objetos.

Este efecto pictórico de la poesía se hizo aún más evidente gracias a los valiosos aportes de Stéphane Mallarmé y Ernest Fenollosa. En su poema *Un Coup de des* (1897), Mallarmé exhibe tempranamente la destilación de la palabra mediante el uso caligráfico del verso. Su fragmentación y espaciamiento en la página, sirven para hacer visible el enigma del pensamiento poético como problema fundamental de la poesía moderna. Por su parte, Fenollosa asume la lengua china «como el espejo de la naturaleza, por su pictoricidad próxima del mundo activo de las cosas» (Haroldo de Campos 140). La escritura china no busca representar la vida sino ser la vida, mantiene mediante la visualidad, un equilibrio proporcionado por el vacío y la plenitud. Así, composiciones vanguardistas como el ideograma y el anagrama, son legados de la escritura china, pues representan instantes plenos gracias al vacío que los contiene, Fenollosa llama a este proceso «vibración armónica» (De Campos 160), especie de saturación de los sentidos contenidos en el verso chino (desbordamiento de la mirada) que producen en el lector una sacudida mental.

Partiendo de las actitudes experimentales de Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé, la mirada del poeta del siglo XX busca la experiencia directa con las imágenes, explora la forma del verso, lo descompone y lo reorganiza como la correspondencia visual que proyecta un lenguaje y un universo poético. Su experiencia con el arte pictórico sufre modificaciones considerables, pues las vanguardias artísticas también operan bajo búsquedas similares. Estilos vanguardistas como el cubismo, el dadaísmo o el surrealismo, permean a la poesía visual desde la composición. El caligrama y el anagrama se presentan así, como las nuevas formas líricas visuales que explotará la poesía moderna.

El estilo poético de Guillaume Apollinaire impulsó las etapas pos vanguardistas mediante los métodos estético visuales de sus precursores. En *Calligrammes* se potenciarán, desde diversos recursos estilísticos tomados de la pintura cubista y futurista, el uso no convencional del espacio o el fragmento del verso, la obsesión por representar el tiempo y el espacio o la programación de ejercicios ópticos como la verticalidad, el recorte, el reflejo y el collage, serán de igual forma, las bases comunes para los poetas chilenos.



Fig. 2. *Calligrammes*.  
Guillaume Apollinaire. 1926.

Es así como las conexiones entre poesía y pintura no desaparecen, pero sí pasan a un plano estético aún más complejo, a veces confuso, pues algunas artes ya no se distinguen claramente, en parte por los recursos técnicos que utilizaron movimientos artísticos como el dadaísmo y el surrealismo.

### 2.3 Experimentalismo: poesía y fotografía

Siendo tan ambigua como la imagen, la fotografía se ha consolidado desde los usos que le han otorgado otras artes, aspecto que resalta un evidente distanciamiento de las finalidades sensoriales, analógicas y/o comunicativas con los que fue pensado inicialmente.

El arte moderno experimentó con la fotografía por su capacidad práctica de reproducción y porque superó las funciones perceptivas del ojo (el arte retiniano) mediante mecanismos técnicos que influyeron directamente en los procedimientos artísticos. Sin embargo, estos desplazamientos no son del todo sencillos, pues la fotografía se encuentra siempre «al límite del gesto... pertenece a aquella clase de objetos laminares de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlas ... dualidad que podemos concebir, pero no percibir» (Barthes 30). Al operar bajo la naturaleza de la imagen, la fotografía materializa los instantes, antes

imperceptibles, hacia el límite de lo real. Precisamente el fotógrafo busca dicho instante desde un plano imaginario: antes de que el objetivo sea observado, piensa en técnicas visuales que le sirvan para captar la vitalidad de los objetos o los cuerpos. Por otro lado, el cuerpo observado «se prepara y transforma en imagen, en un sujeto que deviene objeto, pues presenta el yo mismo como otro» (Barthes 43). Por eso, la naturaleza de la fotografía siempre despierta esa tensión entre las miradas mediante la técnica; hay un asedio mutuo entre la mirada fotográfica y los cuerpos que se resuelve en la lámina, solo desde allí, se hacen visibles las formas y sus gestos. Así, la fotografía no es sino un larvario visual en donde se instala el pensamiento poético para experimentar con cuerpos inconclusos y producir nuevos espaciamientos. El instante fotográfico resulta ser también un lugar con leyes diferentes a las nociones de representación del mundo exterior, los objetos adquieren entonces una apariencia distinta y extraña.

Ya el cubismo había desplazado considerablemente las nociones de la pintura desde el uso desmesurado de sus técnicas. Pablo Picasso o George Braque, se valieron de la fotografía para explorar otras posibilidades estéticas de la pintura como el montaje y el collage. Sin embargo, fue el fotomontaje Dadá quien aportó avances significativos en este tipo de correspondencias.

Francis Picabia utiliza la fotografía como escritura poética para cuestionar los límites impuestos a la obra de arte. En su cuadro *L'oeil cacodylate*, el artista presenta técnicas visuales como el collage o el ensamblaje para resaltar el carácter colectivo de la obra de arte. En la saturación de imágenes como firmas, dibujos o fotografías, busca construir una especie de manifiesto o proclama visual incontenible

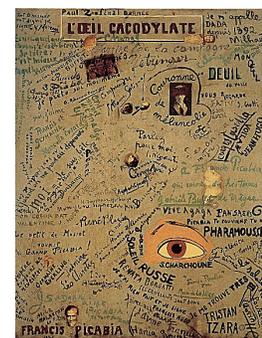


Fig.3. *L'oeil cacodylate*  
Francis Picabia. 1921.

desde cualquier noción artística anterior. Asimismo, Man Ray y Marcel Duchamp experimentan con la técnica de los objetos encontrados o Ready made. La idea de realizar obras con objetos

comunes que evoquen nuevas sensaciones y realidades, proporciona un papel crucial a la fotografía como evidencia física de este desmontaje de lo convencional. En el uso de procedimientos (anti) fotográficos como el recorte de una imagen, el negativo como positivo o la exploración de perspectivas, Man Ray desacostumbra la mirada del lector al hacerlo testigo de la presencia del objeto y su reverso. Esa otra forma extraña, invisible o transparente, esa fisura en donde el sentido se le escapa a la mirada, tiene el propósito de desmontar la visualidad desde sus propios medios, se destruye lo visible desde lo visible para despertar las búsquedas del lector.



Fig.4. *Indestructible Objet*.  
Man Ray.1923.

La pintura y la fotografía, como paradigmas estéticos de la modernidad, hicieron aún más visible esas miradas desatendidas y secretas de la imaginación que activan el pensamiento poético. Durante el acto experimental que busca revelar la otra cara de los objetos y descubrir sus posibles conexiones mediante la pintura y la fotografía, el pensamiento poético converge en todo un sistema productor de sensaciones que se activan desde



Fig.5. *Le Grand Verre*.  
Marcel Duchamp. 1915.

el deseo. Son máquinas poéticas que ciernen una mirada enrarecida hacia los objetos o hacia la realidad que circunda en los sistemas tradicionales de representación, «máquinas deseantes de régimen asociativo, una va acoplada a otra, poseen una fórmula conectiva... el deseo no cesa de efectuar el acoplamiento de flujos continuos y de objetos parciales esencialmente fragmentarios y fragmentados». (Gilles Deleuze 11). Durante su funcionamiento, la máquina poética fragua la ilusión óptica de lo real desde la fotografía, juego de apariencias y artimañas que incitan a la búsqueda visual de una esencia pulsional inalcanzable, pero inquietante para la mirada. Máquinas poéticas como *Parada amorosa* de Francis Picabia o *Le Grand Verre* de Marcel

Duchamp, exhiben el deseo contenido desde la forma desnuda y/o descubierta de los objetos, transformación del deseo en paisaje poético.

Por eso, para entrar en la transparencia de la poesía, hay que aventurarse en «las imágenes que se incendian a raíz del profundo deseo. Las imágenes arden en su contacto con lo real, se inflaman y luego se consumen, son las cenizas agonizantes de la memoria». (Didi Huberman 35). El devenir de las imágenes en la poesía, muestra una historia contada a contrapelo desde los vestigios, las supervivencias inadvertidas, los fragmentos, los instantes o los acontecimientos del pensamiento. Es la imagen en su estado crítico la que sacude y canaliza las estridencias del lenguaje y el pensamiento del lector hacia un entendimiento distinto del arte y la poesía.

#### **2.4 La imagen crítica: montaje, juego y escritura poética**

Todo este recorrido parece indicar que las visualidades implícitas en el pensamiento poético moderno avanzan de un conocimiento, de un arte a otro como forma de actualizar sus búsquedas especiales. Durante estos desplazamientos, la imagen es autónoma conforme a las transformaciones artísticas, los cambios sociales o los hitos modernos. De ahí que, solo durante las primeras vanguardias artísticas, la imagen haya alcanzado su forma crítica, siempre abierta, inconclusa e inestable. Se señala a menudo el temprano ocaso de las vanguardias artísticas, el fin de la tradición de la ruptura, olvidando quizás, la influencia de su técnica y estilo para el desarrollo de la poesía visual. Su enfoque experimental impulsó el paradigma de lo visible hasta su estado más crítico; la pintura y la fotografía dan cuenta de un ejercicio de pensamiento distinto.

La imagen crítica se manifiesta dentro del poema como el vestigio, el rastro latente de una idea, poder difuso que marca una continuidad ambigua implícita en el origen Benjaminiano en donde todo emerge, se mezcla, rehace y desaparece «...no designa el devenir de lo que ha

nacido, sino ciertamente lo que está naciendo en el devenir y la declinación... es un remolino en el río del devenir que arrastra en su ritmo la materia de lo que está apareciendo» (Walter Benjamin 43). Cuando el origen desorienta el absoluto, la imagen se mueve, se sacude, salta, vuelve a arder en el instante de las formas, retorna desastrosa en el poema para luego sembrar en el lector la inquietud, la revelación incompleta. La contradicción convive así en la visualidad como el juego de la doble distancia: cercanía y lejanía, afirmación y negación, «la sensorialidad y la memoria son trenzados, puestos en juego, desbaratados y sobredimensionados» (Huberman 95), todo esto se condensa en la imagen crítica, una imagen que critica a las otras imágenes y a sus estructuras, viva voz de la historia contada a contrapelo que revitaliza y amplía la comprensión del arte y la poesía. Posiblemente la poesía visual movilizó el modelo crítico desde Baudelaire hasta las neo vanguardias del sesenta como una idea de renovación que expusiera el revés de la historia inadvertida desde los escombros. No es coincidencia, además, que el arte moderno y la filosofía pos estructuralista hayan establecido categorías estéticas, modelos de lectura o nociones claves como aproximación a los fenómenos poéticos que utilizan la visualidad como efecto crítico.

La introducción del principio de montaje en la poesía fue la base fundamental para hacer visible los acontecimientos poéticos que transcurren siempre desde su condición crítica. Para Benjamin «el montaje literario muestra, emplea y relaciona desde los harapos o los desechos, una capacidad especial: descubrir en el análisis del pequeño momento singular el cristal del total acontecer.» (8). La combinación de fragmentos como recurso principal del montaje, busca una ocupación y relación no habitual con el espacio en dónde confrontar las imágenes desde su forma; desintegra o desordena el verso para hacer visible las tensiones, pero también los instantes insospechados. En esta nueva condición, el poema es siempre la síntesis espontánea, el pequeño momento singular resultado de la condición fragmentaria de las imágenes.

Sin embargo, más que la forma, el montaje literario entrega esencialmente un juego poético, dinámica colaborativa entre el poema y el lector, lleno de conexiones en donde la fragmentación y el vacío son sensaciones creadoras que se funden para proporcionar una nueva noción de escritura. Es el poeta quien trama el juego como un momento singular con reglas propias, inclinado a los estados más primitivos e infantiles de la expresión:

La poesía nace en la esfera del juego, permanece en ella como en su casa. Se desenvuelve ... en un mundo propio que el espíritu crea. En él las cosas tienen otro aspecto que en la vida corriente y están unidos por vínculos muy distintos de los lógicos ... la poesía nunca será algo serio. Se halla... en aquel recinto, más antiguo donde habita el niño, el animal, el salvaje y el vidente en el campo del sueño, de la embriaguez y de la risa. (Johan Huizinga 153)

Como un juguete, las imágenes, las cosas o las palabras están dispuestas en el espacio del poema para ser desgastadas, desarmadas, olvidadas y destruidas. El lector entra a dicho espacio inducido por la curiosidad y la provocación desde lo visual para luego abandonarse a sí mismo ante el simulacro de los objetos. Así, el espíritu del juego lo armoniza todo, las miradas se relacionan y consumen para restablecer un orden distinto, exhibir la distancia entre lo común y lo extraño.

De ahí que la visualidad establezca otra concepción de la escritura que media entre lo crítico y su posible legibilidad «La escritura es el descenso fuera de sí en sí, del sentido... donde el ser tiene que ocultarse si se quiere que aparezca lo otro... Sub-misión en la que siempre puede perder(se)» (Jacques Derrida 46). Cuando la arbitrariedad del sistema de escritura intenta interpretar la desnudez del objeto, solo apropia una noción precaria (positiva) de su estado esencial. Por eso el poeta asume la escritura, desde la visualidad del verso, como la otra escritura

desarmada que opera siempre en el límite mediante ese proceso lúdico en donde se separan el poder de lo fijo. Precisamente, estilos pictóricos vanguardistas como el caligrama y el collage son ejemplos en donde la escritura se dimensiona de forma distinta. La ruptura de un orden implícito en el texto lineal o de la visión tautológica de la escritura, se produce por la apertura de un espacio poético. La escritura rehace su forma desde el tejido o relación de múltiples textos que, al devenir fragmentados, producen choques, nuevos sentidos y sensaciones dentro del poema.

Asimismo, el poder de aislamiento de los objetos y los cuerpos que produce la fotografía, es también un especial tejido de escritura, ésta no deviene completa en el espacio del poema, funciona como una especie de simulacro obrado por la fragmentación. Pintura y fotografía, color y forma, devienen en imágenes extraviadas e inconclusas dentro del poema, se esparcen bajo la paradoja de la representación, buscan retornar a la cosa misma pero no pueden, entonces se transforman en el juguete desmigajado del poeta que los encuentra atractivos para sus juegos particulares. Como un niño, el poeta busca vaciar y dismantelar las formas, los objetos y las palabras, genera vínculos distintos que producen fragmentaciones imposibles de predecir.

Todo esto marca un ritmo esencial para entender la visualidad crítica. Es obvio que Juan Luis Martínez no ignoraba cómo la visualidad servía a los propósitos del arte y la poesía moderna y, mucho menos los inevitables efectos que produjo la crisis de representación en los modelos de creación y en la visión de mundo previa a las agitaciones sociales. Su poesía utiliza las modalidades de lo visible, como potencia crítica que incendia los acontecimientos sociales y artísticos. Montajes como la fragmentación, el reflejo, los objetos y sus receptáculos, el juego de las miradas o los sistemas de citas entre otros, son categorías visuales que tienen la función de exhibir los vestigios temporales que se fusionan y contradicen en su propio espacio poético.

### 3. ACTIVISMO ARTÍSTICO Y POESÍA VISUAL EN CHILE

Aunque el título sugiere un problema, una <sup>2</sup>historia que, por su extensión y complejidad, no es posible tratar aquí, es importante resaltar cómo, durante algunas agitaciones sociales chilenas, se articuló el oficio de los poetas chilenos con las anteriores modalidades de lo visible. Durante varios conflictos sociales y políticos en Chile, la visualidad tuvo múltiples finalidades que iban desde el hallazgo y difusión de intenciones ideológicas (crítica, sátira, manipulación de medios...), hasta la experimentación artística. La representación de la memoria social desde lo visual, produjo un mayor nivel de complejidad al instalarse en el territorio del arte, aspecto que se produce en dos acontecimientos sociales evidentes a saber : 1. la llegada desde 1930 de ideas extranjeras de desarrollo económico y social que produjeron inestabilidad y, posteriormente la movilización social e intelectual; el curso de la poesía tradicional se quiebra por las nociones artísticas experimentales europeas (especialmente españolas y francesas) que



Fig.6. *Moulin*. Vicente Huidobro. 1926.

llegan gracias a poetas continentales y 2. El golpe de estado de 1973 que sacudió la continuidad política del frente popular personificado por Salvador Allende y, en parte por Pablo Neruda. Durante la revuelta social, la poesía toma rumbos no solo insospechados sino azarosos y críticos producto del éxodo de artistas e intelectuales.

La generación literaria de 1938 vio nacer a los cuatro grandes de la poesía chilena: Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, Pablo Neruda y Vicente Huidobro, generación que, además «... nació entreguerras, que cayó con la Crisis Económica de 1929. Que vio nacer el Comunismo y la pelea por el poder entre el “León” Alessandri y el “Caballo” Ibáñez... del triunfo del Frente

<sup>2</sup> El gran aporte documental que proporciona *La biblioteca Nacional de Chile* y su página web *Memoria Chilena* a la historia del arte y la cultura del país y, especialmente a los acontecimientos sociales y culturales que configuraron la forma de la poesía, es fundamental para este tipo de investigaciones.

Popular, de la guerrilla literaria...» (Luis de Mussy 24); la experiencia del conflicto político y social produce en esta generación, una constante comunicación con el panorama artístico mundial y una evidente articulación de técnicas de creación literaria. Las trayectorias artísticas resultaron ser <sup>3</sup>conexiones efectivas entre las apuestas estéticas francesas y la generación de jóvenes poetas chilenos.

Sin duda, el poeta continental Vicente Huidobro produjo tratamientos estéticos que, si bien consolidaron su obra, también sirvieron para el desarrollo de la poesía visual en Chile. A partir de su manifiesto *Non Serviam* y caligramas como *Triángulo armónico* (1912), *Canciones en la noche* (1913) y *Horizon Carré* (1917), es evidente todo el procedimiento experimental heredado por las primeras vanguardias artísticas de España y Francia. El fomento de poéticas experimentales lideradas por Huidobro a partir de revistas (*Nord Sud*, *Cervantes*, *Grecia* o *Reflector*) y movimientos de vanguardia (el primer ultraísmo español), influyó el ámbito intelectual chileno.

La apuesta por afianzar una visión nueva de la poesía chilena mediante proclamas o manifiestos, fueron mayormente difundidos por revistas como *Musa Joven*, *Azul*, *Total*, *Ombbligo*, *Vital* o, por antologías como *Antología de poesía chilena nueva* (1935) de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim y, *Antología del verdadero cuento en Chile* (1938) de Miguel Serrano.

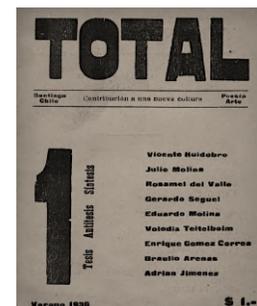


Fig.7. Portada de revista *Total*. Vicente Huidobro.1938.

El ideal estético tejido por el arte y la poesía francesa difundido en Chile por Vicente Huidobro, dio origen a grupos literarios vanguardistas provenientes en su mayoría del nuevo

<sup>3</sup> *Vanguardia Literaria: Ruptura y restauración en los años 30* de Sergio Vergara y *Mandrágora: La raíz de la protesta y el refugio inconcluso* de Luis G. De Mussy, son estudios fundamentales para conocer a profundidad la tensión y reconfiguración del panorama literario en los años 30 por grupos como *Los runrunistas* y *Mandrágora*.

ambiente artístico. Si bien estos grupos ya contaban con una visión de la sociedad y de la poesía desarticulada por sus antecesores, la tendencia a retomar estéticas de la vanguardia literaria europea se conjugó con mayor intensidad durante los conflictos nacionales. La conformación



Fig.8. *Cartel Runrunico*. 1928.

de grupos literarios primigenios de la vanguardia literaria chilena y los primeros en presentar públicamente este tipo de intenciones en el sistema literario a través de manifiestos o carteles como «La escuela Agú de Alberto Rojas Jiménez, *Rosa Náutica*, *Cartel mural* de 1922 o *Los runrunistas* de 1928» (Hugo Verani 41) buscaban transgredir las formas literarias institucionalizadas por medio del eclecticismo poético.

Sin embargo, fue el grupo surrealista *Mandrágora* (1938) quien consolidó los proyectos vanguardistas en el país desde su postura radical respecto al papel de la poesía y el arte en la crisis social. La poesía negra, proyecto de Teófilo Cid, Braulio Arenas y Enrique Gómez Correa, expuso sus ideales en el ámbito literario desde los siete números de la revista *Mandrágora* y, posteriormente, dos números de *Leit Motiv*. Del grupo, el joven poeta

Jorge Cáceres, fue quien quizás aportó avances poéticos fundamentales para el desarrollo de la segunda ola de la poesía visual. En su fugaz paso por la poesía y el arte chileno, introdujo elementos inabordables para la época. En *Poema objeto* (1943), Cáceres se vale de recursos estilísticos como la corporalidad, la escultura, el grabado o el fotomontaje, para retratar su experiencia con los objetos artísticos. La intervención estética



Fig.9. *El agc de la Mandrágora*. Braulio Arenas. 1958.

de Cáceres y el grupo *Mandrágora*, adelantada y revolucionaria, también refleja el apogeo de la primera ola vanguardista en Chile. Las generaciones literarias posteriores a la década del treinta,

aunque progresivamente irán conectando este legado estético, vivirán la experiencia de la ruptura social, cultural y artística.

Este tipo de antecedentes de la poesía visual «tendrán un alto impacto en la neovanguardia chilena de la década del sesenta, pues integraron, durante las revoluciones mundiales, la experimentación artística» (Javier Campos 12) con la crítica social, en parte

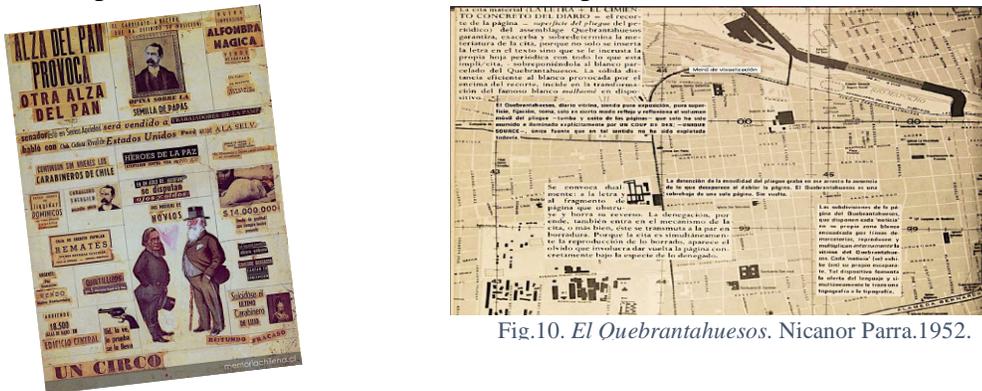


Fig.10. El Quebrantahuesos. Nicanor Parra.1952.

porque ya contaban con un puente de comunicación sólido con grupos literarios de otros países. Ya la poesía neo concreta, especialmente el grupo Noigrandes de Brasil (1954), el grupo Oulipo de Francia (1960) y La poesía visiva de Italia (1963) habían propuesto una segunda ola de revolución estética, intención que promovió nuevas perspectivas en estudiantes chilenos que apenas despuntaban un ideal poético.

El ámbito universitario fue el escenario en donde muchos poetas chilenos desarrollaron su visión artística. Así, desde la primera renovación literaria ocurrida en década del treinta, las revistas y editoriales independientes difundieron la experiencia intelectual y artística del joven poeta chileno antes, durante y después de la revuelta social. El intercambio intelectual entre la generación literaria del sesenta en espacios académicos, estableció una nueva manera de pensar la obra de arte como composición en conjunto, siempre preocupada en retratar la crisis nacional. Nuevas apuestas poéticas como *Los paladines de la claridad*, grupo literario liderado por Nicanor Parra, nutrieron de espontaneidad a la forma del poema a partir de técnicas visuales

completamente conectadas con la realidad social, la vida común y cotidiana de Chile. Trabajos experimentales como *Quebrantahuesos* (1952), poema visual colaborativo entre «Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn, Luis Oyarzún y Nicanor Parra, en donde «los poetas mapearon estratégicamente a Santiago de Chile, desmitifica la poesía desde la instalación artística, el uso del espacio y el lenguaje de la ciudad.» (Memoria Chilena, *Quebrantahuesos*). Igualmente, los Happenings de Enrique Lihn como *Lihn y Pompier en el día de los inocentes* (1978) y *Adiós a Tarzán* (1984), Lihn presenta el acto poético como un acontecimiento en donde convergen elementos de la cultura pop, el arte moderno y los factores que han producido la crisis social en Chile.

La desmitificación del arte y la literatura adquiere entonces un carácter crítico que se fundamenta desde la ideología y la movilización social, aspectos que difundieron <sup>4</sup>poetas posgolpe como Cecilia Vicuña. En su primer poema *Sabor a mí* (1973), «Vicuña realiza una serie de montajes visuales (papel usado y amarillo, fotografías, recortes de periódico, caligramas, grabados, pinturas entre otros artefactos) que retratan una respuesta casi inmediata al Golpe de estado.» (Memoria Chilena, *Cecilia Vicuña*) El aspecto colaborativo sucede a raíz de la crisis social, la desaparición del prócer Salvador Allende, ausencia que reemplaza la visión personal, por la visión colectiva del acto creativo. Sin embargo, la obra del poeta, editor y diseñador gráfico Guillermo Deisler, posicionó a la poesía visual chilena en un mayor grado de crítica y militancia. «Su participación académica en lugares como la universidad



Fig.11. Revista *Tebaida*: número 5.1971.

<sup>4</sup> Los aportes históricos y estéticos de Soledad Bianchi respecto a la conformación de los grupos literarios o generaciones de poetas de la década del sesenta, son igualmente fundamentales para comprender las condiciones políticas y sociales que influenciaron los actos de creación en la época. Se destacan obras como: *La memoria: Modelo para armar* y *Poesía Chilena: miradas enfoques y apuntes*.

de Chile, le permitió incursionar en editoriales como *Mimbre y Tebaida*.» (Memoria chilena, *Guillermo Deisler*) Deisler fue uno de los muchos intelectuales chilenos exiliados que reflejó

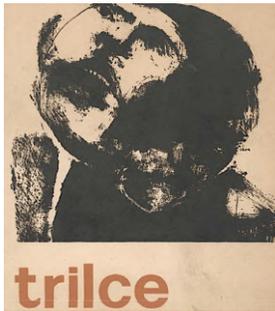


Fig.12. Revista *Trilce*.  
Primera Época. 1969.

desde su obra, el progreso de su pensamiento artístico e ideológico. Desde su primer poema visual *¡Grrr!* de 1969, Deisler se enfoca en temas como el exilio, la no identidad del artista chileno, el fascismo o el carácter universal de la poesía (el arte postal) temas que reproduce a través de una acción colaborativa. Algunos ejemplos de ello, son sus trabajos con artistas como Gregorio Berchenko y su obra *Knock Out* 1973, Antonio Vigo y Clemente Padín.

La crisis e inconformidad de los artistas e intelectuales del sesenta durante la dictadura, planteará un nuevo punto de partida para el desarrollo de la poesía visual en décadas posteriores. Aunque los temas de los nuevos poetas visuales cambian paulatinamente, persiste la crítica a los aparatos ideológicos y, aún más, a la ruptura artística y social que produjo el conflicto nacional. Quizás el ejemplo más <sup>5</sup>evidente al respecto, lo aportó el poeta Raúl Zurita en su obra *Purgatorio* (1979), quien apropia estilos artísticos de la vanguardia literaria como el montaje, el fragmento y la instalación para retratar una nueva experiencia del poeta posgolpe.

El intercambio intelectual entre artistas de estas épocas, si bien nutrió de nuevas posibilidades estéticas a la poesía chilena del siglo XX, también introdujo un tipo de visualidad nueva, un lenguaje poético que empezaba a distanciarse de su primer carácter mimético, para adquirir formas cada vez más complejas que jugaban con la anti referencialidad del lenguaje.

---

<sup>5</sup> Hablar de los poetas visuales chilenos posgolpe es complejo en el sentido que muchos poetas en la década del sesenta tuvieron una faceta visual y/o experimental. Se destacan igualmente los montajes plásticos de Gonzalo Millán, *Bobby Sands desfallece en el muro* de Carmen Berenguer, *Let It Be Arturo* de Francisco Javier Zañartu, *Espejismos* de Ludwig Zeller y Susana Wald o *El paraguas del No* de Mauricio Rosenmann Taub.

Se recrean desde entonces dos tipos de poeta posgolpe. Los poetas que escriben desde el exilio y los poetas que viven el flagelo de la dictadura al interior del país. Ambos poetas están completamente comprometidos con las causas sociales. Relacionan su quehacer artístico con la movilización y protesta social, piensan que la poesía y el arte deben estar al servicio de los cambios sociales, denuncian, mediante el lenguaje visual, todas las arbitrariedades del sistema político y la dictadura militar.

A pesar de ser parte de la generación del sesenta, Juan Luis Martínez Holger es un poeta distinto y enigmático. Su poesía exhibe un constante diálogo con los personajes y acontecimientos artístico experimentales que lo preceden y rodean. Entiende perfectamente las situación política y social que sufre su país, tolera la militancia de los demás poetas y, sin embargo, no participa, no cree en las aspiraciones sociales y políticas. Esta actitud de abstinencia ideológica tiene una razón fundamental según observa Ferreira Gullar: «el arte es solamente el concepto de arte, separado de cualquier experiencia de la realidad, de cualquier finalidad social e ideológica, de cualquier noción histórica del arte, de cualquier estética o teoría del arte» (45). Martínez cree fervientemente en la poesía como única base de existencia, si la poesía es demoledora de hábitos, él debe ser el poeta del silencio. Por eso, su proyecto poético es itinerante, merodea constantemente por toda la tradición experimental, los potencia desde la visualidad para desmigajarlo todo hasta que sólo quede el poema como entidad pura del pensamiento. Veamos ahora cómo Juan Luis Martínez hace un mapeo, a la vez que distintos itinerarios, por la tradición artística experimental.

#### 4. LA POESÍA ITINERANTE DE JUAN LUIS MARTÍNEZ HOLGER

*Invocando las certidumbres que sólo determinan  
la producción real de las cosas, todo está dispuesto  
para que el poema no pueda tener lugar*

Maurice Blanchot



Ilustración 5.  
*Cuadernos de Juan Luis Martínez.* Ronald Kay.

La poesía de Juan Luis Martínez es el devenir visual de la imaginación, un viaje a la memoria de la poesía y el arte experimental desde distintas direcciones. La mirada Martiniana es como una veleta que une todo tipo de referentes del pensamiento; cada poema propone un recorrido por lugares, personajes y ficciones que, al conjugarse, adquieren nuevas dimensiones, sensaciones y efectos. Chile, China y Francia serán puntos comunes de encuentro y exploración de aquellas regiones poéticas inadvertidas por el acto simple de ver. Para el poeta, el efecto de la desorientación espacial permite una orientación poética, el lector deberá desnaturalizar sus propios sentidos para poder sumergirse en la cartografía del engaño. En ese sentido Gabriela Speranza sostiene que:

...el arte encontró en el mapa un material infinitamente apropiable para desnaturalizar los órdenes instituidos, interrogar las identidades territoriales, tender pasajes en fronteras infranqueables, conjeturar otros mundos posibles y trazar recorridos imaginarios. Si los planisferios abundan en los mapas de artistas latinoamericanos es porque desde el Sur alcanzan otras visiones globales: catástrofes gráficas, juegos visuales o conceptuales que figuran sus estallidos inesperados o los dinamizan con contracorrientes de flujos que disuelven las oposiciones tajantes. (23)

El mapeo Martiniano busca franquear aquellos horizontes, latitudes o planicies desde su propia forma visual, se exhiben los lugares que se presume son conocidos para luego reorganizarlos y revertirlos y, así dar la ilusión de una presencia que no cuaja. De ahí la exhibición del interrogante sobre la identidad mítica mediante montajes que reubican y conectan a diversas personalidades, discursos y acontecimientos dentro de espacios imaginarios. La orientación poética empieza entonces por una constante negación del autor y de las bases del conocimiento.

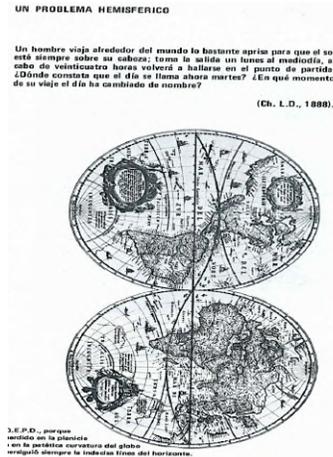


Ilustración 6. *Un problema hemisférico*. La nueva novela (57)

En *La nueva novela* y en *La poesía chilena*, la evocación del arte vanguardista ya se anuncia desde las portadas como manifiestos que exhiben la convergencia entre lo antiguo y lo nuevo; difunden la dualidad de las imágenes y su efecto potencial desde el montaje, efecto que busca siempre desacomodar el pensamiento desde la visualidad.

Por eso la imagen que acompaña al título de *La nueva novela*, las tres casas suspendidas en la inestabilidad, a punto de colapsar y, el turbulento río al fondo, anuncian el desastre por venir. «La novela», título (derecho de propiedad sobre la cosa, el libro) y forma literaria tradicional, alude quizás a «... ¿la negatividad absoluta del espíritu hegeliano? ¿la cuestión ontológica del No, de Heidegger? o ¿a la negación de la negación de Georges Bataille?» (Miguel Vicuña 70), ciertamente un engaño nominal que proporciona la ilusión de afirmación y negación, crítica al academicismo de la escritura, al libro como patrimonio y ritual, crítica de la base desde la base que abre un nuevo espacio: la no - novela, la anti- novela.

¿Quién produce estas provocaciones? (~~Juan Luis Martínez~~), (~~Juan (Xuan) de Dios Martínez~~), el nombre persiste desde la distancia, afirmación y negación desde la tachadura. Es

*La nueva novela* propiedad del otro o bien, es la nueva negación (N.N), la nueva obra anónima, (la nadería de la personalidad dice Borges), la nueva otredad que asume el juego y luego desaparece. Apenas Martínez revela su desaparición, le concede una participación al otro que circunda la obra. Para que el lector se convierta en artefacto de viaje, emprende sus itinerarios como una reanimación del pensamiento poético; juego de evidencias, convergencias insospechadas, pistas que conducen al sinsentido o a la invitación de crear otros sentidos desde el libro.



Ilustración 7. *Sogol*: el guardián del libro. Portada y colofón de *La nueva novela*.

*La nueva novela* está vigilada por la doble mirada. El guardián del libro es «Sogol» reverso de «Logos», (alusión más que obvia a la idea deconstructiva de Jacques Derrida) anagrama programado por el poeta para que el



(El Guardián del Libro).

pensamiento no asuma su arbitrariedad. «Sogol» busca extraviar al logos desde los artefactos visuales que se conjugan en cada página, por eso quien participa en este viaje poético, debe encontrar siempre la base y su reverso desde las imágenes y las palabras. Asimismo, la realidad uno y dos que aparecen respectivamente al inicio y fin del libro: «Nada es real y Todo es real. La realidad es la base... Nada debe ser bastante real» (Martínez 1), exhiben la apertura al juego, la dualidad de lo real se verifica así desde las itinerancia que programa el poeta. Las secciones del libro son rutas especiales en donde el pensamiento es reubicado dentro de un juego laberíntico. Las dedicatorias, la bibliografía sumaria, las notas y referencias, conforman todo un mapeo poético para que la mirada se detenga ante problemas patafísicos y soluciones imaginarias.

Un montaje fundamental en *La nueva novela*, son las alusiones a pensadores y artistas por medio de dedicatorias y citas que son conectadas al ejercicio experimental y a los propósitos del poeta. La alusión a Jean Tardieu, permite que la forma experimental se reproduzca desde el

montaje Oulipiano, razonamientos dialógicos e imaginarios sobre el conocimiento científico, filosófico, artístico o literario que sirven para difuminar cualquier identidad velada por el lector.



Ilustración 8. *La geografía*. Positivo. La nueva novela. (20)

Las cartografías, mapas, planos, direcciones, lugares o puntos cardinales que exhibe bajo la sombra de Tardieu, se conectan con los mitos de continentes distantes para producir un «mito artificial, una verdadera mitología que reinventa el imaginario del poeta y sus lugares» (Barthes 124). En *Respuestas a problemas de Jean Tardieu*, Martínez se pregunta por la geografía del poeta, esos lugares insospechados en donde deambula. La modificación del espacio mediante la indicación «aplaste el relieve de Suiza» (Martínez 20) y las dedicatorias a Francis Picabia y Pablo Neruda, o André Gide, exhiben la experiencia poética como un espacio en

constante transformación. El relieve suizo representa para Martínez «la gran crisis psíquica de Picabia y su viaje a Suiza en donde escribió un libro como forma de autoterapia» (93), la peregrinación por espacios insospechados hace que el poeta interiorice el viaje como potencial acto de escritura y renovación.

Posteriormente, la geografía del poeta se traslada, desde el reverso negativo, al espacio nacional personificado por Pablo Neruda. Sin embargo, no parecer haber una correspondencia entre dichos acontecimientos en el sentido que los ritmos de existencia trazados desde Picabia, resaltan el ideal vanguardista (surrealista) como solución pasajera de creación poética (Picabia, Gide y Massot), mientras que el reverso donde se instala a Neruda, parece ser un episodio suspendido o alterado por las agitaciones sociales y políticas. De ahí que la nota al pie resulte inconclusa, pues está dispuesta para que se modifiquen



Ilustración 9. *La geografía* Negativo. La nueva novela (21)

los relieves de la poesía nacional. Las dos visiones poéticas (Picabia y Neruda) son válidas porque acontecen más allá del tiempo y el espacio, ambos imaginarios de la poesía dejan «su clima moral y el paisaje interior de su mente» (George Santayana 22) para ser un mito artificial desde la visualidad.

Desde esta perspectiva, la geografía Martiniana irá delimitando los instantes en donde el poeta se abandona a sí mismo para modificarse y modificar las imágenes. Como la crisis personal es la experiencia que moviliza la poesía en el espacio, Martínez programa *Tareas de Poesía*, mapa imaginario que contiene cuatro poemas fundamentales del simbolismo francés: *El barco ebrio* de Arthur Rimbaud, *La siesta de un fauno* de Stephan Mallarmé, *El*

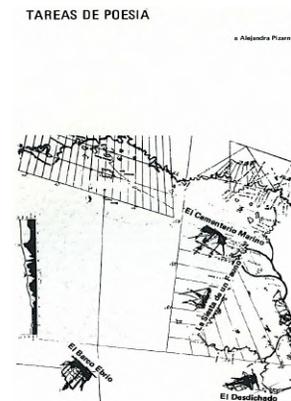


Ilustración 10. *Tareas de Poesía*. La nueva novela (60)

*desdichado* de Nerval y *El cementerio marino* de Paul Valéry, los poemas se transforman en espacios inconclusos que exigen (piden una ocupación) la voz y la exploración de otro poeta desconocido.

Desde una dedicatoria a Alejandra Pizarnik, el mapa deviene como un espacio potencial porque exhibe toda una conexión entre los instantes poéticos que se espera se resuelvan. Al comenzar el viaje, el poeta se libera de su yo profundo, dejando de lado la corporalidad del texto, para sumergirse en toda una locomoción representada desde imágenes contenidas en cada poema. «Un barco ebrio cuenta sus recuerdos de viaje. Ese barco es usted, dígalos en primera persona del singular» (Martínez 27), la cita de Tardieu es reubicada por Martínez en el mapa para dar el efecto de presencia de un lector ideal a quien se le invita a encarnar el poema. Así, el poeta es artefacto de viaje, su mirada se deshace de sí mismo para sumergirse en caminos insospechados que conectan con otros instantes poéticos, en el deseo imposible de un fauno, en la tumba del tenebroso que lo ha perdido todo o, en el visitante que contempla los secretos

enterrados en el mar. Como se verá más adelante, estos territorios poéticos se representarán desde cuatro montajes fundamentales para comprender el estado crítico de la poesía Martiniana.

Este devenir que el poeta sigue por medio de mapas, también es exhibido desde lugares específicos. *Las Ruinas del Partenón*, *La Torre de Pisa*, *La misteriosa selva africana* o *La Rue Apollon*, lugares que sirven para crear catástrofes gráficas.

¿Cómo puede curvarse el tiempo? o bien, ¿qué curvaturas puede producir el tiempo? En *La curvatura del tiempo*, Martínez cuestiona la idea clásica de espacio y tiempo. Desde una dedicatoria a

LA CURVATURA DEL TIEMPO

• G. Deleuze

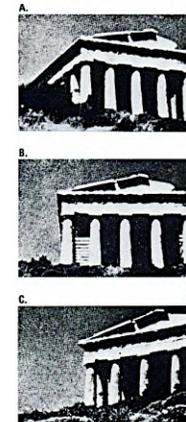


Ilustración 11. *La curvatura del tiempo*. La nueva novela (63)

Gilles Deleuze y tres fotografías de las Ruinas del Partenón, el poeta critica la idea clásica de espacio y tiempo desde la noción anti Euclidiana de los ángulos, idea directamente relacionada con Gilles Deleuze y los procesos de «desterritorialización del espacio que atraviesan materias inestables no formadas, flujos en todos los sentidos, intensidades libres o singularidades nómadas, partículas locas o transitorias» (47). La exhibición de las ruinas del espacio y el tiempo desde ángulos, medidas, inclinaciones o distancias, devienen como flujos o intensidades que se

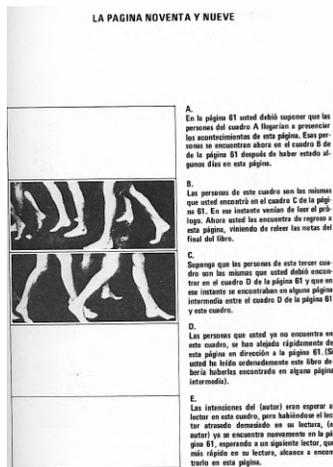


Ilustración 12. *La página noventa y nueve*. La nueva novela (99)

reinventan y migran a otras páginas. Secciones como *La página siguiente*, *La página anterior* o *La página sesenta y uno*, juegan con posibles (inútiles) deducciones; lecturas que van y vienen por el espacio del libro anunciando la falsa presencia del autor que se fuga apenas la mirada sigue sus pistas. En *La página noventa y nueve*, por ejemplo, el lector es involucrado en una serie de pistas para encontrar al autor del libro. Las fotografías recortadas de pies caminando en distintas direcciones, representan el movimiento de

otro lector fantasma. Cada opción conduce a la verificación absurda de la página siguiente, de esta forma el lector sólo encuentra la ilusión de presencia en el sentido que siempre llega tarde al encuentro con el autor. Asimismo, el poeta conduce al lector hacia otras secciones del libro, páginas, referencias y notas intermedias en donde merodea y deja sus huellas. En el último cuadro (E), Martínez explica la gran broma que fragua con este juego de evidencias ilusorias: el lector jamás revelará ni su presencia, ni su identidad. La página intermedia representa la única salida del juego absurdo, es la fisura de acercamiento a la singularidad nómada del poeta.

Sin embargo, el poeta migrará al último espacio posible: su casa, lugar exhibido en distintos poemas (las portadas ya lo exhiben como apertura a la realidad que abre y cierra, afirma y niega el poeta) para problematizar las paradojas que se producen cuando el lenguaje, la literatura y, en general, el pensamiento es habitado.

*La dialéctica del adentro y del afuera* presenta una mansión de Saint Germain vista desde su reverso y una cita de Marcel Proust que dice: «¿Cómo podríamos acceder a un paisaje que no es el que vemos sino al contrario aquel en el que somos vistos?» (Martínez 64). Las imágenes proponen crear un efecto visual simultaneo entre miradas, el poeta mira desde el no lugar y, a la vez, se imagina que es mirado desde un espacio simbólico. Ahora bien, mirar el poema es encarnar la casa y sus reglas (la



Ilustración 13. *La dialéctica del adentro y el afuera*. La nueva novela (64)

mirada del poema no nos exige una actitud contemplativa, espera que seamos el mismo artefacto o medio poético) como el lenguaje, la casa vigila la forma en que la habitamos «si uno permanece siempre en la casa irá perdiendo el sentido de la casa... Uno sabe de su casa sólo cuando está lejos de ella» (Martínez 97). Adentro y afuera, lejos y cerca, habitar y abandonar la casa, es asumir la compleja relación que se fragua entre el autor y su obra. La casa mira al poeta,

lo interpela porque su pensamiento no puede tener un lugar o, bien, la poesía misma deviene en una casa llena de receptáculos, es un paisaje vacío que intenta ocupar el lenguaje. Por eso «La casa del aliento es casi la pequeña casa del (autor)» (Martínez 90), la poesía acontece fuera del tiempo y el espacio, solo retorna al lenguaje (la casa) para producir instantes íntimos (recuerdos familiares en el caso de Martínez) que se deshacen al sentir el asedio de lo fijo, el poema *La desaparición de una familia* así lo demuestra:

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.” (137)

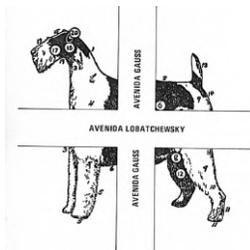


Ilustración 14. La nueva novela (80)

Los habitantes de la casa, es decir, los hijos y las mascotas de Martínez, entran en un proceso de desaparición, el lector sigue página tras página sus rastros y trampas ópticas que sólo aseguran el efecto de la ausencia. «Sogol» se extravía primero en la página 71: *Fox Terrier desaparece entre la avenida Gauss y Lobatchewsky*, se involucra al lector en su búsqueda desde indicaciones espaciales. Sin embargo, hay un punto en donde las calles y el perro devienen visibles e invisibles, las averiguaciones solo conducen al lector a la doble suposición y desorientación, puesto que la página siguiente muestra, desde el negativo o reverso, los mismos silogismos acompañados por la palabra No: *Fox Terrier No desaparecido No reaparece en la No intersección de las No avenida (Gauss y Lobatchewsky)*. Ocurre lo mismo con sus gatos «Munsch» y «Gurba» representados en otras páginas como el *Gato de Cheshire*, la cabeza y el cuerpo del gato se debaten entre el ser y el no ser, mientras que el cuello es un «punto indefinido y vacilante» (71). *La probable e improbable desaparición de un gato por*

*extravío de su propia porcelana*, exhibe igualmente el problema de la representación en tanto gato y porcelana (la realidad y su representación) se vigilan mutuamente, buscando la forma de suplantarse uno al otro, Martínez advierte que «bastaría el menor descuido para que desaparezcán el gato y su porcelana» (76), por lo que solo persisten los residuos o fragmentos que sobreviven desde la imagen.

Esta dialéctica del adentro y el afuera, de lo visible e invisible, es el recurso crítico principal del poeta, aspecto que se expande en distintas páginas desde animales y personajes. Quizás también se podría identificar la desaparición de sus hijos desde el devenir niño (Alicia, el hijo de Jean Tardieu o el joven Rimbaud, por ejemplo) quienes exhiben la constante imagen problemática del poeta desaparecido.

El poeta no soportará toda la realidad contenida en su geografía, por eso hará de su cuerpo un espacio neutral en donde confluyen y se debaten los problemas implícitos en el acto de creación. Este lugar del poeta deviene visualmente en centro y círculo, su naturaleza funciona como una brújula que señala o apunta a los problemas fundamentales que rodean la identidad del poeta y su creación. Su cuerpo se debate en una serie de imágenes duales, formas impulsadas desde el contraste pero que pueden servir como puntos cardinales para el lector.

Según Rudolf Arnheim, «ha existió cierto temor<sup>6</sup> al infinito contenido en el modelo visual de centro y círculo pues ... Dios es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna» (299), el efecto vacilante de estar y no, de ser y no ser, es proyectado

---

<sup>6</sup> Cuando Martínez exhibe el extravío de Sogol mediante dos coordenadas que aluden a los matemáticos y Nikolái Lobachevski y Friedrich Gauss, hace visible la crítica a dicho temor de la matemática Euclidiana a la indeterminación de las formas, de ahí que ambas direcciones solo produzcan el extravío irremediable del canino logocéntrico como una solución patafísica.



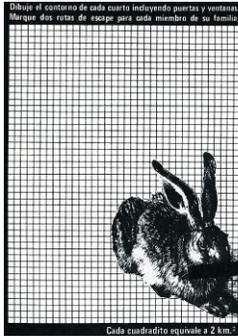


Ilustración 17. *Epígrafe para un libro condenado* *La política*. La nueva novela (136)

Todo este espaciamento obrado por el poeta propone una aventura para el lector que, como se ha dicho, es involucrado en cada poema. Sin embargo, en *Epígrafe para un libro condenado (La política)* el lector tiene la posibilidad de modificar este espacio. La presentación de una superficie cuadriculada con la acuarela *Liebre joven* de Alberto Durero, encarna la visión del poeta enmudecido. De nuevo se alude al juego Carrolliano para dar un efecto de movimiento (salto y evasión) constante por los espacios imaginarios, pero también de negación y desaparición de la realidad base. El lector es el detective de lo imposible, luego de cerciorarse que los itinerarios espaciales sólo sirven para que el poeta desaparezca (la poesía no puede tener un lugar específico), Martínez le propone extraviarse de sí mismo, por lo que es invitado a dibujar su propia casa (su propia poesía) y unas nuevas señales de ruta para cada integrante de su familia, estrategia visual del poeta que sirve para otorgarle sus mapas laberínticos al lector. En *La poesía chilena*, ocurre algo similar, pues los papeles (la poesía) entregados a Martínez por sus padres muertos, es decir los cuatro grandes de la poesía chilena, se modifican desde el ideal vanguardista y su especial alusión a André Breton y Marcel Duchamp. Consecuentemente, Martínez también entregará sus papeles (fichas de biblioteca) desde el fondo de su pecho, para un futuro poeta desconocido.

Resumiendo, se puede deducir que Martínez proyecta sus poemas 1. desde mapas ficcionales, accidentes gráficos o identidades territoriales imaginarias que buscan reconfigurar los mitos del arte y la literatura; 2. desde lugares específicos en donde el espacio y el tiempo es modificado para resaltar la presencia y ausencia del poeta 3. desde el propio espacio personal del poeta, su cuerpo como eje central en donde conviven los contrarios y que responden a un devenir circular implícito en su producción y 4, desde el clima moral que busca y permea los espacios y el movimiento de los poemas como instantes vitales de la existencia que , si bien no

buscan desaparecer, tampoco se resaltan o visualizan directamente; es como si las imágenes se vieran irremediablemente afectadas por el efecto de la violencia, la desaparición o la muerte. (desaparición del padre, el niño, la familia o la casa: el instante poético).

#### 4.1 Un viaje a través del color y las formas

*La pintura abre el camino a la poesía,  
parece ser ella la primera en haber postulado  
un objeto insólito: hacer caducar de una manera  
decisiva la separación entre las artes*

Roland Barthes

En la poesía de Martínez el lector puede escoger otras señales de ruta, puede visitar los itinerarios que resaltan, desde una postura anti retiniana, toda una sucesión de ejercicios puros de imaginación pictórica. La ruta del color y las formas resultan fundamentales para resaltar el poder visual del poema, su capacidad de conexión con el arte experimental, la cosmogonía china, la geometría moderna, las vanguardias... es una de las guías más prácticas para entender los problemas implícitos en cada página.

El blanco y el negro son colores comunes en todos sus poemas porque resaltan el equilibrio característico de lo visual. Esta armonía es proyectada desde todo un sistema de conexiones con el pensamiento oriental y el arte vanguardista. Desde la poesía de Hui Neng y Ernest Fenollosa, hasta la poesía de Ezra Pound y Rene Crevel, Martínez busca proyectar la pureza de la poesía china en la poesía chilena, método efectivo gracias a su erudición sobre el lenguaje y la filosofía oriental. Desde esta perspectiva, Francois Cheng sostiene que:

La cosmogonía china se halla dominada por un doble movimiento cruzado mediante dos ejes: un eje vertical, que representa el vaivén entre vacío y plenitud y un eje horizontal, que representa la interacción, en el seno de lo lleno, de los dos polos complementarios yin y yang... El vacío es el punto nodal tejido con lo virtual y el devenir, donde se encuentran la falta y la plenitud, lo mismo y lo otro. (88)

La *Pequeña cosmogonía práctica* de Martínez muestra desde la forma y el color, esos movimientos cruzados. El color blanco representa dos aspectos: por un lado, es el espaciamiento propio del poeta, lugar de desmantelamiento del signo, el terreno de lo lleno y, por otro, el estado puro en donde el poema visual se dice a sí mismo, aspecto que, como se verá más adelante, se resuelve desde la transparencia.



Ilustración 18. *Paisaje urbano Negativo*. Obra plástica de Juan Luis Martínez.

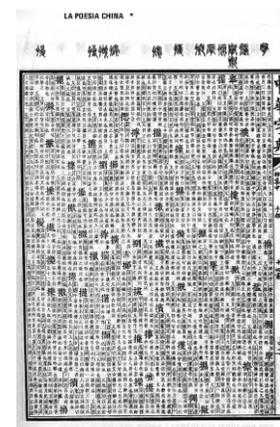
Por su parte, el color negro suele representar la otra mirada, la mirada interior, lo insospechable. «El mundo del soltero se desenvuelve en la oscuridad» (47) dice Duchamp, el poeta contempla el montaje desde el fondo negro porque su mirada atraviesa las cosas, las toma desde su forma solitaria, íntima y plena, luego las proyecta como una artimaña o idea fija que exhibe sólo las apariencias de las imágenes. Ninguno de los dos colores puede asumirse como una totalidad independiente, si la noche se alza sobre la página, es porque la luz, el seno de lo lleno, requiere una compacidad o un contrario que lo equilibre. Como se dijo anteriormente, todo poeta tiene un centro y un círculo, sólo el vacío y la plenitud pueden hacer medianamente legible el centro del poeta.

Pero hay también otros colores dotados de un énfasis especial que nos aproximan al pensamiento de Martínez. Colores intermedios como gris y sepia, ambientan la opacidad de la lengua, la suspensión del suceso mediante láminas, retratos o fotocopias. Del mismo modo,

existen esos colores evocados desde imágenes mentales, tonos fantasmas que resitúan los objetos en un campo imaginario. El color azul se enuncia constantemente en *La nueva novela* como la imagen que regula el paso entre el territorio de lo real y lo imaginario, entre lo conocido y lo sospechable o entre la vida y la muerte. El azul, es el color del limbo.

En *Silogismo Homenaje a René Crevel*, Martínez alude al poeta surrealista para resaltar la dualidad entre vida y muerte, sueño y vigilia. Desde una cita que dice: «La muerte es el más azul de los caminos» (96), resalta el efecto del color azul como la sensación que permite al poeta hacer visible la victoria sobre sí mismo. Para Crevel, la vida y la muerte son instantes que reafirman una sola imagen, el camino del ser y no ser, se decide por el suicidio, por la renuncia al tiempo y el espacio absoluto y a la constante búsqueda de la «sensación de alma» (25). La muerte, el suicidio y el sueño son azules, pues determinan una mirada sobre la existencia poética ciertamente dinámica. Posteriormente, Martínez expresa que «Tao significa camino, concepto fundamental para la filosofía china, equivalente y distinto al logos griego» (96). Los caminos, al resultar logos azules del pensamiento chino, adquieren movimiento (igual al círculo) durante los poemas para dar la sensación de existencia poética.

Este efecto producido por el color azul, se traslada inmediatamente a la siguiente página *La poesía china* desde la sucesión vertical de ideogramas escritos en papel de arroz. Al final de la página, Martínez expresa: «(fundamentalmente la poesía china (en su forma actual o en otra cualquiera) no ha existido jamás)» (97), de esta manera, aprovecha el formato para dar la sensación de transparencia entre las páginas que aluden a Crevel. La presencia azul surrealista y la verticalidad, el vacío y la plenitud, de la poesía china, convergen como la continuación de un sólo pensamiento poético, una sola obra: Crevel



FUNDAMENTALMENTE LA POESÍA CHINA. (EN SU FORMA ACTUAL O EN OTRA CUALQUIERA) NO HA EXISTIDO JAMÁS.  
Ilustración 19. *La poesía china*. *La nueva novela* (97)

desaparece en la poesía china, poesía que nunca ha existido.

A partir de las anteriores páginas, el color azul se desplaza victorioso a otros lugares del libro. La *Nota 6: El suicidio de René Crevel*, por ejemplo, plantea la revelación científica como una posibilidad equivalente a la poesía. La hipótesis sobre *Orgón* de Wilhelm Reich, (teoría inclasificable que le ocasionó al sicoanalista el rechazo, la persecución y la censura por parte de diferentes medios intelectuales e ideológicos de la época) impulsa la desaparición de Crevel al presentar científicamente el color azul como la potencia orgásmica y vital que mueve al mundo y al hombre: «El doctor Wilhelm Reich ha aislado y concentrado una unidad que llama “orgon” –según Reich, los orgones son las unidades de la vida –, los ha fotografiado y son de color azul Newsweek 4 de Marzo de 1963» (Martínez 127). Las equivalencias entre ciencia y poesía, vida y muerte, son nociones vitales de existencia que solo es posible mirar cuando se asume el camino puro de la imaginación, orgon es el vestigio cromático de esa mirada vital que deambula insospechable en el terreno científico para luego desaparecer en el camino azul de la poesía, por eso «si no ves la muerte de color azul tienes el corazón ciego para los colores»<sup>7</sup>

Asimismo, esta vitalidad del azul orgoniano traza un común imaginario en donde las imágenes opuestas también pueden convertirse en problemas equivalentes. En poemas como *La arqueología* y *La curvatura del tiempo*, se exhibe Las ruinas del Partenón como un espacio de confrontación entre imágenes negativas. Mientras que en *La arqueología*, el lector deberá construir su propio Partenón (al estilo absurdo de Martínez)<sup>8</sup> para luego destruirlo nuevamente,

---

<sup>7</sup> *Ibíd.* 127.

<sup>8</sup> En el poema *La arqueología*, la réplica del Partenón que debe construir el lector cuenta con dos procedimientos: 1: levantar primero el techo con pedazos de piedra delgadas y, después, la base y las columnas, ejercicio que impide la copia de las ruinas; y 2: derribar la estructura levantada para emular los paralelos y la altura del mítico edificio. El efecto es absurdo y crítico, pues no solo señala la imposibilidad del procedimiento, sino la hipótesis poética de deconstruir ruinas sobre ruinas.

en *La curvatura del tiempo* se plantea que: «Existe un lugar (Ej. Las ruinas del Partenón) ... desde cuyo ángulo es posible verificar que el espacio transparente y azul que rodea a las columnas, exhibe ya también, señales de deterioro» (Martínez 63). El poeta plantea un doble deterioro del espacio y el tiempo que va desde la enunciación de las ruinas míticas del Partenón, hasta el deterioro transparente y azul de otras ruinas imaginarias. Por eso cuando dice: «Algún día se comprobará que el Espacio también se deteriora con el curso del Tiempo» (Martínez 19), no solo se refiere al deterioro natural de la noción clásica del espacio y el tiempo de Euclides (o del pensamiento griego) sino a las nociones propias de imaginación poética. El color azul movilizará así, estos espejismos míticos para dar un efecto constante de reflejo, equivalencia o crisis perpetua.

Esta fórmula cromática entre lo real y lo imaginario, se traslada de manera más amplia y compleja en los poemas *Descripción del espectro de Napoleón observado en las manchas de un guijarro de sílex*, *Descripción del espectro de Napoleón visto una tarde en la Rue Apollon de Paris, Francia* y sus posteriores *Notas 9 y 10*, desde allí Martínez reconfigura y desplaza imágenes míticas e ideológicas hasta hacerlas desaparecer. La representación de Napoleón mediante el fantasma de color azul, muestra la dualidad entre aparición y desaparición del mito. En el primer poema, la mirada del poeta detalla el espectro de Napoleón (nombrado por Martínez como el pato de las islas) en las manchas de una piedra Sílex; en el segundo poema, el emperador atraviesa la Rue Apollon mirando la lejanía. Martínez resalta constantemente que ambas imágenes son de color azul, «...las manchas de arcilla blanca y azul» (Martínez 109), representan el nacimiento y aislamiento del emperador en las tres islas Córcega, Elba y Santa Elena. En ambos poemas, el poeta proyecta varias imágenes conectadas bajo el efecto del espacio y la forma: «delante el águila, abajo el círculo con un punto central y el espectro de la

corona hundida», son obvias alusiones a la auto coronación del emperador y a la apertura de un espacio propio desde el centro y el círculo.

Desde estos montajes, el principio de equivalencia cromática se activa cuando todas las imágenes napoleónicas empiezan a trasladarse a mitos como *La Tercera sinfonía* de Beethoven. «La admiración de Beethoven por Napoleón lo lleva a dedicarle su sinfonía, admiración que luego se convierte en desprecio

al saber de la auto coronación del tirano.» (Martínez 130). El poeta exhibe desde el anverso y reverso de la tablatura musical, la contradicción ideológica que pervive en el mito de Beethoven a raíz de su dedicatoria, aspecto señalado además en la *Nota 9* como «la ceguera al rojo», es decir, la poca atención de la crítica a la contradictoria vida política de Beethoven.

Simultáneamente en la *Nota 10*, Martínez utiliza la paranomasia para trasladar, desde la etimología de las palabras, el espectro del emperador: «Napoleón - Apolleon - Apollon» el mito ahora es reubicado en el mito griego de Apolo: «... su nacimiento y su posible muerte en una isla, es la prueba de que su vida, no es más que una renovación moderna de la vida de Apollon,



( RUE APOLLON )

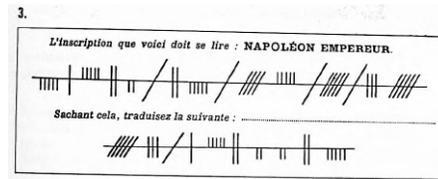
Ilustración 21. *Nota 10*. La nueva novela (131)

nacido en la isla de Delos y desaparecido en el mar.»

(Martínez 131). *Le tombeau du Napoleón* es también la tumba de los signos, los despojos de historia que muestran

la migración y desaparición del mito en otros mitos. Su espectro deviene fantasmalmente en manchas, espacios y personajes azules que desaparecen en el inmenso mar azul de Delos.

Todo este montaje busca resaltar la capacidad del color azul para transportar varias imágenes contrarias o relaciones impensables, a un espacio en donde puedan confundirse las inclinaciones ideológicas, los flancos derecho e izquierdo. Azul y rojo, principios republicanos



(Todo el dibujo es azul, en el tono: sólo 3 manchas terrosas que recuerdan las islas: Córcega, Elba, Santa Elena. ¡Arcilla blanca y azul!.)

Ilustración 20. *Descripción del espectro de Napoleón*. La nueva novela (109)



representación sensorial o las nociones de arte y literatura.

Desde distintos ejemplos, el arte pictórico es presentado como un modelo elemental para la renovación de la poesía. Martínez introduce varios problemas acerca de las limitaciones o las fronteras imaginarias que enfrenta el poeta y su obra. Alude por ejemplo a algunos personajes



Ilustración 24. *El barco ebrio*. La nueva novela (27)

de *El salón de los rechazados* y los conecta con los mitos literarios del simbolismo francés. Desmonta *Un coin de table*, cuadro de Henri Fantin Latour, para hacer énfasis en Arthur Rimbaud (imagen mítica que utiliza frecuentemente en su obra) e introducir *El barco ebrio*, poema que, como se explicó anteriormente, fue cartografiado. Desde un plano medio, alude a la niñez de Rimbaud

y a la invitación al viaje de su poema. El fragmento de Latour está dividido verticalmente por Martínez, quien atraviesa el cuerpo mítico de Rimbaud y hace visible su centro. Esta disección vertical muestra el vaivén entre vacío y plenitud, presencia y ausencia, es el poder producido por el niño poeta que juega con los objetos (el barco como juguete de los primeros años), manipula y destroza las imágenes para olvidarse o des escribirse del mundo. A medida que esto acontece, la imagen o el cuadro solo se preservará para la modificación del mito de Rimbaud.

Este procedimiento de disección visual, también se exhibe en obras como *El poeta anónimo* y desde otros pintores como Vincent Van Gogh, el espaciado de las palabras vertical y horizontal, cuenta con el interrogante constante sobre los límites o alcances del acto creativo. ¿Hasta qué punto el poema visual, desde su capacidad pictórica, puede modificar los límites impuestos? De alguna manera Martínez responde a

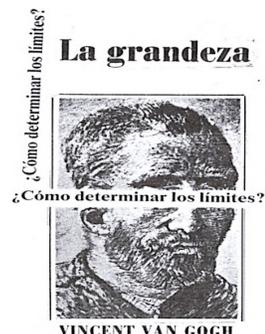


Ilustración 25. *Signo troquelado 41*. El poeta anónimo.

este cuestionamiento cuando conjuga la violencia y el deseo como íntimas sensaciones del poeta. Si «la imagen es el efecto que produce el lenguaje en su brusco ensordecimiento» (Pierre

Fédida 7) el poema hace visible esa estridencia del lenguaje mediante lo pictórico. Las imágenes pueden ser revertidas y condicionadas, los límites se pueden franquear, sólo cuando el poeta deja ver por un instante sus sensaciones poéticas mediante lo visual.



Ilustración 26. *La siesta de un fauno*. La nueva novela (28)

La ruptura y modificación de estos límites, también se programa mediante ejercicios espaciales como el recorte o la fragmentación de imágenes, aspecto que la página 2. *La siesta de un fauno*, ejemplifica desde todo un montaje surrealista. Una fotografía de Nietzsche, fragmentos del poema de Mallarmé o la *Introducción al psicoanálisis* de Sigmund Freud, se proyectan desde el efecto pictórico de Manet en donde «la superficie rectangular, los grandes ejes verticales y horizontales, la iluminación real del lienzo, la posibilidad de que el espectador pueda contemplarlo de una óptica u otra...» (Foucault 15), permiten que el color negro se exhiba como un espaciamento íntimo. Es el jardín onírico prohibido en donde Rimbaud (El fauno deviene también en Mallarmé y Nietzsche) desea a las Olympias desnudas. El carácter objetual del poema (el libro) se preserva así desde los ejes verticales y horizontales, todo esto provoca y sacude al lector a quien también se le pide que personifique al fauno y su deseo desnudo, a la vez que el poeta nos mira desde un retrato recortado.

Pero hay otra mirada que también vigila al poeta, es la culpabilidad (de nuevo el clima moral está presente) apegada al mito quién asecha estas manifestaciones íntimas del deseo. El jardín como espacio personal del poeta, se exhibe desde la verticalidad como proyecto imposible de alcanzar. Dado el asedio del sentido de culpa apegado al mito, el poeta huye desde su propio centro retrayendo su personalidad.

En ese sentido, el poema como espacio imaginación busca proteger dicha intimidad del poeta de cualquier conocimiento impositivo. Las paradojas pictóricas de Rene Magritte sirven para este propósito. *Meditaciones sobre René Magritte* es un poema dedicado a demostrar que el lector nunca puede confiar en la representación de las cosas. La dedicatoria a Michelle Foucault es obvia en tanto alude al análisis realizado por el filósofo sobre el cuadro *Ceci n'est pas une pipe*. Esta página muestra las cosas y las palabras que suelen representarlas: «pi – pa, ta–za, hi–lo» (Martínez 93). En medio de esta partición icónica y lingüística, se encuentra el poeta que desconfía de las apariencias, las palabras están divididas silábicamente para evocar al niño que juega con el lenguaje:

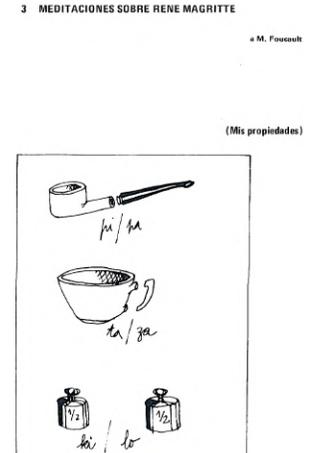


Ilustración 27. *Meditaciones sobre René Magritte*. La nueva novela (93)

... las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la fábula; las heterotopías ... secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases. (Foucault 3)

Martínez potencia desde las heterotopías, el espacio poético donde las semejanzas lingüísticas se enfrentan y oponen, chocan para que el poema entre en un proceso de comprobación. Las imágenes arden nuevamente bajo el proceso de desmontaje y montaje, nada es falso o verdadero, todo está abierto y suspendido desde la sensación de extrañamiento y búsqueda, flujos y ritmos que se mantienen en la rescritura o en la posibilidad de expulsar, desordenar y reagrupar las palabras y las cosas.

Consecuentemente, la *Nota 4* funciona como un sistema negativo que evoca ese despertar poético. Los nombres o referencias a Mallarmé, Félix Guattari y al propio Martínez,

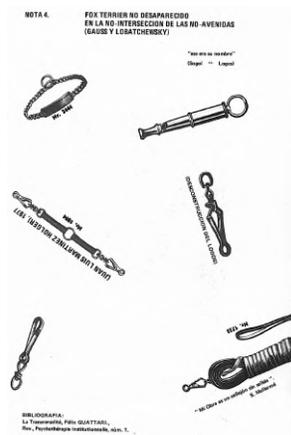


Ilustración 28. *Nota 4*. La nueva novela (125)

son enlazados mediante imágenes y nombres (collares, arneses y un silbato para perro) como posibilidades deconstructivas del logos. A lo largo de *La nueva novela*, se le aclara al lector que Sogol ha desaparecido en el espacio imaginario del poeta; los enlaces poéticos y filosóficos están dispuestos en el espacio de la página para llamar, atrapar o controlar los sistemas de representación. Sin embargo, este montaje presenta una paradoja en el sentido que los mismos referentes

poéticos y/o filosóficos pueden ejercer un control; asumir estas poéticas como totalidad, sería caer en la misma forma cerrada de representación. Por esta razón, aparecen tres collares o ganchos sin alusión nominal, dispuestos a ser usados o nombrados por el lector como apertura de una posibilidad inconclusa o abierta. La negación se mantiene nuevamente desde la palabra «No» que deshace todo el proyecto y el control que ejercen los sistemas de representación.

Por otro lado, dichos sistemas de control también influyen en la literatura y el arte. En el poema *La grafología*, Martínez exhibe mediante la imagen de una sierra o serrucho, la imposibilidad del poema y el nombre ideal. La forma como nombramos los objetos artísticos sólo es un simulacro precario; como un serrucho, el pensamiento condiciona y asegura sus medios mediante un lenguaje lacerante:

En numerosos poemas modernos y en varios cuadros de Picasso aparece una sierra o por lo menos los dientes de un serrucho, colocados oblicuamente sobre superficies geométricas. No es necesario pensar en una posible influencia. La aparición de ese símbolo de la sierra es de categoría negativa y sólo puede explicarse como uno de los signos que mejor traduce la coacción ejercida por la

estructura sobre la poesía y el arte modernos a partir de la segunda mitad del siglo pasado (Martínez 91)

Asimismo, el nombre «Jxuan de Dios» es un objetivo no logrado por el poeta, y «Mar –mar – ttí nnez» es la fuerza arbitraria que ejerce el lenguaje ante el proyecto poético. Como un clavo oculto, la poesía y el arte moderno, si bien obstruyen los dientes del serrucho o la estructura, no se consuman como una totalidad, «el nombre que puede nombrarse no es el nombre» (Martínez 91), es la poesía el

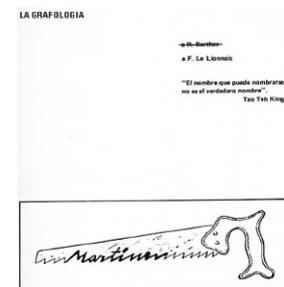


Ilustración 29. *La grafología. La nueva novela (91)*

proyecto anti nominal que muestra apenas un resultado accidentado de la personalidad. La alusión y negación a Picasso y a las superficies geométricas, ya evidencian el desplazamiento estético que tuvo la pintura moderna gracias a las vanguardias artísticas. De ahí que Martínez aclare que los objetos son sus propiedades (La pipa, el serrucho, el hilo, los collares...) para abrir otra vía de comprensión de las palabras y las cosas y, así vislumbrar un posible entendimiento de la poesía. Tanto *La grafología* como *El tatuaje ideal de Delia*, son imágenes que el poeta presenta como ideales (ciencia dudosa) arbitrarios e indelebles, rastros de la personalidad que entran en un proceso de comparación con su opuesto, aspecto que se demuestra desde el espaciado de lo pictórico.

Métodos del arte chino y vanguardista como la paranomasia, el anagrama o el caligrama, son recursos lúdico visuales que marcan el reverso y la verticalidad como espacio límite y potencial de escritura. Maurice Blanchot afirma que: «El desastre describe. Ello no significa que el desastre como fuerza de escritura, este fuera de escritura, fuera de texto. ...Escribir es a su vez negarse a escribir ...Escribir por ausencia.»

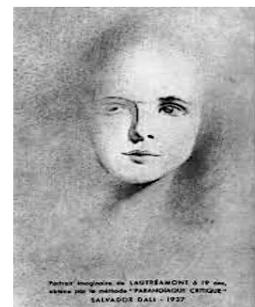
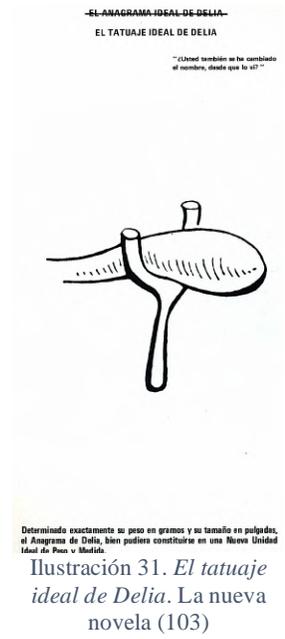


Ilustración 30. *Retrato imaginario de Lautreamont. El poeta anónimo.*

(15) Página tras página, Martínez se asegura que la escritura siempre opere en sus límites, le

obsesiona que se cumplan este tipo de comprobaciones paradójicas mediante ejercicios críticos.

Es *La locura del (autor)* la manifestación de la desescriura que confirma la ausencia de su obra «El silencio escucha silencio. Y repite en silencio lo que escucha que no escucha» (Martínez 92). Precisamente, el método crítico paranoico de Salvador Dalí es exhibido como ese proceso de separación entre lo aparente y lo secreto implícito en la escritura. Por ejemplo, *El poeta anónimo* preserva el misterio de Rimbaud y Lautreamont desde la escritura silenciosa proyectada desde Dalí, el retrato se debate entre la presencia y la evanescencia afianzando, una vez más, el mito. Asimismo, en *La nueva novela* el título *El ~~anagrama~~ ideal de Delia* es tachado como delimitación del problema nominal; el



segundo título, *El tatuaje ideal de Delia*, resalta desde el anagrama de Delia, el reverso de la página como poema. Posteriormente, se muestran dos objetos no relacionados entre sí, una lengua encima de una cauchera que resulta afirmando la tachadura del título. El peso y medida ideal que proporciona «Logos- Sogol; Delia-Ideal», es potenciado desde el anagrama como la otra mirada nominal inadvertida del pensamiento que contiene los extremos.

La programación de este tipo de escritura también se resuelve desde problemas y

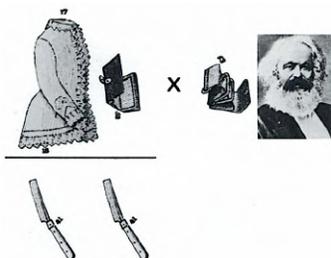


Ilustración 32. *Tareas de Aritmética*. La nueva novela (50)

soluciones imaginarias del pensamiento matemático, *Tareas de aritmética* como la suma, la resta, la multiplicación o la división, son operaciones puestas a prueba desde la escritura poética: «Otello - La luna = El sol negro de Nerval» (Martínez 49) ; Karl Marx y

Arthur Rimbaud trasladados a espacios distintos e imaginarios, comparaciones con objetos que sólo reafirman la intención de Martínez por ubicar ambos mitos literarios y filosóficos como soluciones equivalentes. Ruptura o desmantelamiento: Rimbaud

suele representar la imagen infantil femenina que permanece desde su ausencia, mientras que la imagen de Marx resulta ser la forma ideológica evasiva, pero concreta, el ideal que desaparece desde la negación de los propios objetos.

Por otro lado, el legado de Apollinaire y Fenollosa, (anagrama, caligrama y collage) se exhibe en páginas como *Juego de preguntas recortadas*, «el perro el lobo, la oveja, la rata...» ambientan las dinámicas represivas del pensamiento político que se exponen como un rompecabezas imposible, pues las palabras rebasan los límites de los cuadros como escapando a cualquier interpretación. De forma similar, el poema *Lecciones (No logocéntricas) de ambigüedad surrealista con*

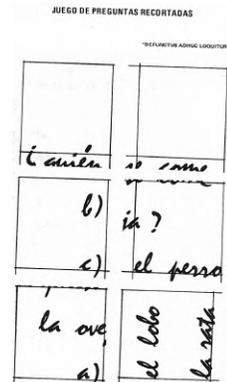


Ilustración 33. *Juego de preguntas recortadas*. La nueva novela (138)

*las piezas anatómicas para armar la mitad de un elefante*, los sentidos sólo conducen al lector a la ilusión o el engaño contenido desde las formas y (como se verá más adelante) a la apertura del espacio imaginario desde el zoológico.

El caligrama tiene un espaciamento más amplio y diverso en las obras de Martínez, (especialmente en *La nueva novela* y en *El poeta anónimo*) Caligramas de *La nueva novela*

EL REVOLVER DE CABELLOS BLANCOS



Ilustración 34. *El revólver de los cabellos plateados*. La nueva novela (60)

como *El barco ebrio*, *La siesta de un fauno* y *El cementerio marino*, desempeñan «el triple papel de compensar el alfabeto, repetir sin el recurso de la retórica y coger las cosas en la trampa de una doble grafía» (Foucault 33). Las palabras están destinadas dentro de juegos visuales, pasatiempos verticales y horizontales, signos troquelados que exhiben todo un juego del recorte; un crucigrama sin alguna pista o guía para el lector, fichas de biblioteca sin

diligenciar, problemas de todo tipo, averiguaciones absurdas, espacios destinados para dibujar o conjeturar.

*El revólver de los cabellos blancos* es quizás el caligrama que media entre lo pictórico y lo fotográfico. El poema exhibe una fotografía de André Breton invertida horizontalmente y las palabras dispuestas a formar el revólver. Fotografía y texto se articulan para revertir el significado de ambos signos. La alusión a Maurice Blanchot exhibe la naturaleza del caligrama, la trama de lo textual se encuentra en la ruptura, en la carencia de lo lineal, en las fórmulas del alfabeto clásico que se proyectan en lo espacial; el tejido capilar como lo de adentro y lo de afuera; lo vertical y lo horizontal confabulados para asesinar a lo textual.

Desde esta itinerancia por el color y las formas en la poesía Martiniana, se entiende que la escritura del límite se programa mediante la exhibición espacial de las palabras y los objetos, aspecto que abre la posibilidad de reconfigurarlo todo desde la mirada pictórica (Manet, Magritte, Picasso o Dali), filosófica (Nietzsche, Foucault, Guattari o Marx) o poética (Mallarmé, Rimbaud o Lautreamont). Estos ejercicios visuales y conceptuales, permiten además que el lector entrene su mirada, pueda separar las apariencias y compruebe la complejidad que contiene el poema. De ahí que la participación del otro en el poema, suponga tres tipos de lector. El primero alude a un lector ideal que se manifiesta desde los ejercicios que se espera resuelva Tardieu al inicio de *La nueva novela*. También persiste el lector erudito conocedor de los problemas fundamentales del lenguaje, el arte y la poesía moderna o bien, el lector poeta (anónimo) que se hace presente desde el mismo sistema de dedicatorias.

Ciertamente, no es posible adentrarnos en la poesía imaginaria de Martínez sin este tipo de ejercicios visuales porque la asimilación de su mundo, deviene de un constante cuestionamiento sobre el color y las formas, Magritte dice: «No hay respuestas en mis cuadros, sólo preguntas» (Foucault 12), todos los montajes exhibidos nos enseñan una y otra vez nociones distintas del ejercicio de escritura mediante el color y la forma que conllevan a interrogantes

sobre si realmente la poesía existe como totalidad. El montaje constante que programa Martínez a partir del color, las formas o desde las ideas pictóricas, es también una apertura al producto fotográfico como fenómeno poético que exhibe las indeterminaciones de la poesía.

#### 4.2 Larvarios: retrato, cuadrado y círculo fotográfico

*La redondez se escogió espontánea y universalmente  
para representar algo que no tiene forma definida o  
que tiene todas las formas*

Rudolf Arnheim

Desde la fotografía, Martínez establece un itinerario no sólo por distintos personajes y lugares, sino por los problemas implícitos que contiene el formato. «La fotografía es un signo que no cuaja» (Barthes 30), es la imagen troquelada que suspende el acontecimiento, evoca la muerte y el proceso de desaparición de los mitos fundacionales de la filosofía y la poesía, contiene la sucesión de pistas ficcionales, espacios inesperados en donde habita el poeta.

El retrato es sin duda, el formato con mayor énfasis en la poesía Martiniana, pues la exaltación del simulacro o de las apariencias expuestas desde el rostro, se disponen para potenciar cualquier montaje pictórico como el recorte y el collage. Veamos cómo la fotografía profundiza y, en algunos casos, modifica la escena poética experimental.



Ilustración 35. *El eterno retorno*. La nueva novela (3)

En el caso de *La nueva novela*, la mayoría de fotografías vienen en pares, es decir, la presentación de cada problema se proyecta desde un montaje entre dos retratos o desde el

anverso y reverso de la imagen. Las primeras fotografías presentan a Arthur Rimbaud y Karl Marx reubicados en el eterno retorno de Nietzsche. El retrato del poeta es programado en una estampilla destinada a *Rimbaud Cyclist* y, desde una referencia al activista y novelista René Étiemble y su texto sobre el mito de Rimbaud. Asimismo, el retrato del filósofo es ubicado en una estampilla similar, pero ahora bajo un texto del pastor evangélico luterano Richard Gurmbrand y una posterior alusión al texto *Marxismo y poesía* de George D, Thomson. Este es uno de los montajes fundamentales para comprender la intención que va a desarrollar Martínez no sólo en *La nueva novela*, sino a lo largo de su obra, la presentación de esta página ya anuncia el desmantelamiento de cualquier sistema ideológico, poético, artístico o lingüístico. Poeta y filósofo se manifiestan así en todo el libro como testigos de todos los montajes. Como se verá más adelante, hay una posición ideológica contradictoria e implícita en el sentido que la desaparición del poeta se resuelve desde la negación o crítica al neocapitalismo que interrumpe en el acto creativo. La renuncia del poeta de todas sus propiedades, a la imagen ideal, al nombre y a su obra, coinciden, o son en esencia, la misma causa marxista. Rimbaud, el joven poeta que hace presencia desde su desaparición, será, como se ha dicho, base de desmantelamiento en *La nueva novela* y *El poeta anónimo*.

Posteriormente, Martínez programa mediante dos fotografías que aluden a Jean Tardieu, el problema de la identidad y el espacio del poeta. En la página *La identidad*, muestra la fotografía de un niño, supuesto hijo de Tardieu, que ha desaparecido en el bosque; Martínez le propone a Tardieu averiguar los lugares posibles de su paradero, enfatizando que el jardín se extiende más allá de los bordes de la fotografía. El espacio íntimo del poeta es representado desde dos imágenes: niño y jardín, de ahí la cita «El niño que yo era se extravió en el bosque y ahora el



Ilustración 36. *La identidad*.  
La nueva novela (36)

bosque tiene mi edad» (Martínez 35). El niño deviene como el instante pleno del poeta, para mantenerse intacto, debe extraviarse a sí mismo en el bosque o jardín. Luego, en *Teorema del jardín* (página dedicada a Blanchot), se exhibe un retrato oval del pintor Victor Tardieu (padre de Jean Tardieu), Martínez enfatiza en la extraña relación que puede existir entre los personajes de ficción y los personajes de la vida presentes en estas fotografías:

...Imaginemos que en la línea precisa del óvalo (perfecto) de la segunda fotografía, este adentro se cierra sobre sí mismo, dando un límite al afuera de ese jardín que no existe como no sea en las páginas de un libro, al que, al abrirse, cerró posiblemente ese jardín y que cerrándose pudiera tal vez volver a abrirlo, borrando así la distancia que existe entre un personaje y otro. (65)

El retrato oval cuenta con el efecto del reflejo para que el lector personifique al padre que ha extraviado a su hijo. Este montaje plantea una negación rotunda del peso mismo de la realidad (científica, física, matemática...) que impide la realización poética ejemplificada desde un jardín potencialmente expandible cuando el libro está abierto.

Así, la dialéctica del adentro y el afuera enunciada en otras páginas, se cumple ahora desde las formas fotográficas. El óvalo, el círculo y el cuadrado como figuras geométricas, abren y cierran el espacio imaginario del poeta. jardín y libro, niño y hombre, padre e hijo, adentro y afuera o ficción y realidad, se confunden en la fotografía como un simulacro que sostiene, de forma precaria, el espacio poético.

Por otro lado, el cuadrado parece ser una figura impositiva para Martínez, pues programa desde un encuadre fotográfico a *Adolf Hitler* y la metáfora del cuadrado. El adentro y el afuera se invierten para exhibir, por un lado, la hostilidad y dolor que produjo el fascismo y, por otro, la arbitrariedad de la metáfora misma que porta el signo. El efecto de esta fotografía y,



Ilustración 37. *Teorema del jardín*. La nueva novela (65)

esencialmente, la idea de cuadratura en el espacio poético, se trasladará a *Epígrafe para un libro condenado (La política)*, (apartado que fácilmente podría funcionar como un libro autónomo), en él persiste la idea de exhibir la imposibilidad de establecer un punto de solución desde la ideología.

Al mismo tiempo, en la siguiente página *Tania Savich y la fenomenología de lo redondo*, la fotografía presenta la perspectiva contraria encarnada por una niña que vivió el flagelo del

TANIA SAVICH Y LA FENOMENOLOGIA DE LO REDONDO

"Das Dasein ist rund".  
K. Jaspers



Ilustración 38. *Tania Savich y la fenomenología de lo redondo*. La nueva novela (114)

fascismo. Lo redondo es relacionado directamente con el poema *La desaparición de una familia* en el sentido que la familia, como círculo y centro, desaparece por la irrupción de la cuadratura. La

ADOLF HITLER Y LA METAFORA DEL CUADRADO

"La muerte es un maestro de Alemania".  
Paul Celan



Ilustración 39. *Adolf Hitler y la metáfora del cuadrado*. La nueva novela (115)

niña, única sobreviviente, se preserva en un círculo individual y propio similar al jardín del poeta. Cuando Martínez dice «No Tania das dasein ist rund. La existencia es redonda» (114), alude a distintos personajes que reflexionaron sobre la reafirmación del ser desde la fenomenología de lo redondo. Joë Bousquet, Van Gogh o Karl Jaspers, devienen como correspondencias que hacen posible la constante meditación de Martínez sobre la centralización de la vida.

Consecuentemente, la delimitación personal perfecta desde el círculo, su curvatura, se exhibe en páginas como *El (estrecho) círculo de la soledad*, en donde Martínez presenta un fragmento fotográfico de *Rocked circle and Fear* del artista gráfico Dennis Oppenheim. En esta fotografía, se exhibe la imagen en contrapicado de un niño de espaldas

EL CIRCULO DE LA SOLEDAD  
EL ESTRECHO CIRCULO DE LA SOLEDAD

"En el Círculo de Fiebre del Oro Estremecedor..."



Above: Dennis Oppenheim, *Rocked Circle*, 1970.

Ilustración 40. *El círculo de la soledad*. La nueva novela (116)

que se encuentra encerrado por un círculo pintado en el piso; la imagen además alude a *Canciones de la horca* del poeta alemán Christian Morgenstern. El primer montaje muestra la presencia y ausencia espacial donde habita el niño poeta, producto de la búsqueda y desmantelamiento de otros círculos. El tiempo que construye al hombre es el círculo de piedra o roca, es la apariencia de una redondez ya consumada, un espacio aparente que sólo exhibe la locura y la soledad del poeta y su búsqueda utópica de otro círculo. En el círculo de piedra está el hombre, en su ausencia, está el niño extraviado.

En el segundo montaje, el uso de negativos o solarizaciones fotográficas, sirve para conectar lo redondo a *Palmstrom*, poema de Christian Morgenstern. La confrontación entre círculos desde la oposición cromática: «Nocturno blanco, La familia hecha de piedra de mármol,



Ilustración 41. *El círculo de la soledad Negativo*. La nueva novela (117)

la blancura suave del lirio, la luz blanca en su apacible pompa» (Martínez 117), funciona como un montaje armonioso de imágenes que compiten y se vigilan desde la pureza del color en «el mortal silencio de la noche»<sup>9</sup> El poema ambienta así desde el negativo fotográfico y el contraste cromático, la capacidad de hacer visible esa extraña sensación que produce la soledad del poeta.

No obstante, en las *Notas 11 y 12 Adolf Hitler Vs Tania Savich I y II*, Martínez exhibe otra perspectiva entre cuadrado y círculo. Desde la portada de un libro del filósofo Thomas Hobbes, al final de la página se puede leer la portada de uno de los libros de Hobbes que contiene un método para cuadrar el círculo. Si se tiene en cuenta lo extravagante que parecían los métodos de Hobbes en su época, su obstinación por demostrar mediante sus notas la geometría absurda, la cuadratura del círculo puede entenderse quizás bajo dos maneras: la imposición de los valores

<sup>9</sup> Ibid.117.

de un pensamiento mediante el cuadrado, mediante el fascismo como ideología, Hitler irrumpiendo y asediando la armonía de Savich, la niña poeta huyendo desde otro círculo, desapareciendo de (en) sí misma. También puede entenderse como la armonía que proporcionan las oposiciones conceptuales, cuadrado y círculo se complementan y eclipsan para dar la posibilidad de espaciamento al poeta. La existencia del poeta no puede ser de otra forma, la soledad, la locura, el delirio ciertamente.

Esta concentración del ser expuesta desde el retrato y su capacidad circular, son efectos proyectados desde la fotografía como instantes suspendidos e inconclusos. Sin embargo, antes de que resulte el efecto fotográfico, Martínez piensa en la plasticidad que tienen los encuadres de la fotografía, en la perspectiva del fotógrafo que puede maquinar o no, un fraude óptico. Los simulacros o engaños que produce este formato ciertamente posibilitan o hacen visible las ficciones del poeta, aquellos detalles accidentados que resultan no de lo que esperaba el fotógrafo, sino todo lo contrario, del mismo desatino que produce la máquina.



La imitación fotográfica no se agota en abstratos detalles de ficción o la realidad, pues fuera del fotógrafo, quien es el dueño de la exposición, la selección y el sentimiento de esta obra, fotografió finalmente una mirada cuyo alcance no reconocemos sobre como un simple fraude óptico, sino cuando sabemos que en el papel sucede en los rasgos de humanidad y que los límites todos siguen.

Ilustración 42. *Portrait of a Lady*. La nueva novela (140)

Hay una secuenciación fotográfica evidente en *La nueva novela* desde retratos como *El hipopótamo*, *Portrait of a lady* o *Study for a man Portrait*, en ellos permanece siempre la intención del fotógrafo de hacer visible la expresión o el tono, como un fraude óptico. Sin embargo, Martínez desarticula la misma naturaleza de la fotografía cuando introduce aspectos descriptivos de las formas, el color o la luz como elementos imaginarios; expresiones, rastros y/o migraciones inesperadas que son visibles solo desde su mirada.

Igualmente, hay una secuenciación fotográfica que resalta el ideal femenino e infantil como esa animación suspendida del proyecto poético. La fotografía revela accidentalmente los huecos o fisuras en donde las imágenes revelan esa mirada íntima y personal del poeta; el plano

o el encuadre pueden conducir a estos detalles insospechados como acontecimientos que se revelan en cada salto o migración de los retratos.

Así, la mirada del fotógrafo proyecta dichos acontecimientos como un pequeño escenario de incertidumbres en donde el poeta es personificado por múltiples imágenes: en la primera comunión de Juan Luis Martínez, en la mirada interrogante y atrevida de Alice, en la desaparición del pequeño Tardieu o, en la expresión dolorosa y sentimental de una joven.

La fotografía además potenciará otras obras de Martínez como *El poeta anónimo* en donde el problema de la identidad se proyecta desde diversas alusiones a personajes históricos, artísticos o anónimos. Sin embargo, en estos poemas existe un efecto distinto de reproducción en el sentido que, si



Ilustración 43. *Signo troquelado 3 y 4. El poeta anónimo*

bien la fotografía es ya un simulacro, Martínez <sup>10</sup>fotocopia las fotos, (similar al ejercicio de Warburg en su *Atlas Gnomosine*) creando así un montaje conflictivo en donde un simulacro borra casi completamente los límites impuestos del otro. Las fotografías fotocopiadas a veces aparecen ilegibles o indescifrables como si el formato quisiera transmitir el proceso de desaparición de toda identidad. Efecto nada accidentado que puede relacionarse con las fichas de biblioteca y las actas de defunción que utiliza en *La poesía chilena* o con sus propios archivos personales.

Desde estas perspectivas, Martínez busca hacer visible las vías que comunican a sus

<sup>10</sup> Dos análisis interesantes sobre la fotocopia como poema lo aportan Megumi Andrade: *Un libro escrito con una máquina fotocopidora: el poeta anónimo de Juan Luis Martínez* y, Felipe Cussen “*De la fotocopia al pdf: Juan Luis Martínez y Tan Lin*. Ambos textos están disponibles en la Revista electrónica *Laboratorio* de la Universidad Diego Portales.

espacios de imaginación. El fotógrafo deviene como el captador de quimeras, de fisuras insospechadas o de larvarios que exceden los sentidos y sus objetivos, pero que se encuentran suspendidos en la naturaleza de las imágenes.

El camino del color, la pintura, la fotografía y las formas, conducen al lector al espacio imaginario y vacilante del poeta que apenas se enuncia en cada página como un no lugar inadvertido desde la blancura y la transparencia. Interioridad visual que no busca resaltar la solución o conclusión del proyecto poético, sino exhibirlo como una expresión crítica, un arte imposible de lograr desde lo fijo.

#### **4.3 La poesía transparente o El arte de lo no hecho**

*Somos las abejas de lo invisible. Locamente libamos la miel  
de lo visible para acumularla en la gran colmena del oro invisible*

Rainer Maria Rilke

Dado que la naturaleza del poeta deviene en el color y las formas, en la pintura y en la fotografía, gracias al movimiento vital que produce lo horizontal y vertical, círculo y cuadrado, blanco y negro... el poema configura un efecto y un espacio pleno. «Si la Transparencia se observara a sí misma, ¿Qué observaría?» Desde esta pregunta hecha por Jean Tardieu, Juan Luis Martínez abordará la transparencia, lo invisible o el color blanco, como estados de plenitud poética. Duchamp ya lo había exhibido en *Le Grand Verre*: «para entrar en la transparencia, primero hay que hacer una transfusión a las figuras curiosamente inmóviles que nos hacen frente. Nada más dar el primer paso, nos daremos cuenta que sin las palabras no existe el movimiento» (Lambert 00:43). Es la transparencia el estado puro de una realidad desmontada

desde el lenguaje y las cosas que lo representan. Esta relación, como se sabe, no es del todo estable o sencilla. Martínez no ignora esto cuando afirma que «el español es una lengua opaca llena de palabras fantasmas» (89) no hay forma de revelar la transparencia sin recurrir a la precariedad de las palabras y las cosas.

La transparencia es propósito esencial en *La nueva novela* y *El poeta anónimo*, ambos poemas exhiben la apertura al espacio del poeta mediante la superposición de los objetos y/o formas geométricas que se presentan no sólo como portadoras de un engaño o fraude óptico, sino como conductoras del instante revelado.

En *La nueva novela*, la transparencia se introduce como un problema ya planteado por Tardieu. Martínez exhibe, desde la blancura y el recorte de la página, todo un proceso de averiguación y comprobación sobre la presencia de la transparencia. En el centro de la página 40 escribe: «Si la Transparencia se observara a sí misma, ¿Qué observaría?», luego recorta las páginas 41 y 42 formando un rectángulo, también en la mitad, para que, de esta

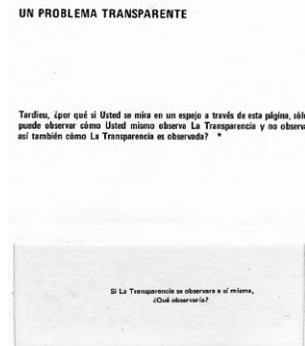


Ilustración 44. *Un problema transparente*. *La nueva novela* (42)

forma, el lector pueda atravesar con su mirada las páginas y encuentre la respuesta que está en la página 43: «La transparencia nunca podrá observarse a sí misma.» Este montaje de Martínez, es sin duda un receptáculo que espera ser correspondido por lo transparente. Como entidades imposibles de percibir, lo transparente o lo invisible transcurren al borde del límite. Las cosas o los objetos son fundamentales porque reflejan el vacío vertical, nos guían al proceso en donde lo visible adquiere su poder de invisibilidad:

El hombre está ligado a las cosas, está en medio de ellas, y si renuncia a su actividad realizadora y representativa, si se retira aparentemente en sí mismo, no es para licenciar todo lo que no es él, sino más bien arrastrarlas consigo, para

hacerlas participar en su interioridad. La conciencia interior más amplia y pura aparece entonces como un inmenso trabajo de transmutación en el que las cosas se transforman e interiorizan a sí mismas. Transformación de lo visible en invisible y de lo invisible, en cada vez más invisible (Maurice Blanchot 125)

Desde esta perspectiva, el poeta despierta todas las potencialidades de las cosas y las palabras cuando activa su conciencia interior, la transparencia es entonces el proceso de transformación del poeta y los objetos. El montaje Martiniano es paradójicamente visual en el sentido que cuestiona hasta qué punto la mirada desmantela los objetos desde espectros invisibles:

«Tardieu cuando uno se observa observar ¡¿Qué observa?!» (41)

«Si la proximidad se acercara un poquito más a las cosas, se convertiría en las cosas.» (62)

La programación de este tipo de enunciados, afirman la idea de Blanchot en el sentido que el poeta intenta transmutar lo visible en invisible, lo finito en lo infinito, lo tangible en intangible. El color blanco articulará y desplazará este tipo de nociones y espaciamentos en el capítulo *La literatura*. La forma de la página es expuesta como un espacio immaculado que condiciona al sistema de lectura y escritura convencionales mediante el recorte, la anonimia y el reverso.

El poema *La página en blanco*, por ejemplo, presenta sólo una cita: «El cisne de Ana Pavlova sigue siendo la mejor página en blanco» (Martínez 86). La alusión biográfica no puede ser más obvia, pues la bailarina de ballet representaba piezas como *El lago de los cisnes* y *La muerte del cisne*. El poeta relaciona el blancor de la página con la muerte de Pavlova y la consecuente desaparición del cisne de los escenarios. Acto puro de transparencia en donde la imagen del cisne prevalece como la interioridad desnuda del artista. El cisne será desde entonces una imagen predilecta por Xuan de Dios Martínez y transmutará el sentido de lo diáfano

directamente en los signos troquelados de *El poeta anónimo*.

Ciertamente, el poema *El cisne troquelado* es el primer desmantelamiento del signo lingüístico que realiza el poeta. El poema, presenta tres momentos de eficacia transparente a saber: La búsqueda, el encuentro y la locura. En el primero, la mirada del poeta describe la



Ilustración 45. *Signo troquelado 23. El poeta anónimo*

apertura del libro, el pliego o el manuscrito desde su propia blancura, como si la escritura de un signo sobre otros signos, se produjera únicamente desde la búsqueda de la página que se repliega en su blancura ; en el segundo, se presenta la anonimidad como el espaciado blanco, el diseño inmaculado que se encuentra con el signo tradicional para desplazarlo desde la negación y el reverso nominal ; la tercera es aún más compleja, pues entrega el signo

ya troquelado por la designación anónima y la realidad de la página como ficción de sí misma desde su reverso. El signo es remplazado por el cisne, (un caligrama de Mallarmé sirve para esta transferencia) la mirada atraviesa las palabras para llegar al revés de su canto. La paranomasia es fundamental, Cisne y Signo (signar, designar, asignar) se transmutan, se transparentan en la blancura de la página y en su reverso, «el signo de los signos, el signo de los cisnes» (Martínez 87). La esencial presencia del cisne recae en el signo troquelado, despliega y repliega una escritura que empieza a borrarse a sí misma. Luego de este desmantelamiento lingüístico, sólo queda el poeta que reflexiona sobre su propio nombre:

«¿Swan de Dios?)

(¡Recuerda Jxuan de Dios!) (¡olvidarás la página!)

y en la suprema identidad de su reverso

no invocarás nombre de hombre o animal:

en nombre de los otros: ¡tus hermanos!

También el agua borraré tu nombre

El plumaje anónimo: su nombre tañedor de signos

Borroso en su designio

Borrándose al borde la página ...» (Martínez 87)

Desaparición del libro y del poeta en la blancura de la página. Conciencia interior que arrastra las palabras y las cosas hasta su plenitud invisible. El poeta entra en un estado de desaparición y olvido del sistema de escritura nominal implícito en el libro, en la página. Su conciencia interior es reflejada en el reverso de la página, en el cisne y su plumaje anónimo.

Desde esta perspectiva, el lenguaje puro del cisne, la transparencia y lo invisible, se desplazan a otros poemas que ya operan desde el reverso de la página. En *Observaciones relacionadas con la exuberante actividad de la “confabulación fonética” “o lenguaje de los pájaros” en las obras de J. P. Brisset, M. Duchamp y otros*, hay toda una ambientación desde la transparencia que proporciona el cisne. La página presenta cinco observaciones que buscan exaltar la transparencia del signo troquelado. La transparencia se representa a través del lenguaje vacío contenido en una «malla» en donde los pájaros encierran el significado de su canto. *El canto de los pájaros* no es sino la

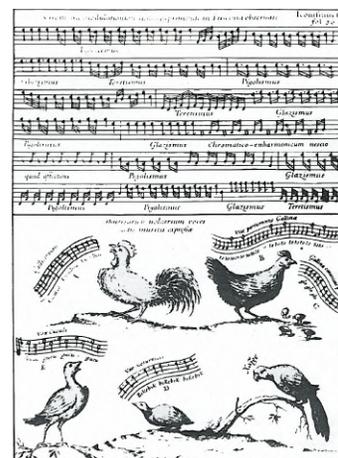


Ilustración 46. *El lenguaje de los pájaros*. La nueva novela (88)

búsqueda de un equilibrio entre el silencio y el lenguaje. Por eso cuando Martínez dice: «... no invocarás nombre de hombre o animal: en nombre de los otros: ¡tus hermanos!» (126), alude a aquellos poetas o artistas que han franqueado el lenguaje formal. *El grito de las ranas* de Jean Pierre Brisset es quizás el referente a ese lenguaje secreto que se dice a sí mismo o, la alusión Duchampiana (también muy presente en sus poemas) a la desnudez casi transparente o fantasmal de la novia representada en *Le Grand Verre*. Todo un montaje muy bien articulado para

franquear el valor del pensamiento lingüístico desde ficciones espaciales que inexorablemente se le escapan a la mirada, por eso la nota al final de la página: «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).» (Martínez 89), hay una traslación de esa precariedad de la lengua española, a la lengua china y a otros lenguajes imaginarios. Como se enunció anteriormente, la poesía china es representada desde su escritura vertical y diagramática, los pergaminos chinos que Martínez introduce en medio de la página dedicada a Crevel, cuentan también con ese poder transparente. La lengua o poesía china se transparenta o duplica en la lengua española para desaparecer:

«El cuerpo es el árbol bodhi	Nunca existió el árbol bodhi
La mente el espejo brillante en que él se mira	Ni el brillante espejo en que él se mira
Cuidar que esté limpio	Fundamentalmente nada existe
Y que polvo alguno lo empañe	Entonces, ¿qué polvo lo empañaría?
Shen Hsiu	Hui Neng

... Fundamentalmente la poesía china (en su forma actual o en otra cualquiera) no ha existido jamás» (Martínez 97)

Los dos poemas chinos dan cuenta del efecto de la transparencia. Ambos entran en proceso de desmantelamiento del lenguaje. El espejo es la representación de las cosas, representación que se empaña por lo visible, por la opacidad de las palabras. Cuidar que esté limpio, es asumir el proceso de transparencia o invisibilidad, es arrastrar la representación hasta su estado invisible. Si se da por hecho que no existen las cosas ni su representación, es por el mismo proceso de transformación de lo visible en invisible. Es desde esta negación de todo sistema de representación en donde surge la otra cara del silencio que es para Martínez, el

lenguaje irracional.

A lo largo de *La nueva novela*, el poeta programa todo un itinerario por aquellos tartamudos de la lengua que se comunican desde el absurdo. Como los pájaros, estos personajes se «desentienden y desescuchan del lenguaje» (Martínez 57), el hombre desmadura para devenir en niño y crear sus propios lenguajes o buscar otras reglas no impuestas por árbol del lenguaje.

En *Lo que el autor ha leído sobre una flor*, página que alude al poema *Little Aster* de Gottfried Benn, la imagen de la flor es la revelación de la palabra, el pensamiento poético en su estado puro. El poeta es representado por el pequeño Aster de la razón, portador de la flor (palabra). La flor mutable no es sino la vía de traducción entre lenguajes (chino, inglés y español) el ideograma chino, la flor mutable y las palabras mecanografiadas «L-I-T-T-L-E A-S-T-E-R» (Martínez 94), exhiben al poeta como conector de lenguajes poéticos. El poema montaje como vía de traducción, programa así la verticalidad del lenguaje chino y la horizontalidad de la lengua española como el equilibrio transparente entre vacío y plenitud.

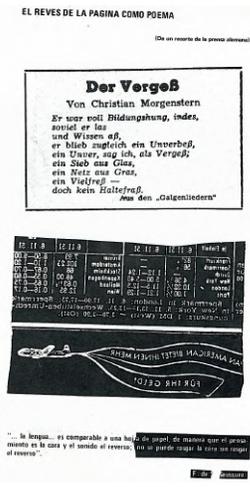


Ilustración 47. *El reverso de la página como poema.*  
 La nueva novela (100)

Desde la anterior perspectiva, se entiende que la traducción siempre será un asunto poético. *El reverso de la página como poema*, exhibe ese intento por elaborar un distanciamiento visual, un lugar crítico en donde las imágenes puedan confundirse, contradecirse y revelarse. La alusión a Ferdinand de Saussure y al estructuralismo desde una cita recortada que dice «... 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» (100), es una crítica evidente al

sistema de representación positiva contenido en el habla, al pensamiento ideal que deja de lado la profundidad transparente de la escritura. Martínez se burla de este tipo de conceptos desde el

recorte y fragmento visual, por eso opone la misma cita desde el color blanco y negro como exhibiendo la contrariedad.

Pero la crítica va más allá, en *La biblioteca ideal de Delia*, el lenguaje transparente se presenta como el ritmo secreto, no revelado, que contiene el conocimiento o el mundo. Los libros de Delia son aquellos que contienen

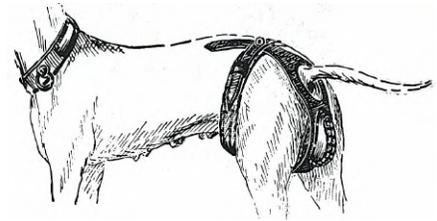


Ilustración 48. Nota 8. La nueva novela (129)

el poder invisible, desde allí Martínez critica el panorama de la poesía y el arte moderno. Sin embargo, comprender el ritmo secreto y transparente de Delia no es asunto fácil. En *Descripción de una boda ideal*, hay una fuerte crítica al escritor y el fotógrafo como personajes que laceran el ritmo de la poesía a sus ideales o intereses, aspecto que es representado desde «un pequeño y complejo taller de bombeado y destilado» (Martínez 104), en donde todos manipulan y fuerzan el acto creativo. Asimismo, la *Nota 8*, critica este tipo de tratamientos hermenéuticos del canon y la crítica literaria. El tratamiento arbitrario proporcionado al pensamiento poético, se exhibe desde la experiencia erótica y grotesca que vive Delia después de su boda, esencia y pureza poética mancillada y patética que busca ser negada desde un cinturón de castidad. Martínez propone desde los montajes anteriores, una crítica al afán de interpretación que asecha siempre a la obra de arte, la negación se hace presente desde la transmutación del poema como reverso y su continua fuga al espacio transparente.

Si bien hay una demarcación de los espacios poéticos en toda la obra de Martínez, El zoológico<sup>11</sup> imaginario es quizás el escenario más notable. Desde este espacio, se consolidan

---

<sup>11</sup> Un análisis detallado y fundamental sobre el zoológico imaginario, lo proporciona Oscar Galindo en su *Alfabestiarario universal de la Nueva Novela de Juan Luis Martínez*. En este análisis, Galindo utiliza como itinerario y guía los animales que merodean la obra de Martínez, imágenes que sirven para entender, desde otra perspectiva, cómo se configura su espacio poético.

todas las deconstrucciones visuales realizadas anteriormente. Principalmente el poeta se asegura de montar sus ficciones desde otras ficciones. A partir de una ilustración de Gerolf Steiner presenta *Nasobema lyricum* o *Lírica nariguda* (el rinogrado fue un animal inventado por el biólogo alemán en su libro *Rhinogradentia*) que, a su vez, alude al poema de Ch. Mongestern *Das Nasobēm* (Steiner se inspiró en este poema para nombrar a su animal imaginario). Desde estas referencias, representa su propio animalfabeto, no sin antes

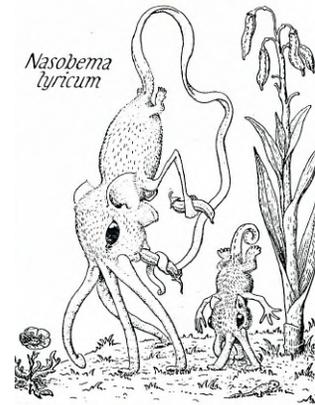


Ilustración 49. *La zoología. La nueva novela* (68)

modificar las palabras y las formas geométricas. «Gyraffas, Eleffantes, Dromeddarios, Monnos...» (Martínez 70) todo un montaje insospechado (la influencia borgiana es evidente). En el animalfabeto, Jxuan de Dios Marttínnez encuentra animales no nombrados:

«Desde las jaulas vacías

...II. Los Animales que no existen te piden que los Nommbres:

Ya has nombrado unicornnio al unicornio:

(No reconoce su nombre: no cree en unicornios)

¿Nombrarás asimismo Draggón al Dragobbán?» (70)



Ilustración 50.  
*ICTHYS. La nueva novela* (75)

La ficción como producto de la ficción, lo invisible cada vez más invisible, *El animalfabeto* arrastra el significado formal sintáctico de las palabras para dotarlas de distintas capacidades imaginarias, nuevas reglas en donde los animales resaltan y potencian todo tipo de posibilidades. Sin embargo, «El alfabestiario universal de Dios» (Martínez 75), es representado como esa presencia del lenguaje que vigila (similar a Sogol-Logos, Delia - Ideal).

El espacio imaginario del animalfabeto también se exhibe en *ICTHYS* (símbolo cristiano

del pez). En esta página, Martínez monta dos anzuelos para emular la pesca e irrupción del rito entre Jesús y sus cristianos, entre CETUS y sus pececillos. La palabra provocativa de Dios se consagra únicamente por el uso tradicional de lo lingüístico y religioso, aspecto que no permite la ruptura de sus rituales pues «el pescador es el cristo de la mano rota» (Martínez 75), a cuyo anzuelo Martínez se resiste desde la transparencia que evocan los animales, en la belleza patética de un hipopótamo, en el no sueño de un no pájaro, en la mitad de un elefante o, en la desaparición de un fox terrier.

Asimismo, hay también otros alfabetos imaginarios que se programan en La *N.N* por medio de tareas o ejercicios. El poema *El lenguaje*, presenta un problema que debe resolver Tardieu. Desde *el alfabeto de los sordomudos*, Tardieu debe modificar el alfabeto teniendo en cuenta el sexto dedo que es siempre invisible o imperceptible. De forma similar en *Tareas de Poesía*, Martínez utiliza un poema con lenguaje imaginario (muy al estilo del lenguaje *Glíglíco* de Julio Cortázar o *Jabberwocky* de Lewis Carroll). El lector debe explicar y comentar aspectos del poema imposibles de responder «3. ¿Por qué el autor afirma que las oveñas patizan el bramante?» (Martínez 95), este tipo de lenguajes imaginarios no solo buscan la confusión, con ellos Martínez critica la extraña obstinación del lector en revelar o entender lo desconocido. A partir de estos procedimientos, los lenguajes imaginarios, el animalfabeto y sus animales, sintetizan espacialmente todo el itinerario del color y las formas, de la pintura y la fotografía. Ciertamente, la poesía transparente de Martínez configura el estilo artístico de lo no hecho. Este conjunto de procedimientos visuales transparentes, invisibles, diáfanos, esta especie de antipoema o antiarte, ambienta el juego, la gran broma de un proyecto imposible de consumir. Al respecto, Graciela Speranza sostiene que:

... A las muchas definiciones del arte contemporáneo, la obra no realizada agrega la elocuencia de la abstención o el fracaso, no ya para sumarse a los proyectos

interrumpidos, imposibles o malogrados que guarda la historia del arte, sino como desvío imprevisto que crea una obra nueva, reveladora e inesperada, es el arte de lo no hecho (57)

La poesía de Juan Luis Martínez carga consigo un efecto negativo y crítico que se manifiesta en múltiples desvíos poéticos. Como se sabe, él mismo auto editó sus obras por distintas razones, una de ellas, quizás la más imperativa, se basa en que sus poemas no tenían un fin comercial sino personal. Las primeras copias de *La nueva novela*, por ejemplo, fueron destinadas al pequeño círculo artístico e intelectual chileno, a personas muy cercanas al poeta. Similar a la personalidad de Raymond Roussel, Martínez fue un poeta enigmático que quiso pasar inadvertido en el panorama artístico de la época, su escritura, su manera de concebir la poesía y al arte, son ejemplos evidentes de ello. *La poesía chilena* ya aborda desde el título ese sentido del arte interrumpido cuando entierra a los cuatro grandes poetas de la poesía chilena sin que resalte la poesía de su generación (Zurita, Lihn o Parra, por ejemplo) Sin embargo, es revelador que entregue o deje abierta la posibilidad de modificación poética al lector ( un lector que también resulta crítico y problemático, pues no se puede clasificar o nombrar) no sin antes dejar en claro que para él la vanguardia o el experimentalismo artístico aporta las bases de la poesía por venir. Asimismo, *Aproximación del principio de incertidumbre a un proyecto poético* exhibe los puntos cardinales que conducen a las imprecisiones y a la desaparición del poeta; dicha incertidumbre se presenta también desde el facsímil inconcluso que tituló *El poeta anónimo*, especie de juego Mallarmeano en donde juega a «esconderse y revelarse» (Martínez 126) desde la imprecisión de la fotocopia. Podría afirmarse, quizás, que *La nueva novela* es la síntesis de su intención poética. Página tras página, el poeta habita los lugares del conocimiento para luego deconstruirlo todo. La abstención de *La nueva novela* se manifiesta entre los capítulos, las notas y referencias, este tipo de correspondencias del libro son una clara renuncia

a la razón desde la activación de un juego laberintico.

Considero que dos poemas resaltan especialmente el arte de lo no hecho y la imagen crítica: *La probable e improbable desaparición de un Gato por extravío de su propia porcelana* exhibe todo el conflicto entre las cosas y los sistemas de representación. Se advierte que «Gato y porcelana se vigilan mutuamente desde hace mucho tiempo, sin embargo, bastaría la distracción mínima para que desaparecieran habitación, repisa, Gato y porcelana.» (Martínez 76), el poeta hace trizas la porcelana porque la ruptura impide que el logos se asuma como totalidad, dejando así que las cosas adquieran un estado de transparencia. Lo invisible como negación del logos, se personifica posteriormente desde el *Gato de Cheshire*, en donde cuerpo y cabeza devienen como imágenes indeterminadas (la (no) cosa y la (no) representación) ; al final la nota habla por sí sola «El cuello del Gato es un punto indefinido y vacilante entre lo visible y lo invisible» (Martínez 76). Luego en las *Notas 2 y 3*, la sonrisa del *Gato de Cheshire* entra en el proceso de transformación de lo invisible, la plenitud del poeta se exhibe desde la mueca suspendida del Gato que, como lo afirma el poeta, «desrealiza» el mundo recordándole al lector el carácter precario de su realidad. En el segundo poema, *Observaciones relacionadas con la exuberante actividad de la “confabulación fonética” “o lenguaje de los pájaros” en las obras de J. P Brisset, M. Duchamp y otros* y, su posterior *Nota 5*, Martínez presenta el lenguaje transparente de los pájaros como una transformación interior, el alcance de plenitud del poeta. Si la mueca exhibe el último rastro visible del autor, el lenguaje de los pájaros ya opera en el espacio invisible, estado que no parece ser suficiente para Martínez en tanto destila aún más la presencia de los pájaros:

«Los pájaros que logran escapar del círculo del árbol del lenguaje, se desentienden de todo y de sí mismos, si intentan regresar al árbol, saben que se ha abierto un abismo cada vez más ancho entre el lenguaje y el orden del mundo.

Entonces se dispersan y enmudecen, dispersan dispersas migas en el territorio de lo lingüístico para orientarse en el regreso, pero no regresan porque no hay donde regresar ...una y otra vez, trazan su propio círculo y centro hasta desaparecer en el silencio. El silencio se los traga.» (126)

Así, Duchamp, Brisset o Roussel, representan para Martínez el canto deconstructivo y transparente de los pájaros. Sus obras dejan entrever el instante pleno en donde el lenguaje poético se distancia del «árbol del lenguaje» hasta desmigajarse en el silencio. En este proceso de desaparición, Martínez cuestiona el estado actual de la poesía, aquellas profundidades falsas que merodean la literatura y el arte. Afirma que «los poetas jóvenes se encuentran en la búsqueda del padre perdido, no abandonan el círculo del árbol del lenguaje, ignoran el abismo entre el lenguaje y el mundo»<sup>12</sup> por lo que solo adquieren una perspectiva positiva del lenguaje y la poesía; este problema también se presenta en *La poesía chilena* en tanto todo el arte y la poesía del país parece haber muerto, la invitación a renovar la poesía desde el experimentalismo vanguardista resulta ser irreversible para Martínez porque es uno de los testigos ( todos los poetas veteranos del 60 lo fueron) del cambio político, social , cultural y artístico que se aproximaba inexorablemente.

Por eso la manifestación del pensamiento crítico solo la puede asumir un poeta apocalíptico, Martínez vive en medio de diversas crisis. La crisis social y política posgolpe que revirtió los causes del arte y la poesía chilena, *Epígrafe para un libro condenado (La política)* es quizás el ejemplo más claro de la postura ideológica compleja del poeta. Por un lado, retrata la experiencia de la persecución, la censura o el presidio de varios artistas y/o poetas (Ezra Pound, Aleksandr Solzhenitsyn, Tania Savich...), los rastros del asedio ideológico desde

---

<sup>12</sup> Ibid. 126.

distintas figuras históricas del dictador (Napoleón, Hitler, el fantasma de Pinochet) y los agentes del cambio de paradigma social desde la poesía y la filosofía (Daniel Theresin, Rimbaud, Marx,

LA NUEVA NOVELA: EL POETA COMO SUPERMAN

"El genio y la genialidad se ven necesariamente y afianza, que tanto, en su doble aspecto, lo mejor garantiza por un "efecto arcaico" de segundo orden".  
F. Engels

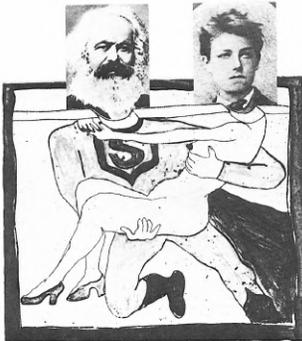


Ilustración 51. *El poeta como Superman*. La nueva novela (147)

Nietzsche...) Por eso *El poeta como Superman*, exhibe como solución instantánea, una evasión desde el disfraz de superhéroe y sus múltiples identidades. El poeta chileno busca rebelarse sin revelar totalmente su personalidad, esta solución ciertamente es distinta a *La desaparición de una familia*, parece una solución marxista, pero esto equivaldría a pensar que el poeta asume, desde el montaje, una posición ideológica. Por otro lado, la fuerte crítica al

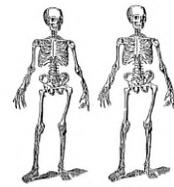
juicio que sufrieron poetas esenciales como Miguel Serrano o el mismo E. Pound por sus inclinaciones antisemitas y /o fascistas, muestra la contrariedad. Estas posiciones tan distintas nos indican que para el poeta las inclinaciones ideológicas son territorios estériles y distantes en toda producción poética, aspecto que algunos entrevistadores cuestionaban por su presunta falta de compromiso social. Pero el enfoque de Martínez va más allá, se manifiesta en los itinerarios enunciados, en los colores, en las formas, en los objetos recortados o en los signos troquelados. La inestabilidad Martiniana estremece las fuentes históricas del arte y la literatura, las transforma en objetos lúdicos manipulables para exhibir una serie de posibilidades insospechadas.

La visualidad poética de Martínez es inevitablemente crítica, la itinerancia de su mirada nos advierte que ya no se puede confiar en las apariencias del conocimiento y el lenguaje formal, es necesario revelar el potencial trasfondo de las imágenes para que «vuelvan a arder» (Huberman 142) mediante la el juego y la experimentación. Ciertamente, estas nuevas conexiones que resultan por la manipulación o recorte y montaje de las imágenes, de estilos y estéticas distintas, permiten pensar que en la poesía de Martínez habitan máquinas poéticas,

fragmentos, recortes, rastros, supervivencias visibles que se conectan para producir variedad de intensidades que juegan a revelar el deseo puro del poeta. Especialmente *La nueva novela* presenta varias máquinas. Poemas como *La siesta de un fauno* o *El zoológico imaginario*, se caracterizan por exhibir conexiones impensables que la mirada del crítico literario no ha agotado.

Como se explicó anteriormente, la crítica literaria actual tiene muy presente todos los ejercicios poéticos de Martínez, especialmente su obra póstuma. Sin embargo, la intención de su proyecto poético busca todo lo contrario, es una constante negación de las certezas e identidades que asedian al acto creativo. Leer la poesía de Martínez es leer al otro, es entender que el poeta desaparece inexorablemente y deja un itinerario poético no hecho, siempre inconcluso y revelador. El desvío del arte

Estoy doblemente tranquilo



EL "YO" Y EL "NOSOTROS"

(Juan Luis Martínez)

(Juan de Dios Martínez)

MANO A MANO QUE  
ES MEJOR OLVIDAR

Ilustración 52. *Estoy doblemente tranquilo*.  
Poemas del Otro (62)

latinoamericano que enuncia Speranza, se encuentra precisamente en la exaltación de la incertidumbre Martiniana «Estoy doblemente tranquilo» (62) dijo Martínez, antes de su deceso. La personalidad es un territorio bastante inestable que se transmuta al espacio poético y al contenido del poema, este devenir desintegra la noción de autoría, originalidad y propiedad «Yo busco desaparecer como autor...La literatura es un gran espejismo donde los muchos autores y los muchos libros terminan en un solo texto sin autor. En esa instancia de escritura anónima y plural, el lector sería el único y verdadero autor.» (Martínez 26). Si la poesía es solo una, los proyectos del poeta necesariamente deben ser inconclusos, indeterminados o accidentados, deben ser instantes que sostienen los flujos o las potencias de la poesía.

La desaparición de Martínez, es esencialmente el arte de lo no hecho. Antes de ser un poeta invisible, es un lector que asume, con una disciplina admirable, todos los problemas que plantea el lenguaje, el arte, la poesía o la filosofía. Su mirada marca un surco fundamental en la

memoria de la poesía latinoamericana en el sentido que, si bien el cono sur proporcionó varios artistas visuales en la época del sesenta, su propuesta expone de forma profunda y comprometida, *la gran colmena del oro invisible* que es la poesía visual.

## CONCLUSIONES

Al reflexionar sobre los anteriores itinerarios poéticos, recuerdo el instante en que surgió mi interés por estudiar la obra Martiniana, de ese instante hasta ahora, ya han pasado cerca de cinco años. Inicialmente saqué la curiosidad de todo lector que intenta revelar el enigma implícito en el sistema de referencias artísticas y conceptuales de la obra, sin embargo, caí, como muchos, en la broma de la confusión. Aún pienso que Martínez se sigue burlando, desde la sonrisa del gato de Cheshire, de toda esa actitud detectivesca que siempre envuelve su obra.

Posteriormente implementé una serie de lecturas que dieron una base más sensata sobre las implicaciones culturales que influyeron a la poesía de Martínez. Como lector colombiano, seguramente aún ignoro algunas de estas lógicas o dinámicas del arte y la poesía chilena. Sin embargo, páginas virtuales como *Memoria chilena*, *El Museo Nacional de Bellas Artes* o La revista *Laboratorio*, son medios de difusión que han sido de gran ayuda para desarrollar mis inquietudes sobre la poesía visual en Chile. Considero que toda investigación que quiera comprender a profundidad la historia del arte moderno en Latinoamérica, debe tener en cuenta este tipo de ayudas mediáticas.

A partir de distintas lecturas, emergieron algunos problemas implícitos dentro de los actos de creación poética en Latinoamérica que resaltaban una y otra vez a la imagen como fenómeno que permite entender todas las implicaciones estéticas e históricas; es la naturaleza de la imagen, en su forma visual, la que ha conectado todo el estado del arte moderno y, especialmente, la formación de la poesía visual chilena. Como se ha dicho, la influencia que ejercieron movimientos artísticos como la vanguardia francesa en la poesía chilena, produjo modificaciones artísticas en el país que se evidenciaron principalmente en el intercambio intelectual entre artistas. Este intercambio se produjo constantemente desde la visualidad. Vicente Huidobro aportó ese salto elocuente y decisivo de la poesía a la plasticidad visual. A

partir de Huidobro, la joven poesía chilena de la década del treinta, se nutrió considerablemente de su actitud experimental.

Asimismo, el golpe de estado de 1973, fue el larvario de otras apuestas visuales creadas durante distintas crisis de la memoria cultural y artística chilena. La persecución, la censura, el exilio, la negación nominal o la soledad, si bien fueron experiencias lacerantes pero comunes en artistas e intelectuales de la época, se transformaron paulatinamente en sensaciones (categorías estéticas) que dieron forma a la segunda ola de la poesía visual chilena. Desde entonces la imagen del poeta chileno si bien no desaparece, sí establece una mirada errante y silenciada. El poeta posgolpe es extranjero de sí mismo, su poesía refleja una visión clandestina y satírica de la realidad chilena, desconfía del sistema político, analiza los problemas y discursos sociales y los conecta con las nociones del arte moderno; la experimentación visual se transforma en el medio esencial de existencia. Guillermo Deisler, Tito Valenzuela, Enrique Lihn o Nicanor Parra entre muchos otros, retoman ese curso interrumpido de la poesía visual. Si bien «Huidobro y Deisler son poetas transnacionales» (Sergio Vergara 32) de épocas distintas, comparten los mismos ideales, pues buscan conectar desde la experimentación visual, las poéticas, las nociones, las técnicas o los estilos artísticos de territorios distantes. La «poesía entra en perpetua relación con otras lenguas y literaturas» (Paz 167), con otras visualidades que afectan la presencia y personalidad del poeta chileno posgolpe. El ideal del poeta cuenta quizás con tres versiones a saber 1. el poeta transnacional, puente entre lenguas y estilos distantes (herencia de Huidobro); 2. el poeta foráneo, desplazado por la dictadura y escritor exiliado y, 3. el poeta que vive dentro del conflicto o la crisis nacional, el artista de la autocensura y el silencio.

Antes de ser un poeta visual enigmático, multifacético y autodidacta, Juan Luis Martínez es un lector inquieto y disciplinado. Sin ser un poeta transnacional (sus viajes a otros países ciertamente fueron pocos) es erudito en diversos temas y contextos del arte y la literatura

mundial. Conoce muy bien los métodos y el funcionamiento de la experimentación en distintos campos del conocimiento. Su mirada conecta diferentes proyectos y personajes que manifestaron en distintas épocas, lugares, o circunstancias, una revelación, una posibilidad distinta, una fisura en la forma artística; le apasionan aquellas identidades rebeldes e incomprendidas que fueron asediadas y/o señaladas por distintas instancias del poder (los cánones del conocimiento artístico, filosófico y científico ciertamente). Desde la escritura diáfana de la poesía china difundidas por Ernest Fenollosa y Ezra Pound, hasta la poesía Oulipiana y patafísica de Jean Tardieu. Desde la geometría no euclidiana y el principio de incertidumbre, al hipercubo. De la filosofía de Meister Eckhart al posestructuralismo de Jacques Derrida, Gilles Deleuze o Félix Guattari, su poesía siempre piensa en el transcurrir visual que puede modificar o transgredir cualquier sistema de pensamiento.

Igualmente, le obsesiona la identidad velada que envuelve a los mitos de la literatura, el arte o la filosofía, esos proyectos inconclusos que revelan sólo su misterio y dejan una serie de interrogantes que, si bien jamás se podrán responder, sí conducen al poeta al ejercicio puro de imaginación. La desaparición temprana del poeta (Rimbaud, Lautreamont, Crevel, Pizarnik...) es la revelación pura de su poesía. Martínez interioriza estos personajes míticos desde la negación de su propia identidad; desde Tardieu, Rimbaud, Alice o Tania Savich, el poeta deviene en niño y en mujer para abandonar los círculos formales, los sistemas del conocimiento o el lenguaje mismo. «El niño poeta tiene la capacidad de morir y de matar, pues el duelo pone en movimiento su mundo poético» (Fédida 26), sus poemas son juguetes destrozados metamorfoseados y laberínticos que retornan autónomos desde espacios, colores y formas. El lector es invitado a participar en el juego, para ello debe necesariamente desacostumbrar su mirada, debe entender que el mundo del poeta está impulsado por las paradojas y contrastes de las imágenes.

Esta inestabilidad producida por las imágenes es fundamental. Para Martínez, imagen y poema se corresponden y niegan simultáneamente. El simulacro de lo visual proyecta una dinámica binaria, tensión Derridiana entre imágenes opuestas (blanco y negro, positivo y negativo, círculo y cuadrado, aparición y desaparición ...) que busca exaltar el carácter crítico y fragmentario de la escritura. El poeta nos invita a emprender un viaje por el espacio del color y las formas, hacia miradas que se desbordan en técnicas, estilos, montajes o espaciamientos metodológicos heredados del arte experimental y que se relacionan para producir el efecto de conmoción y asombro.

Si bien la poesía visual tuvo en la época del sesenta un alto impacto, especialmente en el cono sur, poetas neovanguardistas como Edgardo Antonio Vigo, Clemente Padín o Haroldo de Campos, aportaron a su modo avances significativos para la comprensión del arte visual, la visualidad crítica de Juan Luis Martínez fue un episodio crucial en los anales de la historia del arte latinoamericano, pues establece «un durante» insospechado de la crisis social y artística. Desde el silencio, el poeta trama el arte de lo no hecho, sus itinerarios, ejercicios visuales o montajes, buscan siempre exhibir su obra como un proyecto imprevisto y revelador, efecto negativo que se proyecta en su propia existencia, le «complacía irradiar una identidad velada, esa noción de existir y no existir de ser más literario que real» (Martínez 64), Martínez recrea desde su anti narcisismo, desde su desaparición suspendida, la naturaleza del poeta latinoamericano moderno, aspecto que considero ha sido poco analizado por la crítica literaria.

Cuando Speranza propone «desnaturalizar las categorías remanidas y reinventarlas con otras estrategias y otros dispositivos críticos... para que América Latina sea visible como el arte que configura el mundo» (13) ¿No es acaso esa la propuesta esencial de Juan Luis Martínez? ¿Su poesía no lleva acaso a cuentas toda la historia inadvertida del arte moderno? Poemas como *La nueva novela* y *La poesía chilena* ya exponen todo un ejercicio de reinención y

desnaturalización de las categorías estéticas europeas.

Pensar en el poeta como traductor, es quizás uno de los aportes fundamentales de Martínez para entender la naturaleza de la poesía visual latinoamericana. La mirada de Martínez nos presenta desde el reverso de la página (*El reverso de la página como poema*), la fragmentación y los juegos de palabras, las conexiones, los vasos comunicantes o los itinerarios que posibilitan una nueva lectura y comprensión del lenguaje, el arte y la poesía desde nuestro territorio. Mientras Martínez traduce a la vanguardia francesa, a los patafísicos, a los neo concretos o al arte experimental, se traduce a sí mismo. Otra aporte relevante y controversial, es su visión artística minimalista. En poemas como *El cementerio marino*, *La lógica*, *Descripción de una boda* o la *Nota 5*, Martínez expresa todas las verificaciones y entramados visuales que resaltan la vigilancia de una profundidad artística o conceptual que no puede existir e invita al lector a entender el poema en su «exacta e inmediata textualidad (sin distancia ni traducción) un poema absolutamente plano... El dibujo de las letras ...destruye cualquier intento de representación respecto a una: supuesta profundidad de la literatura» (Martínez 30).

En ese sentido, la poesía parece no existir y, si existe, no puede ser analizada. El sentido minimalista de la poesía Martiniana, lanza un fuerte señalamiento a la naturaleza de los críticos frente a la obra de arte pues, a pesar de que nos advierte la inutilidad de la búsqueda, su perplejidad visual y problemática nos incita a supuestamente aportar un conocimiento, una explicación más amplia de la gran broma. Por eso dice: «Los pájaros no ignoran que muchos poetas jóvenes torturan las palabras para que ellas den la impresión de profundidad. Se concluye que la literatura solo sirve para engañar a pobres gentes respecto a una profundidad que no es tal» (Martínez 126).

La visualidad se presenta como ese dispositivo crítico que pone en entredicho la imagen y la poesía, la representación y el arte «... si ya sólo hay imágenes, no hay un otro de la imagen.

Y si ya no hay un otro de la imagen, el propio concepto de "imagen" pierde su contenido, ya no hay imagen» (Rancière 23), por eso imagen y poesía desaparecen mediante la extrañeza que revela la mirada. La fascinación de Martínez por el experimentalismo resalta la visualidad crítica como aporte y cuestionamiento a este tipo de desapariciones en la poesía latinoamericana, aspecto que bien puede resaltar su obra como un manifiesto neovanguardista. La (meta) ironía de Martínez es precisamente la conciencia de lo crítico que deviene en «presentir gravemente el fin y jugar con él» (Huberman 174), toda forma auténtica del arte, toda imagen conjugada visualmente exhibe un arte reconectado y transfigurado pero inconcluso.

El arte visual actual se nutre de este tipo de correspondencias desde formatos como el videoarte, el performance o el arte postal. Hay búsquedas igualmente interesantes hoy en día en el campo de la poesía visual, poetas como Mario Bellatin, Carlos Altamirano, Carlos Leppe entre muchos otros artistas visuales que se han arriesgado a modificar y proyectar el legado de la poesía visual del siglo XX en América Latina.

Sin embargo, no deja de ser preocupante que el terreno de la poesía visual cada vez sea más precario o ignorado en países como Colombia. La poesía visual ha sido bastante señalada y subestimada en círculos literarios tradicionales; un argumento común se basa en que la imagen y la cultura visual hacen parte de la condición posmoderna que ha modificado o afectado las nociones de arte y literatura. Sin embargo «la crisis visual de la cultura es la que crea la posmodernidad y no su contenido textual» (Nicholas Mirzoeff 20); se señala constantemente lo visual como ligero o Naif, olvidando quizás que el terreno de la imagen es cada vez mayor y complejo, su desplazamiento y actualización dentro de la cultura y el arte abre otras posibilidades de comprensión de los fenómenos históricos y artísticos.

Por lo demás, siempre quedarán tareas de poesía pendientes, como el mapeo o visualización del proyecto Martiniano a gran escala o la exploración de otros itinerarios

fundamentales que no fueron analizados de manera detallada en el presente documento por motivos de extensión. El devenir infantil y femenino proyectado desde Rimbaud o Carroll, la participación del lector, el fantasma de la ideología, la experiencia autodidacta en la poesía experimental entre otros juegos que Martínez esconde desde su sonrisa.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, Rudolf. *El pensamiento visual*. Madrid. Ediciones Paidós. 1986. Print
- Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona. Paidós. 1992. Print.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces*. Barcelona. Paidós. 1986. Print.
- \_\_\_. *La cámara lúcida Nota sobre la fotografía*. Barcelona. Paidós. 1989. Print.
- \_\_\_. *Mitologías*. Ciudad de México. Siglo Veintiuno Editores. 1999. Print.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid. Ediciones Akal. 2005. Print.
- \_\_\_. *El origen del drama barroco*. Madrid. Taurus. 1990. Print
- Biblioteca nacional de Chile. "El Quebrantahuesos", en: *Poesía visual en Chile*. Memoria Chilena. Accedido en 21/10/2018.
- \_\_\_. *Revista Mandrágora (1938-1941)*. Memoria Chilena. Accedido en 20/10/2018.
- \_\_\_. *Guillermo Deisler (1940-1995)*. Memoria Chilena. Accedido en 10 /10/2017.
- \_\_\_. *Cecilia Vicuña (1948-)*. Memoria Chilena. Accedido en 27/8/2017.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Madrid. Editorial Nacional. 2002. Print.
- \_\_\_. *La escritura del desastre*. Caracas. Monte Ávila Editores. 1990. Print.
- Campos, Javier. *La joven poesía chilena en el periodo 1961–1973*. Concepción. Ed. LAR Literatura Americana Reunida. 1987. Print.
- Cheng, Francois. *Vacío y plenitud*. Madrid. Ediciones Siruela. 1998. Print.
- Crevel, Rene. *Mi cuerpo y Yo*. Madrid. Arena Libros. 2013.
- De Campos, Haroldo. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Madrid. Siglo Veintiuno Editores. 2000. Print.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El anti Edipo Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona. Paidós. 1985. Print.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires. Amorrrtu. 2002. Print.

- De Mussy, Luis G. *Mandrágora: La raíz de la protesta y el refugio inconcluso. Santiago de Chile*. Universidad Finis Terrae. 2001. Print.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona. Editorial Anthropos. 1989. Print.
- Enaudeau, Corinne. *La paradoja de la representación*. Buenos Aires. Paidós. 1998. Print.
- Fariña, Soledad y Hernández, Elvira. *Merodeos entorno a la obra de Juan Luis Martínez*. Santiago de Chile. Ediciones Intemperie. 2001. Print.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores. 1968. Print.
- \_\_\_. *Esto no es una pipa*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1997. Print.
- \_\_\_. *La pintura de Manet*. Ciudad de México. Fondo de cultura económica. 2016. Print.
- Gullar, Ferreira. *Fecha de elaboración/ fecha de vencimiento*. Buenos Aires. Manantial. 2014. Print.
- Huberman, Didi. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires. Manantial. 2014. Print.
- \_\_\_. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid. Círculo de bellas Artes. 2013. Print.
- \_\_\_. *Gestos de aire y de piedra: Sobre la materia de las imágenes*. México. Canta Mares. 2017. Print.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Madrid. Alianza Editorial. 2007. Print.
- Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago de Chile. Ediciones Archivo. 1977. Print.
- \_\_\_. *Aproximación del principio de incertidumbre a un proyecto poético*. Santiago de Chile. Ediciones Nómade y Departamento 21. 2010. Print.
- \_\_\_. *El poeta anónimo*. São Paulo. Cosac Naify. 2002. Print.
- \_\_\_. *La poesía chilena*. Santiago de Chile. Ediciones Archivo. 1978. Print.
- \_\_\_. *Poemas del otro*. Santiago de Chile. Ediciones Universidad Diego Portales. 2003. Print.
- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona. Ediciones Paidós. 2002. Print.

- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona. Seix Barral. 1981.Print.
- \_\_\_. *El arco y la lira*. Bogotá. Fondo de cultura económica. 1998.Print.
- Poggioli, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Coyoacán. Universidad Nacional Autónoma de México. 2011. Print.
- Palazzo, Sandro. *Heráclito y Parménides: El uno y lo múltiple*. Madrid. EMSEEDAPP. 2015.Print.
- Rànciere, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires. Prometeo Libros. 2011.Print.
- Santayana, George. *Personas y lugares fragmentos de autobiografía*. Madrid. Trotta. 2002. Print.
- Solana, Guillermo. *Baudelaire crítico de arte: una vindicación de la pintura*. En *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid. La balsa de la medusa 2017.Print.
- Speranza, Graciela. “Ficciones de lo real”. *Revista Errata*. 11 (2012): 38–40. Web. 13 agosto \_\_\_. *Atlas portátil de América Latina*. Barcelona. Anagrama. 2012.Print.
- Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Ciudad de México. Fondo de cultura económica. 1995. Print.
- Vergara, Sergio. *Vanguardia literaria: Ruptura y restauración en los años 30*. Santiago de Chile. Aramis Cortés Editorial. 1994.Print

## LISTA DE FIGURAS

1. Magritte, René. 1928. Los Angeles Museum of Art. LACMA: La trahison des images.  
Web. 18 abril 2019.
2. Apollinaire, Guillaume. Abbaye de Stavelot: Calligrammes. Web. 21 febrero  
2019.
3. Picabia, Francis. 1921. Centre Pompidou. MNAM: L'oeil cacodylate. Web. 21 febrero  
2019.
4. Ray, Man. 1923. Museo Reina Sofía: Indestructible Objet. Web. 21 febrero 2019.
5. Duchamp, Marcel. 1915. Philadelphia Museum of Art: Le Grand Verre. Web. 02 abril  
2019.
6. Huidobro, Vicente. 1926. Memoria Chilena: Moulin. Web. 18 abril 2019.
7. \_\_\_\_. 1938. Memoria Chilena: Portada de revista Total. Web. 18 abril 2019.
8. Pérez, Alfredo et al. 1928. Memoria Chilena: Cartel Runrunico. Web. 18 abril 2019.
9. Arenas, Braulio. 1958. Memoria Chilena: El a g c de la Mandrágora. Web. 18 abril 2019.
10. Parra, Nicanor et al. 1952. Memoria Chilena: El Quebrantahuesos. Web. 18 abril 2019.
11. Deisler, Guillermo et al. 1971. Memoria Chilena: Portada de revista Tebaida número 5.  
Web. 11 julio 2019.
12. \_\_\_\_\_. et al. 1969. Memoria Chilena: Portada de revista Trilce número 1. Web. 11 julio  
2019.
13. Lambert Dominique. Voyage A Travers Le Grand Verre, La sept Arte Sodaperaga. 1993.  
Web. 20 abril 2019.