

ISSN: 2683-3247

HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

VOL. 4 NÚM. 7
JULIO-DICIEMBRE
2024



UANL

CENTRO
ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS

Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

<http://humanitas.uanl.mx/>

La nueva novela: escritura y borradura infinita

The new novel: writing and infinite erasure

Gonzalo Rojas Canuet
Universidad de San Sebastián
Providencia, Chile
orcid.org/0000-0001-9527-9419

Fecha entrega: 21-8-2023 **Fecha aceptación:** 18-7-2024

Editor: Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2024, Rojas Canuet, Gonzalo. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas4.7-69>

Email: grcanouet@gmail.com

La nueva novela: escritura y borradura infinita

La nueva novela: writing and infinite erasure

Gonzalo Rojas Canouet
Universidad de San Sebastián
Santiago de Chile
grcanouet@gmail.com

Resumen. Este artículo propone leer *La nueva novela* de Juan Luis Martínez desde su condición experimental a través de las nociones de borradura y escritura infinita. Por lo anterior, habrán tres secciones de análisis referidos como relatos, discursos y material textual de la obra de Martínez para dar secuencia argumental, vinculando elementos teóricos de Derrida y Deleuze y así sistematizar una simetría entre lo experimental de la escritura del mencionado libro con algunas operaciones rizomáticas y deconstructivas.

Palabras clave: Poesía chilena- Borradura- Flujo escritural

Abstract. This article proposes to read Juan Luis Martínez's new novel from its experimental condition through the notions of erasure and infinite writing. Due to the above, there will be three sections of analysis referred to as stories, speeches and textual material of the work of Martínez to give a plot sequence, linking theoretical elements of Derrida and Deleuze and thus systematize a symmetry between the experimental of the writing of the mentioned book with some rhizomatic and deconstructive operations.

Keywords: Chilean poetry- Erasure- Scriptural flow

Relatos descompuestos

Los textos publicados por Juan Luis Martínez, a la fecha, son *La Nueva Novela* (1977), *La Poesía Chilena* (1978), un texto inédito “El silencio de la trizadura” y *Poemas del otro* (Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2003). En el año 2016, Ediciones Archivo reeditó los dos primeros. El discurso poético, en cada expresión es concebido a través del principio de multiplicidad del rizoma. La portada, las contratapas, las solapas, el colofón y el epígrafe son construcciones incluidas para distintos temas a tratar. Además de su incorporación de materiales gráficos, objetos y efectos de diseño que en su totalidad constituye un corpus multiforme. Es decir, se está en presencia de un libro-objeto. Desde el plano del sujeto, la construcción de textos y objetos se presenta como un collage, un artesanado que instala fragmentos de muchas miradas a punto de constituirse. Todos estos fragmentos o miradas están en constante resemiotización (la posible constitución del sujeto en un significado o significados posibles), finalmente, para crear muchas representaciones (semántica). Esta estrategia escritural es la entrega de distintas modulaciones de entrada a la lectura; por lo tanto, este aspecto se podría deducir como una herencia de las vanguardias históricas en la unión de elementos verbales con los no verbales.

Por otro lado, se observa la idea de sujeto como la representación y alegoría en distintos personajes ubicados en el texto (la llamada transparencia del ser, un onthos que habla). Lo anterior, se da en la negación de un yo monolítico y único: es lo que Deleuze y Guattari explican como principio de ruptura asignificante, es decir, “no hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma

común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significante alguno”. Ejemplo: “Si la Transparencia se observara a sí misma/ ¿Qué observaría?// Si la Transparencia se observara a sí misma/ ¿Qué observaría?// La Transparencia no podrá nunca observarse a sí misma” (39,40, 41,42). En la misma línea la utilización de un personaje como Jean Tardieu y el gato Cheshire: este juego entre ambos se basa en la metáfora del espejo (“¿Qué hay al otro lado?”) representado en *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carrol. Aquí muestra la imposibilidad de separar las dicotomías “Todo es real” (André Bretón) versus “Nada es real” (Sotoba Komachi), es decir, el texto de Martínez es un vaivén entre estas dos maneras de concebir lo real: una escritura escéptica en donde la existencia del sujeto queda en estado de vibración. Que no está fijo ni quiere estarlo. Una conciencia de saber que no está el conocimiento de la realidad, ni dentro ni fuera de sí. O puede estar en ambos lados. Eso aquí no es una complicación de dónde está el conocimiento, sino que es un juego: entra a plantear a la escritura poética genera un espacio capaz de borrar la certeza e instalar la duda: potencial constante de búsqueda de sí mismo. Es decir, se podría pensar la escritura como laberinto, imagen que es construida en la tradición de la literatura moderna: el sujeto que escribe o la propuesta sobre el acceso al conocimiento está basado en el juego de la incertidumbre, más que de la verificación de lo real como una meta certera. Al interior del texto, a pesar de dicho vaivén escritural, esta realidad- sea como sea- es perturbadora y desquiciada por el sólo hecho de la construcción de sujeto que se basa en otro, como un deslinde de sí mismo:

“La probable e improbable desaparición de un gato por extravío de su propia porcelana”

a R.I. *

Ubicado sobre la repisa de la habitación
el gato no tiene ni ha tenido otra tarea
que vigilar día y noche su propia porcelana.

El gato supone que su imagen fue atrapada
y no le importa si por Neurosis o Esquizofrenia
observado desde la porcelana el mundo sólo sea
una Pequeña Cosmogonía de representaciones malignas
y el Sentido de la Vida se encuentre reducido ahora
a vigilar día y noche la propia porcelana.

A través de su gato
la porcelana observa y vigila también
el immaculado color blanco de sí misma,
sabiendo que para él ese color es el símbolo pavoroso
de infinitas reencarnaciones futuras.

Pero la porcelana piensa lo que el gato no piensa
y cree que pudiendo haber atrapado también en ella
la imagen de una Virgen o la imagen de un Buddha
fue ella la atrapada por la forma de un gato.

En tanto el gato piensa que si él y la porcelana
no se hubiera atrapado simultáneamente
él no tendría que vigilarla ahora
y ella creería ser La Virgen en la imagen de La virgen
o alcanzar el Nirvana en la imagen de Buddha.

Y es así como gato y porcelana
se vigilan el uno al otro desde hace mucho tiempo
sabiendo que bastaría la distracción más mínima
para que desaparecieran habitación, repisa, gato y porcelana.

* (La casa de R.I. en Chartres de Francia, tiene las paredes, cielo
raso, piso y muebles cubiertos con fragmentos de porcelana rota)

Por otro lado, se encuentra una posición, paradójicamente, totalizadora en el lenguaje: esto es a través de la musicalidad de la palabra poética (por ejemplo en Goethe, “La poesía más que belleza es verdad” o en Novalis “La poesía es lo real absoluto”). La musicalidad es la ordenadora, a través de los ritmos (Pitágoras) del universo: “escuchar” una obra de arte es traspasar la barrera de lo posible. Es el juego constante en el poema “La poesía china” y en el canto de los pájaros.

Existe una “cartografía” o mapa que instala un lugar en movimiento. Un texto que se incluye a través de la intertextualidad sobre el propio sujeto que habla (Rimbaud, Marx, Huidobro, entre otros). Entre Rimbaud y Marx se concibe la idea nacida en Nietzsche, el “eterno retorno”, el cual puede ser, a su vez, una imagen dual: se muestra una verificación de la figura del eterno retorno, pero también es tomado como un juego. Por otro lado, los procesos históricos (Marx) y vitales (Rimbaud) no se modifican: no hay ruptura ni continuidad, pues sólo existe una especie de devenir que vuelve a ser lo mismo desde su inicio. De ahí que establezca esto en un absurdo al ingresar a Marx (el revolucionario de la sociedad) y Rimbaud (el revolucionario de la vida): dos formas de enfocar los cambios y los quiebres rotundos, pero que no consiguen el absoluto. El eterno retorno en los modelos a seguir y su absurdo en la trascendencia. Sin olvidar que en el final del texto hay una especie de dialéctica (disculpando la pretensión) del absurdo, ya que el sujeto une estos dos personajes, sintetizándolos en la figura de Superman. Los iguala en su acción al grado de fantasmas por su impotencia (como carácter mesiánico) de imponer la acción antes que la palabra (onomatopéyica).

En esencia, el mito de SUPERMAN satisface las secretas nostalgias del hombre moderno, que aunque se sabe débil y limitado, sueña rebelarse un día como un “personaje excepcional”, como un “héroe” cuyos sufrimientos están llamados a cambiar las pautas ontológicas del mundo” (147).

Con Huidobro, a partir de los dos personajes anteriores existe esta intertextualidad con un poema representativo de Huidobro como es *Arte Poética*, en la idea sobre el abuso del lenguaje. Esto se conecta con el poema “Las metáforas”.

- No importa que usted, utilizando todo el poder que le confiere el uso y abuso de algunas metáforas en el ejercicio de la poesía, tenga o no el derecho de querer destruir o arrojar a la basura una vieja cajita de madera, diciendo que sólo la mata, la espulga, la cocina, la come, la digiere, o bien que la borra, la tacha, la condena, la encarcela, la destierra, la destituye, la vaporiza, la extingue, la desuella, la embalsama, la funde, la electrocuta, la deshincha, la barre, o bien, decir que sólo la decapita, la escupe, la hiela, la accidenta, la deshilacha, la martiriza, la estrangula, la asfixia, la ametralla, la envenena, la ahoga, la fusila, la atomiza, la recuerda y la olvida, siempre y cuando usted le reconozca a esa vieja cajita de madera el derecho inalienable de morir dignamente en su propia cama y con la conciencia tranquila. (25).

Más aún, dentro de la dialéctica explicada anteriormente sobre Superman, como otro absurdo, lo proyecta en la joven poesía chilena de la época, es decir, en él mismo:

SUPERMAN se hizo extraordinariamente popular gracias a su doble y quizás triple identidad: descendiente de un planeta desaparecido a raíz de una catástrofe, y dotado de poderes prodigiosos, habita en la Tierra: primero bajo la apariencia de un periodista, luego de un fotógrafo y por último, tras las múltiples

máscaras de un inquietante y joven poeta chileno, que renuncia incluso a la propiedad de su nombre, para mostrarse como un ser a la vez tímido y agresivo, borroso y anónimo. (Esto último es un humillante disfraz para un héroe cuyos poderes son literal y literariamente ilimitados)”. (147).

Siguiendo lo anterior, con respecto al sujeto, éste desaparece, es una Transparencia más, ya que al crear un producto de arte su carácter absoluto se reduce a un artificio (fragmento del poema “El cisne troquelado”: 87):

(¿Y el signo interrogante de su cuello?:
reflejado en el discurso del agua: (¿) : es una errata).

(¿Swan de Dios?)
(¡Recuerda Jxuan de Dios!!): (Olvidarás la página!!)
y en la suprema identidad de su reverso
no invocarás nombre de hombre o de animal:
en nombre de los otros: ¡tus hermanos!
También el agua borrará tu nombre:
El plumaje anónimo: su nombre tañedor de signos

Borroso en su designio

Borrándose al borde de la página...

Por lo tanto, el poeta, en su material productivo origina su creatividad en “artificios” (“parásitos” en palabras de Derrida) imposibles de entrar en un absoluto. Para esto, lo que propone el texto de Martínez es optar por el Silencio como estrategia originaria del habla; ejemplo de esto está en el poema “El oído” (fragmento: 107): “3. Los sonidos, ruidos, palabras, etc., que capta nuestro oído, son realmente/ burbujas de silencio que viajan desde la fuente

emisora que las produce has-/ ta el órgano receptor de silencio que es el oído”. El lenguaje se origina desde ahí: conocer la realidad se estima desde el “desorden de los sentidos” (Capítulo VII del libro). El lenguaje se encierra solo, ahí habita. En un ámbito lingüístico (Saussure) sería el cumplimiento de este silencio a escala del significante: inagotable, una eternidad. La imposibilidad de significar la realidad en palabras: esto conduce al extremo en la tachadura de la autoría del libro en posibles versiones (Juan Luis Martínez). Un nombre es tachado por otro nombre (una existencia sobre otra) y así sucesivamente.

En conclusión, sobre este punto del absurdo dialéctico, se trata de armar dos estructuras, a partir de dualidades complementarias (Marx y Rimbaud) que intentan encontrarse en el absoluto que quisiera entregar la escritura poética. Este ejercicio que se transforma en juego (que es lo único que tiene el carácter de absoluto en esta escritura) , es una “cartografía” que responde al quinto y sexto principio del rizoma, es la construcción de un lugar que se juega con las cartas del ejercicio poético del absurdo (la transparencia, Superman, el perro Fox Terrier, por ejemplo). Esto es: la construcción de imágenes que construyen sólo incertidumbres. Por lo anterior, Deleuze y Guattari, explican lo siguiente: “la lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción [...] Consiste, pues, en calcar algo que se da por hecho, a partir de una estructura que sobrecodifica o de un eje que soporta. El árbol articula y jerarquiza calcos, los calcos son como las hojas del árbol [...] Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye [...] Un mapa es un asunto de PERFORMANCE, mientras que el

calco siempre remite a una supuesta COMPETANSE”. Ese juego de incertidumbres se podría asignar a una performance de escritura, es decir, el lugar en donde se construye una puesta en escena, en donde la incerteza de las cosas convoca a un movimiento vital – desde la propia escritura poética- como un absurdo. No se trata de un sinsentido vacío que comienza y termina en sí mismo, sino más bien de la construcción de la palabra poética como cartografía: un deslinde de sí mismo para construir en el absurdo distintas versiones e imágenes de sí mismo.

A nivel del discurso, también intertextualmente hablando, pero desde otro ámbito, el perro guardián: el Fox Terrier ubicado al inicio del libro en un fondo blanco y al final del texto en una posición inversa y en un fondo negro. Este perro como centinela del libro (otro absurdo al pensar en los centinelas dentro de la tradición en imágenes de fortaleza sagrada como lo han sido dragones, guerreros o gárgolas en comparación al perrito indicado) es otro en sí mismo (movimiento de la identidad a través del color y sus posiciones ya nombradas). Además, el que cuida o vigila los discursos al interior del texto: el autor se refiere a sí mismo en este animal como su oficio de cuidador de lo que escribe. Incluso el juego interno que se ha dicho de este perro con su propia desaparición (“FOX TERRIER DESAPARECE EN LA INTERSECCIÓN DE LAS AVENIDAS GAUSS Y LOBATCHEWSKY”, por ejemplo en este título [82]).

El fin del sujeto y del lenguaje (aquí el sujeto es lenguaje y viceversa) es desaparecer. Es el desequilibrio de los sin límites. En el poema “La desaparición de una familia”, Elizabeth Monasterios realiza este seguimiento hasta encontrar la desaparición del propio protagonista (autor): “A la hija de 5 años sucede el hijo de 10 años, que se extravía entre la sala del baño y el cuarto de los juguetes; los gatos

de la casa (Musch y Gurba), que desaparecen en el living, entre unos almohadones y un buda de porcelana, el pequeño fox terrier, que desaparece en el séptimo peldaño de la escalera hacia el segundo piso y, finalmente, el protagonista mismo, que extravía entre el desayuno y la hora del té. Cada una de estas desapariciones está acompañada de una frase apocalíptica destinada a recordar la fragilidad del sitio en que se ha asentado la familia, es decir, la casa misma, como, por ejemplo, en la tapa del libro se muestra un conjunto de casas entre derrumbes, en un estado de vacío. Sucesivamente van desfilando todos los modelos posibles de casas: las grandes y las pequeñas, las anchas y las delgadas, las bajas y las altas. Todas fatalmente inseguras; en todas, por las ventanas se filtra el poder corrosivo del tiempo y por las puertas escapa la utopía de poseer un sitio a salvo. De aquí en el menor descuido se pierde la condición de un espacio seguro, se borran las señales de ruta (“señales de ruta” es un título que utiliza Enrique Lihn para referirse al texto de Martínez) y de esta vida, en fin, desaparece toda esperanza. Las últimas enunciaciones de “La desaparición de una familia” captan magistralmente esta dimensión apocalíptica al registrar la desaparición del protagonista del relato, cuya identidad está ya ligada a la voz lírica:

Ese último día, antes que él mismo se extraviara
Entre el desayuno y la hora del té,
Advirtió para sus adentros:
-Ahora que el tiempo se ha muerto
y el espacio agoniza en la cama de mi mujer,
desearía decir a los próximos que vienen,
que en esta casa miserable
nunca hubo ruta o señal alguna
y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza (137).

Todo acto de representación es producto de cruces de distintos signos, los cuales se mezclan con distintas cosas (materiales): uno de los signos a representar y desconstruir es la imagen de autor en el texto. El ya nombrado principio de multiplicidad del rizoma. El acto de borradura de la identidad es más bien un acto de transmutación en distintos elementos (nombrados anteriormente). Es decir, hay una negación (un no significado) de la autoría, del que escribió y armó todos los discursos, lo cual produce un quiebre al estatuto de la “autonomía del arte”. La incorporación de su persona en, por ejemplo, Sogol, el perro guardián, se crea un otro que receptiona al texto: participa el lector del proceso creativo, pero no en un plano extratextual, sino que se ubica al interior del texto, otro artificio que provoca un infinito que no se sintetiza: está entre la tesis y la antítesis, la oposición ya clásica de la Desconstrucción. Por lo tanto, el sujeto entabla su problemática a escala temporal y a su representación mimética: la imagen del bosque como metáfora del interior de la casa (en la portada); lo temporal como laberinto (“El niño que yo era/ se extravió en el bosque/ y ahora el bosque tiene mi edad” [35]). Este laberinto (imagen constante de la literatura moderna) es la búsqueda, las “señales de ruta” (“La desaparición de una familia”) que no tienen esperanza, el fin entonces es desaparecer: la posibilidad es crear artificios (“fantasmas”, según Bretón) es un soporte que ubica al sujeto en un tiempo y en un espacio, los cuales, además, son otros artificios de otros artificios y así sucesivamente. Tanto el espacio y el tiempo como problemas de desplazamientos del supuesto ser, están tratados en forma irónica. Este será el tercer tópico del análisis, el carnaval en la escritura de Juan Luis Martínez.

En la sección anterior, se vieron los problemas del ser y el no ser frente al lenguaje: la imposibilidad de unir el significado y el

significante, descartando la famosa dicotomía, sólo proyectándolo en el absoluto como un absurdo consciente en el autor. Es por esta razón que no dedico este trabajo como lo hacen en su mayoría, los artículos periodísticos, a la temática vanguardista y neovanguardista: por ejemplo en la técnica pura como la Corriente de la Conciencia (también en la Escritura Automática) presentan conciencia en su acto creativo separado de un corpus o libro (la correlación entre, por ejemplo, un poema con otro en el mismo texto), debe demostrar en su totalidad una coherencia, una organización por capítulos, temas o secciones que incorporen, se quiera o no, tópicos a expresar. Por esta razón, en Juan Luis Martínez, hay una conciencia (en extrema ironía) de lo que hace desde su estructura discursiva y gráfica. Toda esta modulación entrega la postura de este trabajo indicado hacia la imposibilidad. Los mundos posibles como artificios creados para nombrar el absoluto. Esa capacidad de mostrar y nombrar de esa manera las cosas es el carnaval en esta escritura. Lo anterior se observa en tres aspectos de lo carnavalesco en el texto de Martínez: la utilización del lenguaje científico para mostrar paradojas (la ciencia como verdad, crítica a la visión positivista), el propio sujeto que escribe como un elemento lúdico y el lenguaje poético como estrategia para llevar a cabo todo el proyecto. Bajtín dice que lo carnavalesco no es un fenómeno literario, sino que es “una forma de ESPECTÁCULO SINCRÉTICO de carácter ritual” (311), por lo cual las manifestaciones carnavalescas no pueden ser traducidas completamente, por su naturaleza compleja, pero ésta se asimila en la literatura “por su carácter concreto y sensible” (312). Para esto, Bajtín entrega cuatro categorías de este orden: las distancias (“modo nuevo de relaciones humanas”), la excentricidad (“expresión abierta fuera de toda restricción”), las desavenencias (“unión de opuestos: sagrado/

pagano, sabiduría/tontería) y la profanación (son “pensamientos carnalescos que conviven cotidianamente en la sociedad”).

Con el advenimiento del Positivismo, desde el siglo XIX, se establece el lenguaje científico (más bien entendiendo el lenguaje como estructura cultural) como el instrumento verídico de la realidad. Este pensamiento llegó a ser una cuasi religión, lo cual éstos mismos lo criticaban. El porvenir estaba en ese espacio de pensamiento (Comte, por ejemplo, hablaba de la etapa o estadio científico como el tope de los procesos sociales, era la etapa feliz para la humanidad, el hombre respondería certeramente a sus grandes preguntas). La figura del escritor debe ser igual a un científico, quien ocupa a la obra literaria como reflejo de la sociedad, los personajes se están experimentando al interior del texto para darles la determinación darwiniana, lo cual es un símil de la concepción de sujeto que está detrás de esa sociedad burguesa. De más está hablar, en el caso de la literatura, sobre las paradojas que se han dado en ámbitos científicistas como lo fueron el Naturalismo, luego en la teoría literaria con el Formalismo Ruso y el Estructuralismo. Martínez utiliza el lenguaje científico para mostrar, del mismo modo, sus ambigüedades sobre lo real. Hay un sin fin de estos ejemplos ordenados por temas (el espacio, el tiempo, el álgebra, la Psicología, la Arqueología, la Geografía, la Lógica, la Astronomía, la Metafísica, etc., en el capítulo “Respuestas a problemas de Jean Tardieu”). El ejemplo concreto, “LA LÓGICA”:

Encuentre en qué estriba el vicio de
Construcción del sgte. Silogismo:

Mortal era Sócrates.

Ahora bien, yo soy parisiense.

Luego, todos los pájaros cantan

Cuando usted “supone resuelto el problema”,
¿por qué continúa, pues, la demostración?
¿no sería mejor que se fuera a dormir? (22)

Por esta razón, las expresiones científicas se prestan para manifestaciones lúdicas, siendo válido plantear un juego poético en articulaciones silogísticas, en definitiva, del carnaval. En una entrevista con Ester Roblero, ésta le pregunta a Martínez “¿Es cierto que *La nueva novela* ha entusiasmado a muchos físicos extranjeros?”. Respuesta: “Sí (sonríe divertido). Me han escrito algunas cartas. Pero la verdad es que han visto en mis versos algún trasfondo que yo no pretendí poner. Creo que la interpretación de ellos es algo restrictiva, porque le quita humor a mi poesía”.

Al inicio y casi al final del texto se encuentra el ya nombrado fox terrier, el “guardián del libro”. Este elemento, tiene la connotación de ser el alter ego del autor, el cual es el responsable de lo que escribe desde su “principio hasta el fin”, materialmente hablando. Esto se comprueba desde la portada: la desaparición del autor como sujeto organizador de sus discursos, relacionándolo con la categoría de distancia que habla Bajtín, crea un espacio lúdico del propio sujeto autor de sí mismo: es su ser en otro, en un acto reflejo, invocado desde el artificio a lo que el “ser” puede de uno mismo.

Este aspecto es el resultante de todo lo anterior. Es la estrategia poética como nexo de todo este viaje carnalesco del lenguaje: es la contradicción desde su propio lenguaje (lo que uno es y no es) para demostrar desde ahí la confusión que se produce en el choque con la realidad. Bajtín dice: “La risa ambivalente carnalesca posee un gran poder creativo, capaz de engendrar géneros. Alcanza y abarca los fenómenos en el curso de su

transformación y de su reemplazo, fija en ellos los dos polos del devenir, en su inestabilidad permanente, fecunda, regeneradora: en la mente presagia el nacimiento; en el nacimiento, la muerte (...) La risa carnavalesca no deja a ninguno de esos momentos del cambio absolutizarse y fijarse en la seriedad monológica”.

Discursos residuales

La noción de *residuo* de Agustín Fernández Mallo en su libro *Teoría general de la basura* (2018), es una constante entre lo profano y lo sagrado. Conceptos dialogados desde Agamben (*Profanaciones*: 2005), el residuo es un eco de lo que se puede ser en la escritura: profana lo sagrado de los estatutos de representación escritural y su condición inmanentista, por lo tanto, es el recuerdo de un desplome de dichos estatutos, el recuerdo de una ruina del sujeto integrado.

El residuo es un discurso de *La nueva novela*. La autoría tachada que le da o juega a la propiedad de la obra de Juan Luis Martínez, cuenta mnos de cinco poemas en total en todo el libro de 147 páginas. ¿Qué es este libro fuera de los poemas elaborados? Solo residuos que profanan la condición de autor y de escritura. Desde la portada hasta la contraportada, Sogol en positivo hasta Sogol en negativo, el guardián del libro; la materialidad de todo el libro fricciona el carácter sagrado del autor y su escritura.

Desde el autor, las reconocidas tachaduras dobles de Juan Luis Martínez y Juan de Dios Martínez (además van entre paréntesis), reconoce que la verticalidad del autor como figura monológica, en *La nueva novela* se descompone como acción refleja en donde la autoridad de quien escribe. Son heterovoces que, residuo tras residuo, desacraliza la decimonónica voz de quien escribe. El autor se abre desde Miguel Serrano, Jean Tardieu hasta T.S. Elliot. El modo residual del autor

carnavaliza su propio sustento: el carnaval bajtiniano nace no por un estado feliz de la sociedad, al contrario, es porque justamente, en una sociedad monologizada se necesita contradecir algunos paradigmas. En el caso literario, desde la herencia de la autonomía de la obra de arte (Goethe), el creador de obras se distancia de su obra para entender que ambos, autor y obra, son criaturas independientes entre ellas, son entes autónomos que tienen sus propias vidas. Abrir el autor a varios autores, la materialidad de quien escribe se va refractando desde el inserto de material gráfico y escritural entre una y otra hasta el infinito. El autor en *La nueva novela* nace desde el derrumbe de escrituras pretéritas y se abre a otros autores futuros: el residuo autoral se carnavaliza, creando una multiplicidad de voces infinitas.

Desde la escritura, el libro pone en diálogo un anzuelo con la bandera chilena y silogismos en clave lúdica. La escritura reflexiona desde horizontes abiertos que se despliegan en el infinito. *La nueva novela* es una reescritura del Tao y del logos que seguirá reescribiéndose en el futuro.

La escritura sagrada y monológica fomenta las *pasiones tristes* (Spinoza: 2011), la dislocación de sentido, abre un laberinto en donde la escritura es una fuga secuencial que se va entretejiendo en múltiples escrituras. Buscarse desde el ejercicio en *La nueva novela*, es abrirse a las *pasiones alegres*: filtrarse en otras voces es la condición de lo lúdico que es un contrapunto a la verdad. Por lo tanto, la escritura deviene en flujo: escribir es una potencia del conocimiento, creando una diferencia cualitativa entre los modos de existencia. La escritura validada desde sí misma, otorgando un valor inmanente, es la obediencia de una moral: encontrar una verdad, una ilusión de conciencias. La multiplicidad escritural es una *pasión alegre* cargada de afecciones depuradoras:

“II (el encuentro)
Nombrar/Signar/cifrar: el designio immaculado:
Su blancura impoluta: su blancor secreto: su reverso blanco.
La página signada con el número de nadie:
El número o el nombre de cualquiera: (LA ANONIMIA no
nombrada).
El proyecto imposible: la compaginación de la blancura.
La lectura de unos signos diseminado en páginas dispersas.
(La Página en Blanco): La Escritura Anónima y Plural:
El Demonio de la Analogía: su dominio:
La lectura de un signo entre unos cisnes o a la inversa”
(Juan Luis Martínez, 2016: 87).

La potencia de la acción refractada del autor y de la escritura en multiplicidades es el caleidoscopio del ejercicio poético. Su futuro y subsistencia es la conciencia de la muerte del yo que habla devenidas en infinitas voces. La poesía tiene la certeza de fenecer al lenguaje y llevarlo hasta sus últimas consecuencias: es el elástico estirado con la utopía de no romperse. La poesía es el cruji del lenguaje: se piensa en la fisura de lo que está por derrumbarse, de ahí su subsistencia. Es la conciencia de su fin y su eternidad. Esto último, en *La nueva novela* no se da en las ideas o en la abstracción del pensamiento, el cual se presenta paródicamente. Es su cuerpo, su materialidad la que dará el pie a su subsistencia. Muere la idea y renace en el cuerpo: su materialidad es donde reside y residirán las voces infinitas. *La nueva novela* reescribe los dibujos de las cavernas hasta los flujos digitales de hoy. Es una docuficción que desmorona el valor-arte de los dibujos de las cavernas hasta los logaritmos. La poesía es conocimiento para otro y no para sí. Contrapone y ficciona combinaciones asignificativas. El poeta plagia un documento en acción ficcional. Una y otra vez: escribe con una mano y borra con la otra, una y otra vez. Una y otra vez.

El residuo desarticula el estatuto autor y la noción de escritura. Es la operación de *La nueva novela*: un modo de crear escrituras múltiples y comunitarias. La dispersión autoral y escritural derrumba la tiranía del lenguaje, volviéndose hacia lo colectivo. La poesía es una voz coral que resuena la muerte y el porvenir a la vez. Se escribe y se borra en el infinito.

La pragmática del texto borrado

La nueva novela es un libro pragmático (Fernández Mallo, 2009): el poeta es un artesano que trabaja con cierta materialidad del lenguaje y es crítico de esa propia materialidad. Interroga sobre la importancia de la escritura, sin dogma y funciona desde la *heterogeneidad* y la *inestabilidad* del lenguaje como herramientas de comprensión del fenómeno poético (Fernández Mallo, 2009: 37): la poesía se construye por inducción y no desde la deducción, distanciándose de la poesía ortodoxa. La pragmática va de la mano con el funcionamiento de la escritura más que lo que quiere decir: tiene cercanía con la función rizomática, “toda verdad es contingente” (35).

¿Qué elementos pragmáticos funcionan en *La nueva novela*?

Si se relaciona con la pragmática a la funcionalidad de la escritura poética, este libro, desde su experimentación, se podría proponer la orientación de entender a la literatura y su transparencia en el lenguaje.

La literatura, como ejercicio humano que ha intentado nombrar al mundo desde lo retórico. Este punto ha sido una línea estética desde Platón, continuado por Aristóteles, acentuado por los románticos y sistematizado por los formalistas rusos y el Estructuralismo. La fricción de este estatuto literario nace con el

Postestructuralismo, en especial las nociones de lenguaje/escritura (Derrida) y el agenciamiento rizomático (Deleuze).

Martínez nombra esta tensión desde la idea de transparencia, la cual podría ser entendida como una pragmática textual en *La nueva novela*. La transparencia es la paradoja del decir y no. Es un recurso de tensión de la capacidad que tuvo el lenguaje para pkasmar la subjetividad en la realidad. Esto tiene que ver con la borradura del sujeto y de su escritura. El lenguaje, en el fondo, no ordena al mundo y en poesía, sobre todo en Martínez, la escritura es un laberinto en donde el sujeto descubre y agoniza en paradojas simultáneamente. La transparencia del lenguaje diluye la calcificación que su estatuto escritural rehúye de la representación. En las páginas 40 a la 43, titulado como *Un problema transparente*:

Si la Transparencia se observara a sí misma

¿Qué observaría? (p.40)

La Transparencia no podrá nunca observarse a sí misma” (43)

El lenguaje criticado es sobre su componente de creación de certezas. La poesía es una forma de indagar en el propio lenguaje y reconstruirlo en paradojas posibles: la escritura de Martínez es un flujo (*Derrames*: 2005) no determinado, extremando al uso del lenguaje a la no representación. El flujo crea agenciamientos asignificantes entre un punto y otro, lo que representa y no. Lo mismo se puede observar en las páginas 87 y 88, llamada *La página en blanco*, en donde la nota al pie dice, “(El Cisne de Ana Pavlova sigue siendo la mejor página en blanco)”. Martínez intensifica esto que se ha hablado sobre el lenguaje como la condición de la literatura: el desplome de éste y el nacimiento de un nuevo modo de escritura poética, las paradojas, esto es, sus transparencias. Finalmente, el último ejemplo, es el poema *Tareas de la poesía*:

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

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

EXPLIQUE Y COMENTE:

1. ¿Cuál es el tema o motivo central de este poema?
2. ¿Qué significan los lirosos para el autor?
3. ¿Por qué el autor afirma que las oveñas patizan al bramante?
4. ¿Qué recursos expresivos encuentra en estos versos?
“Y las fólgicas barlan los florios
Tras la Urla que valiñan ristramente”.
5. Ubique todas aquellas palabras que produzcan la sensación de claridad, transparencia.
6. ¿Este poema le produce la sensación de quietud o de agitado movimiento? Fundamente su respuesta” (95)

La ironía de la paradoja, evidente en la actividad “EXPLIQUE Y COMENTE”, es un distractivo a las dos estrofas expuestas. Martínez crea una pragmática paródica del lenguaje: crea una escenificación (el sentido experimental del libro), una realidad descompuesta y la apropiación que la poesía es el único tipo de lenguaje que resiste lo binario, entre un color y otro. Martínez opta por penetrar la realidad desde lo grisáceo. La refracción del lenguaje con el flujo poético desmembra la operación cognitiva

de la interpretación, sino más bien, el flujo poético crea otro en el lenguaje del receptor, que a su vez recrea otro modo de referirse al mundo. Y así en el infinito.

Las paradojas y las transparencias son operaciones pragmáticas que la poesía se apropia para desvencijar y borrar al sujeto con su lenguaje heredado. El poeta sale a buscar fisuras en una operación lúdica que crea una nueva posición de la poesía y que, a su vez, se descompone en otra idea. Va de residuo en residuo, cruzándolo con quiebres de estatutos literarios. Para tal tarea, el poeta debe clausurarse en su escritura para salir a una nueva superficie.

Bibliografía

- Agamben, G (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores
- Bajtín, M (1999). *La cultura popular en la Edad Media y El Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editores.
- Deleuze, G (2005). *Derrames*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze G, Guattari F (1977). *Rizoma*. Buenos Aires: Pre-textos.
- Fernández, Mallo, A (2005). *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Fernández Mallo. A. (2009). *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma*. Madrid: Anagrama.
- Martínez, J.L (2016). *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo.
- Spinoza, B (2011). *Ética: demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza Editorial.