

Literaturas alteradas, anomalías y nuevas señales de ruta en la construcción autorial de la obra (póstuma) de Juan Luis Martínez

Marcelo Rioseco

The University of Oklahoma

En este artículo hablaremos de literaturas alteradas, de potenciales errores tanto editoriales como compositivos, de llamativas inconsistencias entre la obra publicada en vida del autor y la obra póstuma, de posibles trampas, juegos o bromas, todas las cuales llamaremos sin más “anomalías”.¹ Es evidente que el concepto de literaturas alteradas no pertenece a la crítica literaria, sino a la historiografía de la literatura y, quizás, de manera oblicua, favorece una potencial sociología de una literatura leída en clave de sospecha. Será entonces el objetivo de este estudio interrogarnos no solo por las claves de lectura que proporcionan estos elementos anómalos—y que aún están en desarrollo en los estudios martinianos—, sino también analizar qué dicen estas nuevas fuerzas disruptoras con respecto de la inserción de estas mismas obras póstumas en el campo literario chileno.

El problema presentado por la obra póstuma de Juan Luis Martínez no estriba solamente en proponer una solución de continuidad a la interrupción de su trabajo debido a su prematura muerte en 1993, es también un problema y un desafío, en este caso, para la historiografía de la poesía chilena. Problemas como estos ya han

¹ El uso del vocablo “inconsistencias” solo busca señalar las discrepancias en los procedimientos o estrategias compositivas usadas por Juan Luis Martínez en su obra publicada en vida y los encontrados en su obra póstuma.

sido ampliamente estudiados por la sociología. Pierre Bourdieu en su célebre ensayo “Campo de poder, campo intelectual y *habitus* de clase” señala:

La historia de la literatura, siempre en su forma tradicional, ignora casi completamente el esfuerzo por volver a insertar la obra o el autor individual en el sistema de las relaciones que constituye la clase de los hechos (reales o posibles), de los que forma parte sociológicamente. (2002, 97)

Este tipo de investigaciones, el de las relaciones con las cuales se explica la inserción de un autor a un campo cultural determinado, es objeto también de sospechas y resistencias. El problema es metodológico y se puede resumir así: el “entusiasmo por los métodos de análisis interno a las obras dependen una vez más del rechazo de los métodos sospechosos de disolver la ‘originalidad creadora’ reduciéndola a sus condiciones sociales de producción” (Bourdieu 2002, 100). Sin embargo, las condiciones sociales y materiales implícitas y explícitas en la construcción de una obra póstuma son sencillamente ineludibles. Las obras de arte, aun las que se proponen en su autonomía más radical, no existen en un vacío contextual y deben entenderse no solo como frutos del talento creador (y aceptamos aquí que ese talento podría ser en verdad irreductible) terminan imponiendo su nombre propio no por su naturaleza en sí misma sino ayudadas por quienes las recuperan, distribuyen y promocionan. El campo cultural—y aquí es el literario—es también un campo de poder donde los actores culturales que lo rodean se posicionan a partir de una toma de posición, las cuales son siempre de orden estético e inevitablemente ideológicas. Por otra parte, estos actores se ven enfrentados en otro campo, el intelectual (o académico en este caso), con el cual estas tomas de posición se plantean muchas veces de manera conflictiva en su persecución por aumentar o disminuir el capital simbólico de la obra en disputa.² Es imposible no anticipar una lucha interpretativa entre quienes son poseedores de la obra póstuma de un autor y quienes la leen desde afuera y que toman asimismo otras posiciones divergentes de las que se proponen en el ejercicio de recuperación de esa obra.

La situación de la obra de Juan Luis Martínez es paradójicamente tan sencilla como compleja. Por una parte, su obra póstuma se ha publicado de manera regular y

² “Symbolic capital is,” according to Bourdieu, “any property (any form of capital whether physical, economic, cultural or social) when it is perceived by social agents endowed with categories of perception which cause them to know it and to recognize it, to give it value” (1998: 47). En Felluga, D.F. (2015). *Critical Theory: The Key Concepts* (Routledge Key Guides). (London-New York Taylor and Francis. Kindle Edition), 64-65. La cita de Bourdieu que aparece en el libro de Felluga se encuentra en Pierre Bourdieu, *Practical Reason: On the Theory of Action* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1998).

con un esmerado cuidado en la factura de todas estas reproducciones. Por otro lado, la ausencia de textos explicativos más o menos detallados de cómo se han encontrado estas obras y cuáles son los criterios con los cuales se ha organizado y pensado su publicación ha despertado las reticencias de cierta crítica académica que se rehúsa a aceptar esas obras sin más explicación que la proporcionada por quienes disponen legalmente de la propiedad intelectual de la obra de Juan Luis Martínez. En ningún caso, estas reticencias tienen más valor o jerarquía que las que se imponen a sí mismas, simplemente se destaca este hecho en el contexto del campo literario chileno con el objeto de señalar las fuerzas en tensión a la hora de validar la obra póstuma de Martínez tal como se presenta e insertarla en consecuencia en la historia de la poesía chilena como una extensión “natural” de su obra publicada en vida.

Para los que han seguido las polémicas emanadas del caso Martínez, estas disputas son ya parte de la discusión intelectual, académica y estética referente a la obra póstuma del autor viñamarino. En una lectura en clave de sospecha (como apuntábamos más arriba) sería posible advertir en la propuesta editorial de la obra póstuma de lo que llamaríamos literatura alteradas.³ Las connotaciones aquí no pretenden ser un juicio de valor (y menos ético), sino señalar una discrepancia entre presente y pasado, original y reproducción, voluntad del autor y decisión editorial. En otras palabras, la alteración de la obra puede entenderse en un amplio rango de operaciones de publicación y circulación que van desde el error involuntario hasta la omisión o alteración consciente de la obra a publicar como un plan secreto y previamente concebido por el autor.

El problema es complejo y pasa por preguntarse cuáles son los criterios para rescatar una obra póstuma: ¿la voluntad testamentaria del autor?, ¿cuán terminada está la obra?, ¿el deseo de los herederos literarios por “terminar” el proyecto inacabado del autor cualquiera que este haya sido? Los criterios son múltiples y todos son tan válidos como cuestionables. Sin embargo, hay—intuimos—ciertos límites naturales. Por ejemplo, habría que preguntarse si las obras completas de un escritor deben incluir sus ensayos, sus errores, los fragmentos de proyectos literarios que no funcionaron, los borradores inacabados. Los lectores de Bolaño se han hecho esta pregunta más de una vez, una pregunta que la crítica insiste en responder. Una manera más trivial de plantearlo es: ¿por qué un borrador escrito por un escritor muerto se puede publicar

³ Para propósito de este artículo cuando me refiera a literaturas alteradas siempre será en el contexto de la obra póstuma de Juan Luis Martínez.

y jamás si el mismo escritor está vivo? Estas operaciones de rescate, de eterna lucha contra el olvido paradójicamente parecen obviar lo más importante, de la voluntad que el mismo escritor(a) mantuvo con su obra, lo que él o ella quisieron que esa obra fuera.

Sin embargo, no faltan quienes entran en la historia de la literatura por afortunadamente desobedecer la voluntad testamentaria, ya sean autores o herederos. Milan Kundera habló de “testamentos traicionados”.⁴ El ejemplo de Kafka es de sobra conocido. Las obras y los autores se construyen entre muchos y en periodos históricos distintos. Ahora, nos olvidamos del carácter antológico de la Biblia o de los innumerables autores que firmaron imaginariamente un poema extenso titulado *La Odisea*. El tiempo ha borrado las huellas de los primeros editores. Hoy, las cosas son más complejas; nos sentimos perplejos o indignados con cada descubrimiento donde se intuye una posible tergiversación, una escondida falsificación. Hasta hace poco, estas últimas se podían hacer pasar por “bromas literarias”, “humoradas”, las alimentaba un espíritu lúdico, crítico o la pura payasada. Hoy nos juntamos a discutir este tema debido a que las humoradas han dejado de serlo o porque no estamos hablando de juegos literarios, sino de otra cosa muy distinta.

Dentro de este contexto, sería difícil aceptar que algo parecido al azar puede intervenir en la construcción y/o destrucción de una obra artística como la de Juan Luis Martínez, un *Scriptor ludens*, cuyo rigor no conocía límites, sin embargo, muchas e inesperadas son las formas que tienen las obras literarias de perdurar en el tiempo. La sobrevivencia de una obra no es una historia lineal e ininterrumpida. Así, en este artículo nos detendremos en el análisis de varias “anomalías” presentes en la obra póstuma de Martínez, evaluadas éstas con respecto a la obra publicada en vida.⁵ Este

⁴ Ver *Los testamentos traicionados* de Milán Kundera (Barcelona: Maxi-Tusquets; 1st. Edición, octubre 2003).

⁵ ¿Cuáles son estos textos? Las obras publicadas en vida son solo dos: *La nueva novela* (1977, 2da edición: 1985) y *La poesía chilena* (1978). La primera tiene dos reediciones más: una en 2016, versión aproximada a la versión original; y otra, en 2017, una edición limitada que contiene anotaciones supuestamente manuscritas por el mismo Martínez. El resto de la obra póstuma consta de *Poemas del otro* (2003), texto que Scott Weintraub ya probó ser una traducción; *Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético* (2010), conjunto de 55 láminas (o pictogramas) que pertenecerían a un proyecto presentado a la Fundación Andes en Santiago de Chile; *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)* (2012). Todos estos fragmentos, vale la pena señalarlo, se han publicado como obras completas, terminadas, casi como carpetas que no alcanzaron a llegar a la imprenta, jamás como retazos o sobras de otros proyectos. Las ediciones—no está demás señalarlo—han sido extraordinariamente cuidadas desde el punto de vista de la factura. Se destaca este hecho, pues en todo momento consideraremos cualquiera de estos trabajos como obras terminadas.

conjunto de anomalías podría conducir eventualmente a una potencial teoría de las literaturas alteradas, por ahora baste señalar los siguientes casos:⁶

I. *Secuencias matemáticas y anomalías en Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético.*⁷

Para abordar este trabajo de Martínez habría que comenzar entonces por repensar la tesis de Scott Weintraub sobre la naturaleza del proyecto creador de JLM. Weintraub propone como tesis de trabajo y, al mismo, tiempo, como una sugerente clave de lectura una tesis que es asimismo una doble poética (martiniana):

My thesis is that through his artistic engagement with a number of esoteric concepts—for example, his recuperation of pataphysical logic and Oulipian combinatorics, cosmology and quantum theory, mathematical reasoning, Eastern thought, the historical avant-gardes, and British nonsense verse—Martínez creates a rigorous quasi-system of citation and erasure that is a philosophical poetics, which for Martínez is also a poetic philosophy. (2014, 4)⁸

Se trataría de un *cuasi-sistema* para pensar ciertos aspectos del lenguaje, de la literatura y el mundo. ¿Qué nos quiso decir JLM con estos trabajos fragmentarios, experimentales? ¿A qué fin sirven estas estrategias compositivas? Señalo aquí un hecho insoslayable, el primer sospechoso en esta hermenéutica de la sospecha es el mismo autor, por ellos nos preguntamos si acaso una literatura alterada no sería también parte de una poética martiniana; otra distinta a la que ya ha señalado Weintraub. Teniendo presentes estas interrogantes exploraremos las estrategias compositivas de JLM en *Aproximación* (2010) y, por supuesto, en el análisis de las anomalías presentes en este trabajo las cuales se postularán como fuerzas disruptoras en la coherencia y unidad que debería emanar del proyecto de su obra póstuma.

¿Anomalías, alteraciones o descuidos?

Como “una obra cargada de incógnitas” califica Emma Villazón a *Aproximación*. Y tiene razón. Desde la edición de la obra hasta la interpretación de los cincuenta y cinco pictogramas que la componen, existen todavía una serie de

⁶ En este análisis omitiré el caso de *Poemas del otro* por estar en extenso analizado y aclarado. Aun así, no sería impertinente volver a preguntarse hasta qué punto estas traducciones fueron pensadas para publicarse erróneamente. Ver *La última broma de Juan Luis Martínez* de Scott Weintraub (Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014).

⁷ Para propósitos de abreviatura me referiré a partir de ahora a *Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético* (2010) simplemente como *Aproximación*.

⁸ Esta cita viene de *Juan Luis Martínez's Philosophical Poetics* (Lewisburg: Bucknell University Press, 2014). La traducción al español de este libro se publicó en 2018 bajo el título: *La poética filosófica de Juan Luis Martínez* (Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio).

incógnitas no resueltas. Valgan entonces las siguientes reflexiones: ¿obedece *Aproximación* a un plan rigurosamente concebido—a un método de carácter matemático en última instancia—y si es así, ¿cuál es el significado final de éste? O, al contrario, *Aproximación* no requeriría de una interpretación hermenéutica, pues su finalidad no sería la de ser descifrado/interpretado, sino la producción de significados a través de una narrativa visual generada fundamentalmente a través de la yuxtaposición de imágenes?

Antes de tratar de responder a estas preguntas se hace necesario examinar el mecanismo compositivo de este trabajo. Lo primero que hay que decir es que *Aproximación* está compuesta de 55 pictogramas que nacen de la combinación de diez imágenes-base.⁹ Las diez imágenes-base en el orden que aparecen en *Aproximación* son las siguientes:

1. Un violín y un arco con dieciocho flechas apuntando a distintas partes del violín.
2. Un diagrama sobre la filosofía del libro compuesto por cuatro arcos de violín que generan—al encontrarse sus centros en un mismo punto—ocho puntas.¹⁰ Cada una de ellas expresa un principio filosófico-poético acerca del libro y la escritura.
3. Un diagrama con los cuatro elementos, además de la inclusión de “materia prima”. Al igual que la imagen-base anterior, a cada punto cardinal corresponde un elemento natural y un estado de la materia.
4. Un círculo con diseños abstractos compuesto de ocho grupos de cuatro líneas diagonales cada uno.¹¹
5. El mapa del Río Amarillo, el cual contiene la secuencia de trigramas de Cielo Posterior. Cada trigrama está acompañado por los números que componen el cuadrado mágico Lo Shu.¹²
6. El hipercubo de Warlpiri usado por la antropóloga y etnógrafa francesa Barbara Glowczewski para estudiar las relaciones de parentesco en grupos aborígenes de Australia.
7. Un dibujo de una araña con ocho patas.¹³
8. Un esqueleto con la numeración de los huesos.
9. Un dibujo de Rimbaud hecho por Paul Verlaine en junio de 1872.
10. Un dibujo de un traje de astronauta.

Generación de la combinatoria de Aproximación:

La primera serie de combinaciones se genera tomando la primera imagen-

⁹ Siguiendo la clasificación usada por Scott Weintraub en *Juan Luis Martínez's Philosophical Poetics*, 168-9.

¹⁰ Número que se repite como número y en la figura del octaedro.

¹¹ Otra vez el número ocho.

¹² No solamente aparece el número ocho sino el número 15 en la forma del cuadrado mágico.

¹³ Nueva repetición del número ocho.

base y combinándola con las nueve restantes, esto genera diez pictogramas (9 combinaciones + 1 imagen base). La segunda serie se obtiene eliminando la primera imagen-base, tomando la segunda y combinándola con las ocho restantes, esto genera nueve pictogramas (la segunda imagen-base y las ocho combinaciones). Y así sucesivamente hasta llegar a la última imagen-base la cual no puede combinarse con ninguna otra, pues todas las imágenes-base restantes han sido eliminadas de la secuencia previamente. Secuencia de combinatorias en *Aproximación* según José Miguel Isava (clasificada en objetos y diagramas y esquemas) y Emma Villazón (unidades base y unidades compuestas) respectivamente:

*Según Luis Miguel Isava*¹⁴

Objetos:

1. el violín	1	Unidad base
2. la araña	7	Unidad base
3. el esqueleto	8	Unidad base
4. el dibujo a plumilla de Rimbaud	9	Unidad base
5. el traje de astronauta	10	Unidad base

*Según Emma Villazón*¹⁵

Diagramas y esquemas:

1. el diagrama sobre filosofías del libro	2	Unidad compuesta
2. el diagrama de “los cuatro elementos”	3	Unidad base
3. el círculo con diseños abstractos	4	Unidad compuesta
4. trigramas del <i>I Ching</i>	5	Unidad base
5. el hipercubo “de los Warlpiri”	6	Unidad compuesta

Construcción de los pictogramas

1. Violín

[Primer elemento eliminado: ninguno]

1. violín - diagrama sobre filosofías del libro
2. violín - 4 elementos
3. violín - diseños abstractos
4. violín - trigramas
5. violín - hipercubo
6. violín - araña
7. violín - esqueleto
8. violín - Rimbaud

¹⁴ Basado en lo analizado en Isava, L. M. (2016). “La *poiesis*: el proceso de hacer significación o cómo escribir sin palabras”. *Martínez Total* (Santiago de Chile: Editorial Universitario), 153-168.

¹⁵ Basado en lo analizado en Villazón, E. (2013). “Tras los cambios en la poesía: J. L. Martínez”. *Estudios Filológicos* 51, 115-129.

9. violín - astronauta

SUB-TOTAL: 9 combinaciones

2. Diagrama sobre filosofías del libro (“Esquema de neutralidad”)

[Segundo elemento eliminado: violín]

10. diagrama sobre filosofías del libro - 4 elementos
11. diagrama sobre filosofías del libro - diseños abstractos
12. diagrama sobre filosofías del libro - trigramas
13. diagrama sobre filosofías del libro - hipercubo
14. diagrama sobre filosofías del libro - araña
15. diagrama sobre filosofías del libro - esqueleto
16. diagrama sobre filosofías del libro - Rimbaud
17. diagrama sobre filosofías del libro - astronauta

SUB-TOTAL: 8 combinaciones

3. Diagrama de “los cuatro elementos” (“Esquema de materia prima”)

[Tercer elemento eliminado: diagrama sobre filosofías del libro]

18. diagrama de “los cuatro elementos”- diseño abstracto
19. diagrama de “los cuatro elementos”- trigramas
20. diagrama de “los cuatro elementos”- hipercubo
21. diagrama de “los cuatro elementos”- araña
22. diagrama de “los cuatro elementos”- esqueleto
23. diagrama de “los cuatro elementos”- Rimbaud
24. diagrama de “los cuatro elementos”- astronauta

SUB-TOTAL: 7 combinaciones

4. Círculo con diseños abstractos (círculo con cruz)

[Cuarto elemento eliminado: diagrama de “los cuatro elementos”]

25. círculo con diseños abstractos - trigramas
26. círculo con diseños abstractos - hipercubo
27. círculo con diseños abstractos - esqueleto (*.*) anomalía
28. círculo con diseños abstractos - araña
29. círculo con diseños abstractos - Rimbaud
30. círculo con diseños abstractos - astronauta

SUB-TOTAL: 6 combinaciones

5. Trigramas del *I Ching*

[Quinto elemento eliminado: círculo con diseños abstractos]

31. trigramas - hipercubo
32. trigramas - araña
33. trigramas - esqueleto
34. trigramas - Rimbaud
35. trigramas - astronauta

SUB-TOTAL: 5 combinaciones

6. El Hipercubo del Warlpiri (“*L’hypercube des Warlpiri*”)[Sexto elemento eliminado: trigramas del *I Ching*]

- 36. hipercubo - araña
- 37. hipercubo - esqueleto
- 38. hipercubo - Rimbaud
- 39. hipercubo - astronauta

SUB-TOTAL: 4 combinaciones

7. Araña

[Séptimo elemento eliminado: el Hipercubo del Warlpiri]

- 40. araña - esqueleto
- 41. araña - Rimbaud
- 42. araña - astronauta

SUB-TOTAL: 3 combinaciones

8. Esqueleto (Calavera)

[Octavo elemento eliminado: la araña]

- 43. esqueleto - Rimbaud
- 44. esqueleto - astronauta

SUB-TOTAL: 2 combinaciones

9. Rimbaud

[Noveno elemento eliminado: esqueleto]

- 45. Rimbaud - astronauta

SUB-TOTAL: 1 combinaciones

10. Astronauta

[Décimo elemento eliminado: Rimbaud]

SUB-TOTAL: 0 combinaciones

Total: 45 combinaciones + 10 (objetos y diagramas) = 55 pictogramas (55 combinaciones)

La combinatoria sigue una secuencia precisa. Scott Weintraub ha identificado la ecuación matemática factorial que calcula el número de combinaciones a partir de diez elementos individuales, escogiendo dos al mismo tiempo, sin repetir ninguna combinación (172). Si en la siguiente ecuación, $n=10$ y $k=2$, se obtiene por cálculo directo 45.

Esto es, para $n=2$ y $k=2$ el cálculo es el siguiente:

$$\frac{1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 \times 6 \times 7 \times 8 \times 9 \times 10}{2 \times (10-2)!} = \frac{3628800}{2 \times 40320} = \frac{2628800}{2 \times 40320} = 45$$

Hasta aquí, todo bien. Sin embargo, la perfecta secuencia usada por JLM tiene varias anomalías que nos hacen repensar en el rigor del “método martiniano” defendido por Ronald Kay, quien en la Nota editorial de *Aproximación* afirma que la “seriación obedece a una combinatoria precisa” (s/p).

Primera alteración/anomalía en Aproximación

El primer problema fue certeramente señalado por Emma Villazón y tiene que ver con la secuencia de los pictogramas. De acuerdo con la forma de la combinatoria que rige a *Aproximación*, a la imagen base del círculo con diseños abstractos le corresponden seis combinaciones para generar siete pictogramas. La secuencia esperable era:

círculo con diseños abstractos + araña	(combinación)
círculo con diseños abstractos + esqueleto	(combinación)

Y lo que aparece es:

círculo con diseños abstractos + esqueleto	(combinación)
círculo con diseños abstractos + araña	(combinación)

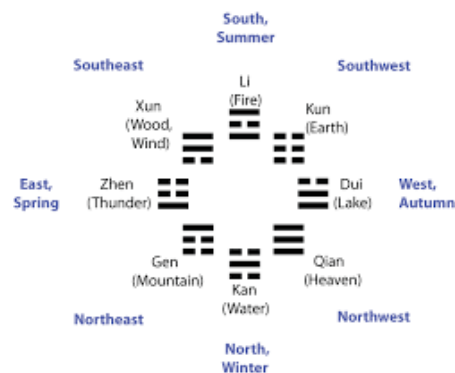
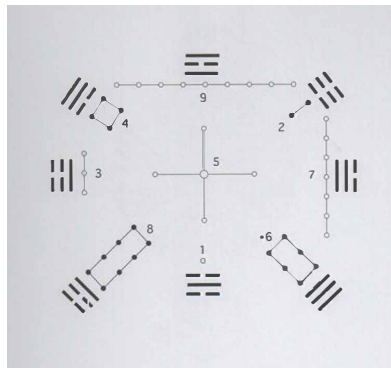
¿Un problema de compaginación? Puede ser. No sabemos si esto le pasó inadvertido a los editores o al mismo Kay, lo cierto es que esta pequeña alteración destruye por ahora la idea de un sistema compositivo riguroso y perfecto, a lo que ha llamado Ronald Kay, insisto, “una combinatoria precisa” (s/p). Hay que pensar que inicialmente estas láminas estaban dispuestas en pares y componían un total de “28 fotocopias anilladas” y cada fotocopia reproduce dos pictogramas, uno frente al otro, salvo la última en que remata la serie con uno solo”, como explica al final del texto de JLM el mismo Kay en su “Nota editorial” (s/p).¹⁶ Otra opción—y quizás la más obvia—es que la anomalía ya estaba contenida en la compaginación de las fotocopias

¹⁶ Emma Villazón Richter fue la primera en citar el supuesto origen y finalidad de esta obra a partir de lo que Pedro Montes, quien curador y editor de *Aproximación*, dijera en 2013 en una entrevista personal que Villazón le hiciera a Montes: “esta obra es un trabajo autónomo, no parte de otro; con mayor precisión, es un proyecto visual que Martínez tenía pensado exponer en láminas de gran extensión” (117). Sin embargo, en la “Nota editorial”, Ronald Kay menciona que el título de esta obra proviene del título que tenía el proyecto que presentó JLM a la ya extinta Fundación Andes y que el artista chileno realizó entre los años 1991-1992. No hay prueba conocida—al menos hasta ahora—de que este proyecto fuera exactamente igual a las 28 fotocopias anilladas en las cuales se basó la publicación final de *Aproximación*. Scott Weintraub es de una idea similar respecto a la explicación proporcionada por Montes: “Yet it is difficult to evaluate these speculations without having access to further, unpublished texts” (167).

anilladas y que Kay simplemente respetó rigurosamente ese orden dado por JLM. ¿Otra de sus bromas póstumas? Imposible saberlo, lo cierto es que la anomalía está allí ya sea como disrupción en la secuencia matemática ordenadora de *Aproximación*, como una alteración editorial no premeditada o como una clave de lectura al modo de *Poemas del otro*.

Segunda alteración/ anomalía en Aproximación

Esta fue señalada por Scott Weintraub en su texto seminal *Juan Luis Martínez's Philosophical Poetics* (2014). Esta anomalía no tiene ningún impacto en el orden de la secuencia, pero tampoco tiene ninguna explicación. Se trata de la repetición del trigramma Zhen o Chen (3 y 8) y la consecuente supresión del trigramma Gen[/Ken] en todas las apariciones del esquema de los Trigramas con el diagrama del Río Amarillo. Al parecer la anomalía es una “intervención”. En las imágenes siguientes se ve el esquema usado por Martínez y el esquema “correcto”:



Explica Weintraub:

When comparing the traditional Chinese Sequence of Later Heaven trigrams with those that appear in *Aproximación del Principio*, an important discrepancy arises, one which perhaps undermines the legitimacy of the kind (albeit

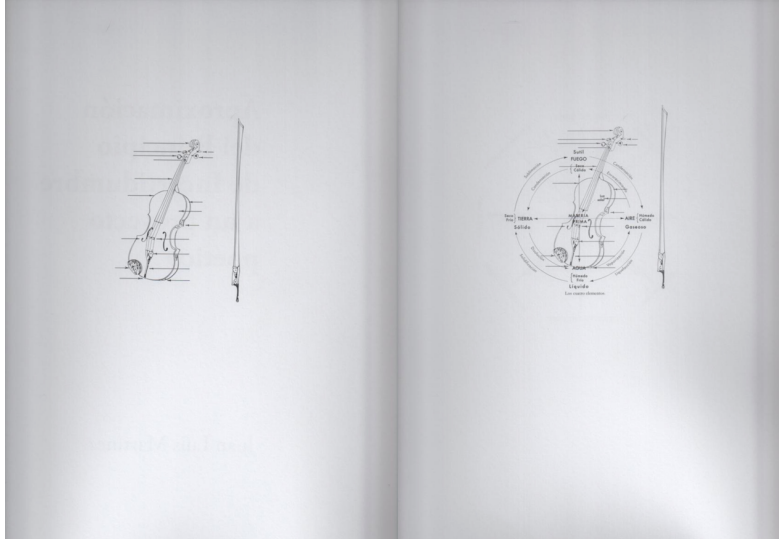
cautious) hermeneutic presented here. The trigram mapped onto “Ausencia de autor”—a principle that is clearly a central concern in Martínez’s poetics—appears to be Zhen, “the arousing,” and not Gen, “keeping still” (which appears in the authentic configuration), thus problematizing the applicability of the Sequence of Later Heaven’s cosmology to Martínez’s texts. (2014, 181)

Las explicaciones son varias, pero no es difícil coincidir con Weintraub quien considera altamente improbable que el error se deba a JLM, pues éste era conocido por su rigurosa meticulosidad y menos aún que esta anomalía se deba a Kay, cuya edición fue muy cuidadosa (182). ¿Hay una explicación conceptual como lo postula Weintraub cuando afirma que: “the breakdown of a predetermined conceptual schema in the face of the kind of objective chance and poetic machine so strongly endorsed—if such an active affirmation is permitted in this context—by both the *I-Ching* and Martínez’s literary *corpus*”? (182) Dos son las posibilidades: 1) un error de compaginación debido a una impericia editorial (altamente improbable) o, 2) una “alteración” introducida por el mismo Martínez para introducir “de manera subrepticia en el sistema aparentemente riguroso y rígido de la serie combinatoria un elemento de indeterminación que necesariamente deconstruye toda lectura que solo se fundamenta en dicho sistema” (Isava 154). Weintraub parece coincidir con esta afirmación de Isava; sin embargo, si aceptamos la propuesta de Isava deberíamos abandonar cualquier pretensión hermenéutica, lo cual conllevaría a olvidarse de la rigurosa secuencia matemática con la cual se ordena *Aproximación*. Tampoco es claro qué elementos externos a la obra pueden aportar a entender/justificar esta segunda anomalía. Por lo pronto, podemos aceptar que se trata de una alteración y no de un descuido.

Tercera alteración/anomalía en Aproximación

La tercera y última anomalía fue identificada por el investigador venezolano Luis Miguel Isava quien en su artículo “La *poiesis*: El proceso de hacer significación o cómo escribir sin palabras”, publicado en *Martínez Total* (2016). Escribe Isava:

Se trata de las imágenes primera y segunda de la serie. En la primera, vemos un violín inclinado y a su lado, en posición vertical, el arco. Esta imagen se combinará idénticamente con todos los otros elementos, salvo con el segundo. En ese caso, el arco del violín se vuelve un elemento de la segunda imagen y, en lugar de aparecer junto al violín como lo hace en todas las otras combinaciones, aparece como los radios de las ocho posiciones que conforman el esquema “neutralidad”. (154)



Aproximándose a Aproximación

Dentro de este contexto, hay, al menos hasta ahora, tres maneras de aproximarse a este trabajo de JLM. La de Emma Villazón, la de Luis Miguel Isava y, finalmente, la de Carolina Pizarro. Emma Villazón, propone una sugestiva lectura de *Aproximación* a partir del sistema ideográfico chino: la idea central es que los llamados 55 pictogramas que componen *Aproximación* serían poemas visuales que actúan como ideogramas. La escritura de Martínez sería una “recreación” de la escritura china. ¿Qué es lo que quieren decir entonces estos ideogramas? Propondrían una lectura oracular:

La presencia del libro sagrado chino en *Aproximación* es primordial, porque tendría, a mi modo de ver, la funcionalidad de convertir a la obra en un libro de consulta para el lector(a), es decir, *Aproximación...* podría servir para describir una situación presente e indicarle el modo en que se transformará la misma en el futuro. Esto sería posible si se consideran a las cincuenta y cuatro unidades del libro como resultados posibles de los cambios, es decir, como si fuesen hexagramas que ofrecen distintas respuestas a las preguntas de quien lanza las varillas o las monedas. La interpretación de cada unidad, que jugaría a ser un hexagrama, dependería de la lectura individual que provocan las imágenes. (2016, 126)

Para Luis Miguel Isava una de las consecuencias de estas anomalías es que el Principio de Incertidumbre se deriva de aquí, de la imposibilidad de afirmar la existencia de un método riguroso y sin errores. Es más, las anomalías agregan un elemento de indeterminación a una secuencia casi perfecta. En este sentido, para Isava la palabra “aproximación” no tiene que ver tanto con una alusión al Principio de Incertidumbre de Heisenberg, sino al carácter de experimentación y de “ensayo del artefacto”. La tesis de Isava es: “*Aproximación* es un ‘artefacto cultural’ que busca

menos ‘decir’ (algo) que evidenciar los mecanismos y procedimientos de la conceptualidad que fundamentan todo decir” (154). Isava no cree posible una hermenéutica de *Aproximación*, simplemente porque el conjunto de todas imágenes escogidas por Martínez y sus consecuentes combinaciones “*generan* sentido, pero no *tienen un* sentido, y éste sería el ‘sentido’ último del libro de Martínez: aproximar la incertidumbre como principio signifiante a un proyecto de *poiesis*, es decir, al *proceso de hacer significación*” (167). En este sentido, la idea no sería una hermenéutica sino una la escenificación del proceso de significación. Por su parte, Carolina Pizarro, en una lectura que analiza la relación entre *Aproximación* y la física contemporánea (la física cuántica en este caso) sostiene que:

el sentido del término *incertidumbre* no solo atañe a la sorpresa que debería causar en el receptor el cambio en la combinatoria. [...] Interpreto en este sutil desliz, vinculándolo con los demás rasgos cuánticos del poema, como una representación de la crisis del determinismo newtoniano, que implica el quiebre de un paradigma estable y la aparición del azar como una forma de manifestación de lo real. (182)

Lo cierto, hasta aquí, en el trabajo de Juan Luis Martínez pueden distinguirse, a primera vista, dos etapas distintas. En *La nueva novela* vemos muy presentes una continuidad de las estrategias compositivas de carácter lúdico-humorísticas tan propias del primer Martínez. Hasta aquí Juan Luis Martínez sigue operando como un *Scriptor ludens*, el hábil combinador de significantes. Sin embargo, esta misma estrategia exhibe un influjo de carácter más bien constructivista y matemático en *Aproximación*. Por cierto, algo se nos escapa aquí. Probablemente *Aproximación* no fue pensado para regirse bajo las complejidades de un principio de incertidumbre sino, al contrario, por otro principio cuya manera de producir significación obedece a una combinatoria no descubierta aún. Una combinatoria que incorpora o genera sus propias anomalías. Y esta sería la verdadera “incertidumbre” y su propio “principio”. Una clave, quizás lo que buscamos podría enunciarse—siguiendo la idea de Scott Weintraub y recogiendo la reflexión de Carolina Pizarro—a través de una poética filosófica: “los bailarines pasan completamente a segundo plano; lo importante aquí es la danza”.

II. *Segunda anomalía. Los trigramas de Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético y El poeta anónimo* (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)¹⁷

¹⁷ De ahora en adelante solo *El poeta anónimo*.

En un artículo de mi autoría—“Juan Luis Martínez y las intertextualidades orientales. El caso de la página en chino y los trigramas del *I Ching*”—señalaba en 2016 la imposibilidad de extrapolar la influencia oriental en la obra de Martínez (específicamente en *La nueva novela*) a sus trabajos póstumos. En ese mismo trabajo analicé los trigramas usados en ambos textos llegando a conclusiones que advertían varias anomalías bastantes llamativas en el uso de los trigramas. Sin embargo, estaba lejos yo de ser el primero en notar estos problemas compositivos. Pedro Pablo Guerrero, Luis Miguel Isava y Scott Weintraub ya habían advertido estas inconsistencias interpretándolas y las valoraban de manera distinta:

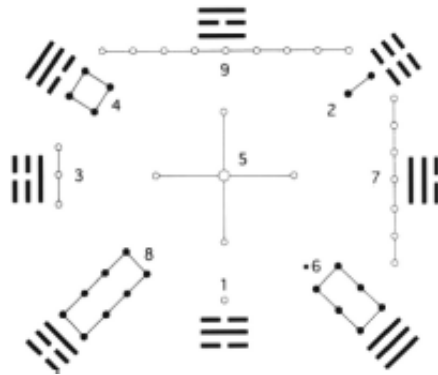
Lo primero que llama la atención en la portada de *El poeta anónimo* es la repetición del trigrama Kan (trigramas 4 y 7). Quien originalmente advirtió esta repetición fue Pedro Pablo Guerrero en un artículo publicado en *El Mercurio* a raíz de la aparición de *El poeta anónimo* en 2012: “Por alguna razón, el autor repite el trigrama Kan unido a dos figuras distintas. ¿Error del original? ¿Despiste del autor? ¿Licencia poética? Difícil saberlo. Sorprende, en todo caso, ese interés de Martínez por el I Ching” (s/p). Scott Weintraub también señala esta aparente anomalía cuando describe la organización de las ocho secciones que componen *El poeta anónimo*. En el texto de Martínez cada capítulo lleva un título y dos subtítulos, a los cuales, además, les corresponde uno de los trigramas de la portada del texto. Así, por ejemplo, algunas de las correspondencias son: “[...] ‘Significado y Significante’ [‘Signified and Signifier’] (Khan), ‘La desolación de la quimera’ [‘The Chimera’s Desolation’] (Kan, repeated for some reason)¹³; and an ‘Epílogo: veinte años después’ [‘Epilogue: Twenty Years Later’] (Khwan)” (192). Luis Miguel Isava es de la misma opinión que Weintraub: “(A lo que habría que añadir que, en la portada de *El poeta anónimo*, se denomina a ambos trigramas con el nombre ‘Kan’ a pesar de que se presentan, ahora sí, como los opuestos que son.)” (154)”. (Rioseco 280)

Mi aporte fue señalar que la aparente repetición del trigrama Kan no era tal si nos ateníamos al hecho de que el cuarto trigrama aparecía en itálicas a diferencia del séptimo. Hugo Rivera-Scott en su texto de presentación de *El poeta anónimo* señalaba en 2013 que al momento de revisar estas diferencias había que advertir que la fonetización usada no era la de Wade-Giles y que “además de ese aparente error, algunas otras diferencias” (11). La primera conclusión es que los trigramas usados en la portada de *El poeta anónimo* no corresponden al de Wade-Giles, en consecuencia, se rigen bajo un sistema distinto de transliteración. La primera opción fue considerar el sistema *pinyin* que es actualmente el sistema más moderno y usado en el mundo, sin embargo, el profesor Man Fung Yip de la Universidad de Oklahoma “analizó de manera comparativa los caracteres usados por Martínez en la portada de *El poeta anónimo*, llegando a la siguiente conclusión: ‘They are definitely not pinyin, which is

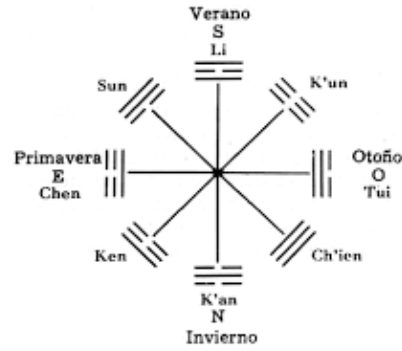
the most common transliteration system for Mandarin Chinese” (282). La sucinta conclusión de esta anomalía llega cuando descubrimos que el sistema usado en los trigramas de la portada de *El poeta anónimo* corresponde al sistema de romanización compuesto por el sinólogo escocés James Legge (1815-1897) y que es anterior a los otros dos mencionados más arriba. Con respecto al uso de las consonantes en itálicas se llegó a la siguiente conclusión: “El uso de consonantes itálicas que aparece en la portada de *El poeta anónimo* (trigramas 1 y 4)—y que ha sido el centro de la confusión en este caso—es una de las características del sistema de Legge. El propósito del uso de itálicas era distinguir algunas de las consonantes usadas en su sistema”. No solo eso, en este punto era posible concluir que: “no hay errores en la nomenclatura de los trigramas usados por Martínez y tampoco trigramas repetidos. Los trigramas de la portada de *El poeta anónimo* están representados de acuerdo con el sistema de romanización de James Legge” (286).

La pregunta ahora es: ¿cuál es la relación de estos trigramas con los usados en los pictogramas de *Aproximación*? ¿Se rigen bajo el mismo sistema de romanización o son distintos? Scott Weintraub determinó muy tempranamente que la secuencia usada en *Aproximación* correspondía a la del Cielo Posterior (170). No solo eso, sino que además de este análisis se desprende que el sistema de romanización en *Aproximación* es pinyin (con la anomalía analizada más arriba). Aun cuando en *Aproximación* los trigramas no llevan nombre es muy fácil deducir cuál es cuál en la Secuencia del Cielo Posterior como se ve en las siguientes imágenes:¹⁸

¹⁸ “Sin embargo, cuando vemos la misma secuencia en la representación de Legge, nos encontramos con que la secuencia usada por Martínez en *El poeta anónimo* es la llamada “Trigramas del Rey Fu-Hsi”, la cual pertenece a la Secuencia del Cielo Anterior” (289). En la nota a pie de página que sigue a esta cita se aclara que: “La razón por la cual Legge denomina a estos trigramas como los del rey Fu-Hsi es histórica: ‘Fu Xi, Wade-Giles romanization Fu Hsi, [...] also called Bao Xi or Mi Xi, first mythical emperor of China. His miraculous birth, as a divine being with a serpent’s body, is said to have occurred in the 29th century BCE. Some representations show him as a leaf-wreathed head growing out of a mountain or as a man clothed with animal skins. Fu Xi is said to have discovered the famous Chinese trigrams (bagua) used in divination (notably in the Yijing) and thus to have contributed, in some uncertain way, to the development of the Chinese writing system’. La clasificación actual es la que conocemos como Secuencia del Cielo Posterior y su arreglo se debe al Rey Wen (Kin Wan en la nomenclatura de Legge). “Fu Xi”. Encyclopaedia Britannica. Britannica Academic. Encyclopædia Britannica Inc., 2015. Web. 17 agosto, 2015.



Aproximación (s/p)



Secuencia del Cielo Posterior

En conclusión, la secuencia usada en *Aproximación* y *El poeta anónimo* es la del Cielo Posterior, pero con distintos sistemas de romanización. Esto agrega una anomalía más y es que la secuencia de presentación en la portada comienza con el trígamo Khien y se sigue una ordenación que no tiene ninguna explicación lógica: (Tui, Li, Kan, Sun, Khân, Kan y Khwan) en vez del orden que se debería obtener para esta secuencia si se siguen las agujas del reloj:

1. KUN (Tierra – Principio de Otoño – Suroeste – 2),
2. TUI (Lago – Otoño – Oeste – 7),
3. CHIEN (Cielo – Principio de Invierno – Noroeste – 6),
4. KAN (Agua – Pleno Invierno – Norte – 1),
5. KEN (Montaña – Final de Invierno – Noreste – 8),
6. CHEN (Trueno – Primavera – Este – 3),
7. HSUN (Viento – Principio del Verano – Sureste – 4).

Se podría argüir que no debería exigirse un nivel de consistencia y continuidad en el uso de los elementos orientales entre dos obras distintas. Es cierto, quizás esto sería ir demasiado lejos, sin embargo, las discrepancias son completamente comprobables y hablan de anomalías, alteraciones o, para usar otro lenguaje, “señales de ruta” que descalifican, por un lado, la pretensión de perfección de la obra de Juan Luis Martínez. Sin embargo, este problema que a esta altura es insoslayable habla de otra cosa, las anomalías/alteraciones que problematizan la obra de Martínez solo lo hacen con respecto a la obra póstuma y nunca con respecto a *La nueva novela* o *La poesía chilena*. En este sentido, la construcción de la obra póstuma de JLM se enmarca en lo que hemos venido llamando “literaturas alteradas” y es claro que si bien no desestabilizan la obra sino más bien la plagan de interrogantes; al mismo tiempo, marcan una clara línea divisora entre la obra publicada en vida y la obra publicada por otros póstumamente.

III. Tercera anomalía. Las anotaciones de *La nueva novela(a)*:¹⁹ *El comentarista como auteur*

En 2017 Pedro Montes, editor de la obra póstuma de Juan Luis Martínez, decidió en conjunto con Eliana Rodríguez, publicar una edición facsimilar de *La nueva novela* “del año 85 con más de 69 páginas escritas en lápiz pasta azul. Este ejemplar único, me dijo Eliana Rodríguez, viuda de JLM, era una copia revisada por el autor, con sus anotaciones manuscritas” (Montes s/p). Al año siguiente (agosto de 2018) se descubre que estas anotaciones podrían no pertenecer a Juan Luis Martínez sino a Ricardo Cárcamo, un estudiante de literatura de la época y que habría conocido a Martínez en los 80 y con quien habría tenido una relación de amistad bastante cercana en esa época. Pedro Montes resulta el primer sorprendido por la existencia de Cárcamo y su potencial autoría.

Esta noticia fue una verdadera sorpresa para mí. El ejemplar que conservaba la familia y que yo había revisado con cuidado, se encontraba totalmente anotado con lápiz pasta azul (con distintos lápices azules). La letra a simple vista era muy parecida a la letra de JLM, que yo conocía por algunos de sus documentos manuscritos. No había ningún indicio directo o indirecto de la mano de un tercero. Ni firma, ni iniciales, ni alusión alguna de otra autoría. Por el contrario, este ejemplar estaba firmado con lápiz grafito por el mismo Martínez en la primera página, justo debajo de las anotaciones en azul de la solapa. Todo hacía presumir que las anotaciones manuscritas eran de su autoría. (párr. 6)

El problema tendría su origen en las copias donde se encontraban las anotaciones. La de la familia no coincide con la de Ricardo Cárcamo. Y viceversa. La de Ricardo Cárcamo “traía anotaciones con una letra manuscrita que era prácticamente idéntica a la de *LNN(a)*, pero me sorprendió que solo estaban escritas las solapas interiores y la página de la dedicatoria” (párr. 4). Y este detalle es llamativo pues inicia una serie de discrepancias entre Montes y Cárcamo que no hacen sino agudizarse a medida que se analiza este caso con más detalle. Prosigue Montes: “Además, estaban escritas en lápiz grafito. El resto del libro no tenía anotaciones. La copia de *LNN(a)* que conservaba la familia tenía un total de 69 páginas manuscritas además de las solapas interiores, todas escritas en lápiz pasta azul” (párr. 4). El mismo Montes señala en un extenso artículo titulado “Las anotaciones de *La nueva novela* anotada” (2019) las discrepancias encontradas entre ambas copias. Las dificultades para aclarar el asunto entre el editor de Martínez y Cárcamo no prosperaron más allá de los dos encuentros personales relatados en ese texto escrito por Montes. En

¹⁹ Para diferencia ambos textos llamaremos a la edición que contiene las anotaciones manuscritas *La nueva novela* (anotada); de ahora en adelante *LNN(a)*.

septiembre del 2019 se publicó en la revista *Latin American Literature Today* (LALT) una entrevista de Scott Weintraub a Ricardo Cárcamo donde éste hablaba de la existencia de dos ejemplares de *La nueva novela* anotada.

RC: Juan Luis Martínez me pasó dos ejemplares de *La nueva novela*. Una, que conservo y que me regaló, es del año 85 y está autografiada y con algunos apuntes. El otro ejemplar me lo pasó en blanco y en él transcribí las fotocopias que le había sacado a *La nueva novela* en la que transcribí todos los apuntes publicados el año pasado.

RC: Cuando Juan Luis Martínez me pasó la copia de *La nueva novela* me pidió que transcribiera todos mis apuntes sobre *La nueva novela* en un ejemplar en blanco. Era un ejemplar de la edición 85. (párr. 38)

En versión de Cárcamo existe otro hecho que no ha sido esclarecido hasta ahora y es el de la existencia de las fotocopias donde Cárcamo habría hecho sus anotaciones y que luego habría cedido a Juan Luis Martínez para su transcripción. Estas fotocopias de momento no parecen estar en poder de nadie como asimismo tampoco ha sido posible probar su existencia. En resumen, las discrepancias entre ambas copias manuscritas no tienen una explicación satisfactoria. Las anotaciones del ejemplar de Cárcamo coinciden con las que tienen Pedro Montes con discrepancias, sin embargo, en la foto de la parte posterior de la portada se ven las anotaciones de Juan Luis Martínez y que son exactamente iguales a las que se publicaron en la edición del 2017. La pregunta es al revés, ¿cómo llegaron estas anotaciones a ambas contraportadas? Si fueron escritas por Juan Luis Martínez, ¿por qué las tiene Cárcamo en una copia escritas casi exactamente igual? Y si son de la autoría de Cárcamo, uno tendería a pensar que Juan Luis Martínez quizás haya transcrito las anotaciones, pero no completamente, esto es, existiría—y esto a modo exclusivamente de hipótesis—la posibilidad de que Martínez hubiese editado las anotaciones de Cárcamo y que solo hubiese transcrito parte de ellas.

La anotación en la contra solapa requiere de un comentario aparte. La única anotación que Pedro Montes no menciona en su detallado artículo es la larga anotación que está detrás de la solapa titulada “LA REALIDAD P”.²⁰ Este texto parece ser una transcripción del texto que aparece en la copia de Cárcamo escrita a lápiz grafito en el mismo lugar de la copia, sin embargo, a primera vista, ya hay varias diferencias notables, aunque sería conveniente decir—con cierta prudencia, sin

²⁰ Este texto en el artículo de Montes solo es mencionado por la Analista Grafóloga Certificada, Claudia Coill Mac Coll, en el informe solicitado por Montes. Aunque Montes no le dedica un análisis a este texto, el informe de la grafóloga prueba que sí fue examinado por ésta con el propósito de determinar la autoría de este texto.

embargo—que ambas letras manuscritas son efectivamente muy parecidas. Aun así, la mayor discrepancia entre las anotaciones de la copia de Cárcamo con la del 2017 es que la palabra “dios”, la cual, en la copia del 2017, está en minúsculas; en la copia de Cárcamo está en mayúscula. También la frase “(El eterno retorno)”, que aparece entre paréntesis, comienza con el artículo definido “El” en la copia de Cárcamo en mayúscula y en la copia del 2017 esta misma frase comienza en minúsculas. Hay otras discrepancias como borrones, correcciones inacabadas, un guion corto, espacios entre párrafos y letras que con cierta irregularidad están escritas de otro modo, como en el caso de la “z”, “s”, y la “a”, entre otras cosas. Obviamente no se trata de un patrón, pues el texto no es lo suficientemente largo como para establecer una regularidad. Lo cierto es que no es difícil ver que se trata de una transcripción realizada probablemente—y este adjetivo hay que usarlo con mucha cautela—por la misma persona.

Por las similitudes comprobadas—y que llevaron al mismo Montes a realizar un examen caligráfico profesional—hay que aceptar que los únicos autores posibles son Juan Luis Martínez, Ricardo Cárcamo o ambos en igual o distinta proporción. Esto es válido para las anotaciones de la contraportada, contra solapa y la página de la dedicatoria. La conclusión a la que llega la Analista Grafóloga Certificada Claudia Coll dice:²¹

De acuerdo con lo solicitado con el Sr. Pedro Montes el día 16 de Noviembre (sic) del año 2018, referido al análisis de aspectos gráficos para determinar si el escrito, en relación “**exclusivamente**”²² a los trazos y no al contenido de la contratapa del libro “La Nueva Novela” y demás escritos realizados con letra manuscrita, serían de autoría del Sr. Juan Luis Martínez o del Sr. Ricardo Cárcamo.

Se puede concluir que analizados los escritos de ambos y según las diferencias evidentes encontradas en los hallazgos gráficos, se determina que los escritos presentados, comparados y periciados en el libro además de otros escritos otorgados por el señor Montes de las personas mencionadas, corresponderían a trazos y grafismos de dos personas diferentes²³. (párr.)

A riesgo de contradecir a una experta, me permito diferir de la conclusión a la que llega Claudia Coll. Las letras manuscritas son extraordinariamente parecidas.²⁴

²¹ Claudia Coll Mac Coll es abogada egresada de la Universidad Metropolitana, ejerce independientemente en Santiago, es especialista en derechos de familia. Entre sus prácticas profesionales se encuentra también la de ser grafóloga.

²² El destacado en negritas está en el original.

²³ Transcribo el informe completo.

²⁴ Evidentemente esta afirmación tiene un valor puramente conjetural y en absoluto probatorio.

Esto podría significar que las transcripciones de las anotaciones pudieron haber sido hechas por dos personas distintas, pero estas dos personas no hicieron todas las transcripciones. Esto es, quien transcribió la larga anotación de la contra solapa pudo haber sido distinto de quien transcribió las anotaciones que están en la página de la dedicatoria. Imposible no sospechar que las conjeturas pueden llevarnos a una espiral de respuestas e hipótesis absurdas, sin embargo, es la misma experta la que nos da una clave de lectura. Al ser interrogada por Montes sobre quién es quién: “¿entonces cuál sería la letra original y cuál sería la letra simulada? Dijo [Coll] que eso requería de un estudio más profundo y preferí dejar el asunto en ese estadio” (párr.). Esto es, aunque las letras se parezcan no es posible afirmar que pertenezcan a Cárcamo. Ni tampoco a JLM.

Las dificultades que plantea este problema para establecer quién es el verdadero autor de las anotaciones se puede llevar aún más lejos. Otra hipótesis, aún más descabellada, es que tanto Ricardo Cárcamo como Juan Luis Martínez sean los “autores” de las anotaciones. Suponemos que las anotaciones reproducidas en la edición del 2017 son exactamente iguales al original encontrado.²⁵ Hasta ahí todo bien, pero tampoco se puede afirmar que las del original de la familia sean exactamente iguales a las de las fotocopias que Cárcamo afirma haber escrito. Supongamos que estas fotocopias sí existieron y que JLM las transcribió literalmente. El autor sería Ricardo Cárcamo, pero es claro que en la página de la dedicatoria faltan varias anotaciones. Entonces, ¿por qué no sería posible pensar que JLM las haya transcrito y editado? Y como resultado no sería exactamente igual al de las fotocopias. Nadie puede probar lo contrario ya que las fotocopias no están supuestamente en poder de nadie. El punto no sería aquí la existencia de las fotocopias sino la posibilidad de que la edición de JLM agregue un componente autorial a *LNN(a)* convirtiéndose éste en coautor de este texto singular. Curiosamente todas estas hipótesis se basan en la idea de que las anotaciones en poder de Cárcamo son anteriores en el tiempo a las que aparecen en la edición del 85 en poder la familia Martínez.

Lo cierto es lo siguiente, las anotaciones que están en poder de la copia de Ricardo Cárcamo son en un alto porcentaje las mismas en contenido a las que aparecen en la edición de *LNN(a)* del 2017. Hay diferencias de trazos y gráficas y

²⁵ Dijo esto solo en el entendido de que solo muy pocas personas han tenido acceso a la copia original de *LNN(a)* donde se encontraron las anotaciones. Creo no equivocarme si afirmo que probablemente ningún investigador académico ha realizado (y publicado) un análisis detallado entre el original y las anotaciones con la edición de 2017.

algunas anotaciones no aparecen en la edición publicada por Montes. No se ha podido probar quién escribió qué ni tampoco se han podido hallar las fotocopias donde estarían las anotaciones “originales” de Cárcamo. En resumen, el problema sigue allí mismo donde partió. Apenas termino de escribir esta frase, me doy cuenta de que esto es cierto solo a un nivel, el de la historiografía de la poesía chilena.²⁶ Este incidente—sin duda, enojoso para los involucrados—tiene consecuencias que no pueden sino ser sorprendentes y que podrían resumirse como sigue: tanto los problemas de autoría suscitados con el incidente de *Poemas del otro* como en este caso con *LNN(a)*, siguen produciendo, el “efecto Martínez”. El autor que—quiso desaparecer, tachar su nombre y escribir un libro donde nada de lo que hubiera allí fuera de él (para recurrir a algunos de los lugares comunes más citados al momento de hablar de la anonimidad en la obra de JLM)—finalmente nos propone una *reductio ad absurdum* donde el autor es todos o ninguno. Todos en el caso de que pueden haber sido JLM, Cárcamo o ambos. O ninguno, en el entendido que no importaría quién las escribió, lo que importaría es lo que dicen. La primera solución—a todas luces insatisfactoria—sería parte de una potencial respuesta a la historiografía de la literatura chilena donde habría que probar autoría y señalar posibles plagios y/o plagiarios. Nada menos “martiniano”, por cierto, que esto último. La segunda opción le daría al “efecto martiniano” creado a partir de “la última broma de Juan Luis Martínez” (a este punto deberíamos considerarla, al contrario de cómo la planteó Scott Weintraub, no como la última broma sino como la “primera”) y que tendría que ver parcialmente con una suerte de parodia de la autoría y, más precisamente, de los derechos de autor de la obra de Martínez para este caso en particular. Esta idea está muy enmarcada en la pragmática del *Scriptor ludens* que caracterizó tan fuertemente a la neovanguardia chilena en los 70s.

La idea de parodia a la autoría que antes enunciaba la anticipó el ensayista venezolano, Arturo Gutiérrez Plaza, en la charla inaugural del *Simposio Internacional Juan Luis Martínez: Análisis, diálogos y relecturas* efectuado en la Universidad de los Andes

²⁶ Valga la nota aclaratoria con respecto a Martínez. Todavía existe muchísima gente para la cual JLM fue un poeta y cuyos trabajos se publicaron en formato de “libros”. Esta lectura reductiva no es ni correcta ni incorrecta como, al mismo modo, aquellos que pensamos que Martínez fue mucho más que un poeta, fue un artista conceptual, tampoco defendemos la irrefutabilidad de esta creencia. Baste notar dos maneras distintas de abordar al autor y su obra por la crítica académica especializada.

en 2019.²⁷ Gutiérrez Plaza, dentro del contexto de lo que Guillermo Sucre llamaba la “teatralidad del yo” en la poesía chilena,²⁸ en la cual Martínez habría tratado de “desafiar la noción de autor, transformarla a través de préstamos conscientes a otros artistas, como ya era costumbre en la disciplina de las artes plásticas” (Juan Martínez, *Martínez total*, 355), propone una lectura paródica de esa misma autoría. Escribe Gutiérrez Plaza:

Tales circunstancias nos obligarían, por otra parte, a considerar la lectura en clave paródica de ciertos elementos paratextuales de esta obra, en vista de lo señalado y de la naturaleza de este proyecto artístico. Incluso dejando de lado las obras póstumas, ¿cómo interpretar cabalmente, en *La nueva novela*, por ejemplo, el texto que se encuentra bajo el *copyright*, donde se certifican los derechos de autor, inscritos bajo el nro. 45323, de la edición facsimilar de 1985, y que reza así: “La reproducción total o parcial de este libro en forma idéntica o modificada, escrita a máquina o reproducida por el sistema multilith, mimeógrafo, impreso, fotocopia, etc., no autorizada por el autor, viola sus derechos. Cualquiera utilización debe ser previamente solicitada”. Inevitablemente nos asalta la pregunta: ¿será la exaceración de una broma, otra forma de teatralización de la función autorial o simplemente la convencional y muy seria advertencia editorial sobre el respeto que se debe guardar a los derechos de autor? (2019, párr.)

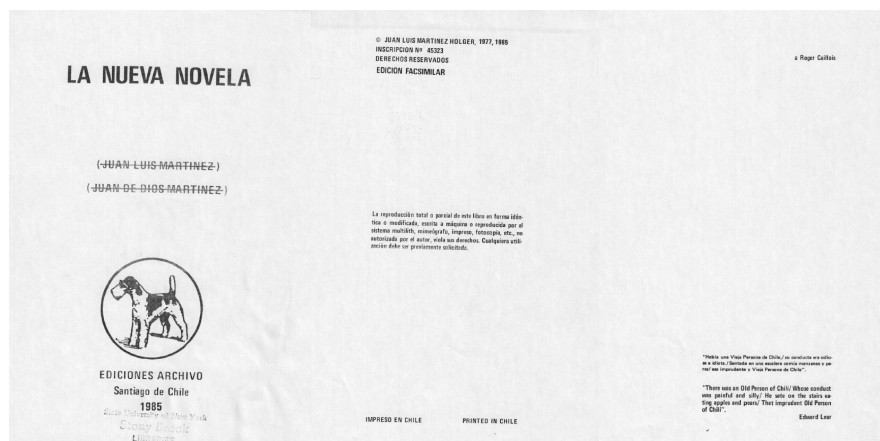
La sugestiva lectura de Gutiérrez Plaza podría llevarse más lejos y pensar que el texto que advierte a los lectores de las consecuencias legales de la reproducción total o parcial puede ser un texto más de *La nueva novela*. Curiosamente el texto no dice que la reproducción no autorizada viola los derechos de autor, sino “viola sus derechos” sin especificar cuáles derechos exactamente. Es fácil anticipar las objeciones a este razonamiento, pero cualquiera que aduzca que este párrafo es “en serio” y tiene por objetivo establecer las reglas del juego de este texto, basándose en la ley de propiedad intelectual en Chile, tiene que aceptar que esta página es la única que no está intervenida en *La nueva novela*, cosa difícil de sostener en un trabajo donde hasta el lugar de las solapas ha sido modificado y resignificado por JLM.²⁹ Dicho de otro modo, *La nueva novela* contendría una página que se excluiría a sí misma, una página que tendríamos que “leer en serio”, pero que, al mismo tiempo y paradójicamente, no

27 El título de la ponencia de Gutiérrez Plaza es: “Noticias del extranjero sobre el extraño caso de Juan Luis Martínez” y fue presentada el 5 de junio de 2019, a las 16:30 horas, en el Auditorio B de la Biblioteca de la Universidad de los Andes.

28 Ver Guillermo Sucre. “Diálogos a la distancia”. Entrevista de Ioannis Antzus Ramos. *Trópico absoluto*. Web: <https://tropicoabsoluto.com/?p=517> /citado por Gutiérrez Plaza en “Noticias del extranjero sobre el extraño caso de Juan Luis Martínez”.

29 Para un análisis extensivo del uso lúdico y paródico de los elementos paratextuales en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez ver: Marcelo Rioseco. *Maquinarias deconstructivas. Poesía y juego en la obra de Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2013).

contiene ninguna indicación textual o gráfica de que se deba leer de esa manera. De ahí la sospecha de Gutiérrez Plaza de que ese párrafo se trataría de una intervención paródica. Es más, ¿quién podría afirmar que el mismo texto que establece los derechos de autor no sea una cita? ¿No sería esto lo más esperable y lógico en *La nueva novela*, encontrar una nueva cita alterada y resignificada en una de las páginas de este texto magistral? Dentro del contexto de estas reflexiones llama la atención de que nadie haya reparado en este hecho que demostraría una interrupción, sino una anomalía de toda *La nueva novela*. Una alteración, esta vez, claramente atribuible al mismo Juan Luis Martínez. Por otra parte, sería totalmente razonable pensar que esta página sí indica lo que quiere indicar: la propiedad intelectual del autor Juan Luis Martínez. En este caso, se afirmaría que las reglas del juego para *La nueva novela* se guían por las reglas convencionales de la literatura, lo cual dinamitaría uno de los conceptos centrales de la misma obra de Martínez, la del autor tachado y puesto entre paréntesis, o sea, habría que al aceptar que la obra como tal, a fin de cuentas, tiene protegidos sus derechos de autor bajo la legislación chilena vigente, esto es, como cualquier otra obra literaria publicada en Chile.



En esta secuencia de LNN, ¿la página del medio sería la única que no podría considerarse como parte del proyecto de un autor tarjado y puesto entre paréntesis, donde la capacidad lúdica y humorística de un artista conceptual como Martínez deja de operar para alterar su propio proyecto en vistas de establecer que, en el fondo, se trata de un autor con derechos como cualquier otro? O, dicho de otra manera, ¿es la operatoria del *Scriptor ludens*, en la cual Martínez desplegó una capacidad sin comparación posible, una forma para establecer (o recordarnos) que el juego se ajusta a reglas por todos conocidos? O nada de eso, y esta página es el mayor atentado al

concepto de propiedad intelectual que recordemos en la historia de la literatura chilena.

A modo de resumen. El concepto de literatura alterada revela un hecho en el cual, creo, no se ha insistido suficientemente y es el carácter lúdico de la obra de Martínez. Este “juego en serio” es lo que no se ha tomado en serio, razón por la cual me parece prudente proponer “la última broma” de Juan Luis Martínez como la primera de todas. Bromas que no hacen sino confirmar la paradójica capacidad de esta obra para construir otras formas de sentido a partir de la liberación de los significantes y la impugnación de los significados. Por otro lado, para referirse al problema de la autoría, se ha hablado de ausencias, tachaduras, nombre entre paréntesis, anonimia, etc., pero nunca hasta ahora a nadie se le ocurrió pensar (como lo hizo Gutiérrez Plaza) en que esta operatoria quizás incluyera los derechos de autor del mismo Juan Luis Martínez. Nada de raro en un *Scriptor ludens* que a través del humor y el juego termina por hacer desaparecer no solo su autoría sino la importancia de este nombre propio con el cual solemos inscribir y escribir la historia literaria. En este sentido, vale la pena recordar que “[...] el *Scriptor ludens* no es otro que el operador subversivo de sus propias maquinarias de guerra; sus tácticas y estrategias son las de un operador hiperconsciente que es, al mismo tiempo, un creador de reglas propias e impugnador de las ajenas” (Rioseco, *Maquinarias* 317). Quizás nos hemos olvidado de las reglas creadas por el mismo Martínez, las cuales parecen incluir innegablemente “la alteración” de su propia obra. O sea, las anomalías podrían estar diciendo una cosa muy distinta a la que pensamos que son errores voluntarios o inconscientes. Quizás no son nada de eso, sino señales de ruta que recién estamos aprendiendo a leer. Nuevas señales de ruta.

Lo que parece ser cierto es que la maquinaria deconstructiva creada por Juan Luis Martínez a partir de la publicación de *La nueva novela* en 1977 sigue produciendo a través de estas anomalías (y póstumamente) lo que he llamado más arriba “el efecto martiniano”. Como un agujero negro, los problemas—y hasta algunos escándalos—suscitados por la obra póstuma no logran escapar de la fuerza centrífuga que esta maquinaria posee. Lo que es verdaderamente asombroso es que esto sucede sin la presencia de Juan Luis Martínez como si su obra poseyera una autonomía de vuelo infinita. En este sentido y hasta ahora, el *Scriptor ludens* que fue Martínez nos proponía ver y entender la autoría de un texto literario como la más grande de las anomalías de la literatura occidental contemporánea. La misma operatoria vista entendida como una literatura alterada (tal como se ha analizado aquí) expande radicalmente esa idea

para incluir los derechos de autor como otra anomalía que se desprende del ser anómalo por definición: el autor literario.

CODAI

El título de este artículo propone un juego martiniano: el del doble y la deformación. Allí donde afirmo la existencia de una literatura “alterada” también debiera considerar la presencia de una literatura “alteradora” y hasta “deformadora” de la realidad. O, como el mismo Martínez postula en una de las solapas de *La nueva novela*, una literatura que termina en una nueva realidad (Ver CODA III). No exagero. Las anomalías de esta gran obra han terminado por transformarse en correspondencias. El autor tachado (y entre paréntesis) ha dado lugar a la existencia de otros autores. El primero de ellos es, naturalmente, el mismo Martínez de *La nueva novela* y *La poesía chilena*; luego, el poeta suizo catalán del mismo nombre: Juan Martinez (sin tilde). En este adendum crítico sugiero que el tercer autor creado por la ola expansiva de la obra lúdica y deconstructiva de Juan Luis Martínez es el crítico estadounidense, Scott Weintraub, nacido en Nueva York y actual profesor titular de literatura latinoamericana de la Universidad de New Hampshire.

¿Cómo entender este agujero negro de la literatura chilena? ¿O debiera llamar a este agujero “máquina multiplicadora de nombres y dobles”?

Regreso al pasado. Santiago de Chile, junio 2019. I Simposio Internacional sobre Juan Luis Martínez. Lo organiza la siempre entusiasta profesora del Instituto de Literatura de la Universidad de los Andes, Zenaida Suárez. En tres días de presentaciones y charlas magistrales, la crítica especializada parecía haberlo dicho todo. Fue una puesta al día del estado de la crítica sobre Martínez. La viuda y sus hijas también asisten al simposio. E incluso se inaugura la Cátedra Juan Luis Martínez (hoy inexistente) con firma del decano del Instituto. Era el primer encuentro internacional y muchos investigadores(as) parecían concluir en ese momento un camino largamente recorrido en sus propias investigaciones sobre el autor porteño. Los pequeños escándalos, las controversias generadas por *La nueva novela* (anotada) y otros incidentes menores no dejaron de tener un impacto anímico en muchos de los asistentes. A pesar de todo, el resultado fue positivo y se cumplía con este simposio una deuda largamente aplazada, aun así, nadie se atrevió a anticipar un segundo encuentro.

El objetivo se había logrado en Chile y las investigaciones sobre la obra de Juan Luis Martínez—al menos las que se hacían desde Estados Unidos—parecían haber quedado suspendidas momentáneamente.

Sin embargo, en 2023, aparece una nueva sorpresa. En Lausanne, Suiza, primero; y luego en Ginebra, la compañía de teatro *Super Trop Top* (liderada por Dorian Rossel y Delphine Lanza) monta la obra “Todos los poetas habitan en Valparaíso”. Lo que estaba en escena no era sólo la obra o la vida de Martínez en sí misma sino también la investigación de Scott Weintraub adaptada al teatro. Gran parte de la historia gira en torno a un estudiante postdoctoral llamado (convenientemente) Scott Bloom quien investiga la relación entre *Poemas del otro* and *Le silence et sa brisure*. Como ya ha quedado suficientemente claro, fue Scott Weintraub quien descubrió que los *Poemas del otro* (2003) era una traducción del libro *Le silence et sa brisure* (1976) del poeta suizo catalán, Juan Luis Martínez. La historia de la “controversia Juan Luis Martínez” llega a Suiza a través de varias fuentes: la publicación del artículo “L’histoire des deux Juan Luis Martinez” de Eléonore Sulser del 17 de diciembre de 2014 en el periódico *Le Temps* fue una de ellas; antes, se había publicado *La última broma de Juan Luis Martínez* (2014) escrita por el mismo Scott Weintraub y dos artículos completísimos en el suplemento cultural “Artes y letras” del diario chileno *El Mercurio* sobre el mismo tema cuyo autor era el periodista chileno, Pedro Pablo Guerrero. El material estaba en el aire. Por otra parte, la obra en Suiza fue escrita por Carine Corajoud y actúan en ella Fabien Coquil, Karim Kadjar y Aurélia Thierrée. Carine Corajoud confirmó que había escrito esta obra usando el artículo “Finding (the other) Juan Luis Martínez” del mismo Weintraub publicado en la revista *Jacket2* el 20 de abril de 2015. No fue el único texto revisado para la obra, pero ya es claro el camino que seguiría la escritura de Corajoud.

De esto nada sabía Weintraub a comienzos de 2023.

El 19 de febrero de 2023, Scott Weintraub recibió un email de Juan Martínez (el autor de *El silencio y la trizadura*) anunciándole la puesta en escena. El 17 de marzo Weintraub vio la obra en Suiza por primera vez. Luego esta se presentó en Francia, en Avignon Off, Théâtre Transversal, del 7 al 25 de julio. A esta obra volvió a asistir Scott Weintraub para ver y verse por segunda vez en el trabajo de Rossel, Lanza y Corajoud. Quizás este Scott Bloom (curiosa cita—me arriesgo a afirmar—de Leopold Bloom del *Ulises* de Joyce) no lo terminara de convencer. No era su doble, sino la representación de él como crítico. El crítico hecho personaje.

Aquí entonces tenemos una situación inimaginable si no fuera porque lo que une todo como una fuerza centrípeta y lúdica es el mismo Juan Luis Martínez. Cada una de las bromas de Martínez es engañosamente la última. He aquí la situación: Un crítico estadounidense estudia a un autor chileno cuyo nombre es tarjado y puesto

entre paréntesis. El autor (o, a lo mejor, un cómplice del autor) traduce unos poemas de otro poeta que tiene el mismo nombre y los abandona en una carpeta. Diez años después se publican en Chile bajo la firma de Juan Luis Martínez. El crítico estadounidense descubre en 2013 el error y se destapa el escándalo. El autor “traducido”, Juan Martínez, no cabe inicialmente de su asombro y viaja a Chile al año siguiente donde conoce al crítico que descubrió que él mismo era el “doble” de otro poeta en Valparaíso, Chile. El poeta vivo, Juan Martínez, inexplicablemente, se convierte, para los lectores de Juan Luis Martínez, en el “otro Martínez”, el cual, por supuesto había muerto años antes. Ambos se hacen amigos y diez años después este le avisa de la existencia de una obra donde hay un personaje que tiene su mismo nombre, Scott, y es un investigador académico dedicado al estudio del poeta chileno Juan Luis Martínez. En marzo (y luego de nuevo en julio) de 2023, el verdadero Scott se ve en escena como quien ve a un doble del cual ha tenido noticias por “otro doble” que es el poeta al cual él y su doble actoral estudian tanto en la vida como en la obra de teatro. La multiplicación de nombres propios, de originales y copias llega a tal extremo que no podemos seguir hablando de duplicaciones, sino de multiplicaciones donde autores y críticos literarios parecen mirarse frente a dos espejos que son alternativamente la realidad y la literatura para no verse ellos sino múltiples imágenes de los mismos.

Paralelamente aparece en Francia una versión traducida al francés de *La nueva novela* traducida por Pedro Araya Riquelme, Guillaume Contré, Bastien Gallet, Viviana Méendez Moya y Aurélien Talbot (mayo 2021). La editorial es Editions MF. Curiosamente esta traducción no jugó ningún papel en la conceptualización de la obra de teatro, lo que confirma que el escándalo del “otro” Martínez, o sea, su crítica llevó a Juan Luis Martínez (chileno) a las tablas. Y no al revés.

Weintraub como crítico—y como metáfora de la crítica martiniana—emerge entre los dos Martínez (uno real y el otro, su doble; quién sabe cuál es cuál) para ser representación de sí mismo y de su propia crítica. Ya no sirve seguir usando las expresiones de siempre: “la copia de la copia”, “el autor y el doble”, etc. La multiplicidad de la que ahora somos testigos no parece tener un fin cercano.

Varias conclusiones pueden desprenderse del legado de Juan Luis Martínez. El primero es evidente. Su obra sigue tan viva como actual. Segundo, ahora parece ser que el estudio y la crítica de su obra parece cobrar vida propia y emerger no en el mundo académico sino en un escenario europeo. Esto último me parece fundamental. Hasta el 2019, yo, erradamente, creía en la importancia de Chile como centro

investigador de la obra de Martínez, pero el mismo Martínez parece regresar al punto de partida, a Estados Unidos, donde en los años 80 se publicaron los primeros artículos académicos y, ahora, a Europa donde esta figura enigmática y casi hecha de citas despierta un interés que poco o nada tiene que ver con lo que se dice de él en su propio país.

“Tous les poètes habitent Valparaiso” es una obra de teatro. Es cierto, pero también es para mí un parteaguas. Esta vez, después de diez años, el número mágico en la obra póstuma de Juan Luis Martínez, la crítica supera a la literatura y se retira de Chile. El hecho es sutil, pero no menor.

Todavía sabemos muchas cosas sobre Juan Luis Martínez. Lo que queda por descubrir es su gran obra final, en la cual trabajaba antes de morir. Fragmentos de ella han circulado como obras individuales sin aludir de dónde provienen, de dónde han sido arrancadas. Cuando esta obra aparezca (y puede no aparecer nunca), esta obra infinita e inabarcable de la cual somos ahora tímidos testigos terminará por tener su sentido final.

Después de considerar todos estos elementos no puedo dejar de afirmar lo mismo que me llevó a escribir este artículo. Las literaturas alteradas son las nuevas señales de ruta en la obra póstuma de JLM, pero ahora lentamente como el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges, estas comienzan a alterar la realidad. Razón suficiente para temer lo que pueda ocurrir el 2033.

CODA II

La nueva novela se puede considerar un texto perfecto en el sentido estricto de la palabra. Y hasta un texto único en toda América Latina en el siglo XX y en lo que va del XXI. No existe—que yo sepa—otro texto literario cuyas páginas, desde la portada a la contratapa (solapas incluidas), estén ocupadas completamente por el trabajo creativo de su autor. Me explico. *La nueva novela* no presenta al autor ni su biografía (y menos una foto de ese autor), es más, las solapas no dan ninguna la información editorial, pues el editor es el mismo autor y la editorial ha sido creada para publicar únicamente a un autor, esto es, (~~Juan Luis Martínez~~). No necesitamos insistir aquí en un hecho demasiado conocido, el nombre del autor ha sido puesto en cuestión desde la portada misma del texto.

En este contexto, la única página que estaba en entredicho era aquella donde se advertía a los lectores de la propiedad de los derechos de autor. Sin embargo, después de que el investigador venezolano, Arturo Gutiérrez Plaza, señalara el

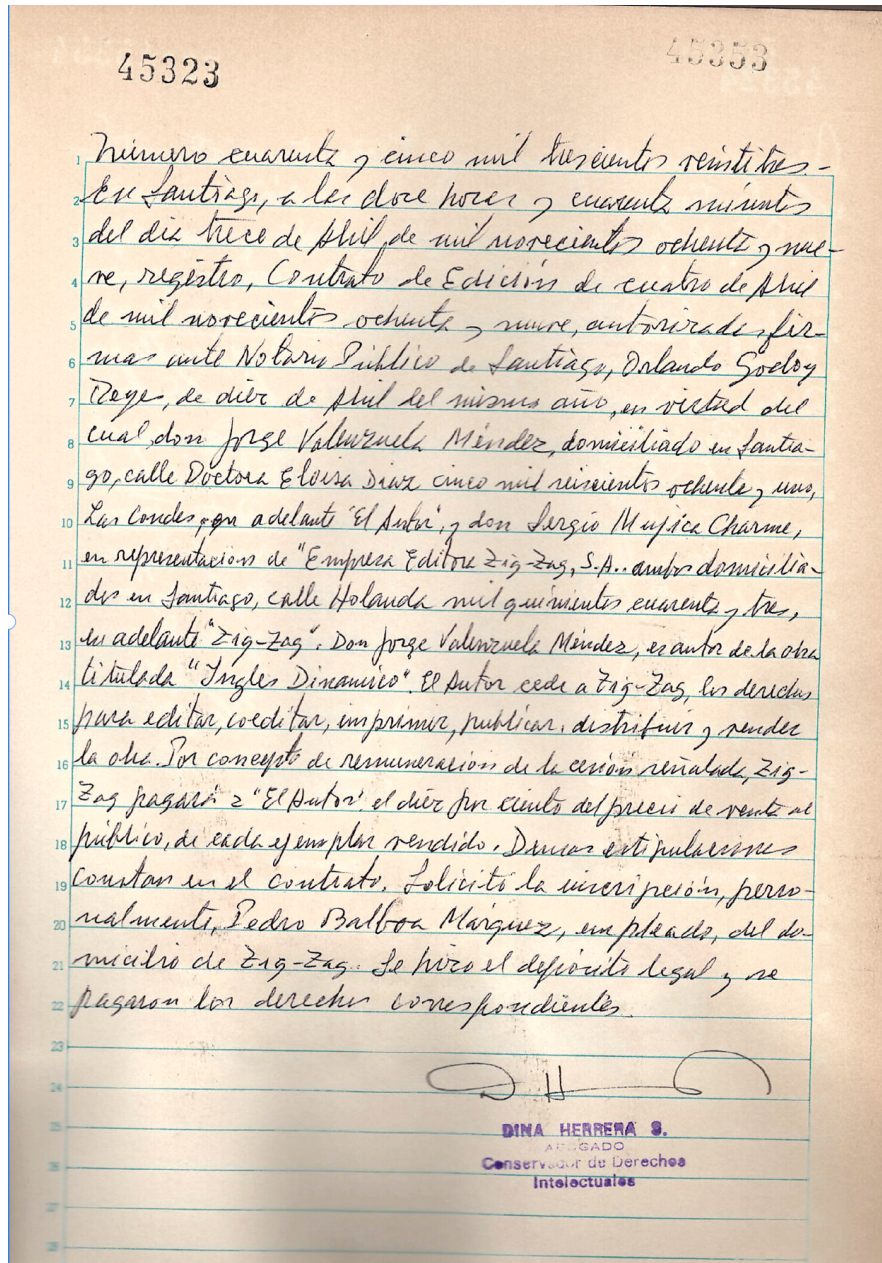
carácter paródico de esta advertencia, fue necesario investigar si acaso esa página no proporcionaba ninguna información editorial creíble.

Y así fue.

Después de una investigación de archivo se descubre que el número de inscripción: 45323 de 1977 que aparece como número de inscripción de *La nueva novela* no corresponde a este texto. La profesional de apoyo Cecilia Paz Núñez Díaz, del Departamento de Derechos Intelectuales del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, dependiente del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile, nos confirmó que, en el Libro de Protocolos de dicha entidad gubernamental, el número 45323 corresponde al libro que lleva el título de *Inglés dinámico* y cuyo autor es Jorge Valenzuela Méndez (una publicación de Zig-Zag Ltda.). No solo eso, la inscripción de este libro ocurrió el 4 de abril de 1989 y no en 1977 como dice el libro de Martínez, comprobando que *La nueva novela* nunca estuvo registrada en el Departamento de Derechos Intelectuales del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural de Chile.

En la siguiente imagen se puede ver la página del Libro de Protocolos del Departamento de Derechos Intelectuales correspondiente a la inscripción número 45323, que fue arbitrariamente tomada por Juan Luis Martínez para simular una supuesta inscripción real. El documento está firmado por la abogada Dina Herrera S. quien actuó como Conservador de Derechos Intelectuales. Desde un punto de vista de los hechos, esta prueba es irrefutable.

Hoy, todas estas obras de Juan Luis Martínez han sido incorporadas a la sucesión correspondiente y regularizadas en la misma institución señalada más arriba.



CODA III

Sospecho que los defensores más ortodoxos de la obra de Juan Luis Martínez querrán impugnar esta falta de autoría (tanto real como literaria) con argumentos de distinta naturaleza. No hace falta. A Juan Luis Martínez hay que leerlo como lo que fue, un autor genial y no un poeta al cual hay que cuestionar su demencial y lúdica maquinaria deconstructiva como si fuera esta una operación secreta para cometer plagios literarios. Esto significa que la perfección de *La nueva novela* no solo prueba su carácter de obra blindada y total, sino que además infinita. Me explico. En mi libro de

2013, *Maquinarias deconstructivas: Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*, postulé como una lectura posible de las solapas, lo siguiente:

Otro lector podría comenzar a leer *La nueva novela* por el final y llegaría entonces de la realidad al texto. De alguna manera, en esta lectura invertida el sueño de Mallarmé se habría realizado en Martínez. De “Todo es real” se llegaría a “Nada es real”, de la realidad se iría al texto siguiendo las huellas de manera inversa, así el mundo habría devenido en un libro, en un libro llamado *La nueva novela*. (192)

Ahora que sabemos que *La nueva novela* solo contiene a *La nueva novela*, que nada del mundo exterior ha logrado infiltrarse en sus páginas, que es un texto a prueba de la realidad, resulta fácil, y hasta necesario, afirmar que *La nueva novela* es en definitiva la materialización del sueño de Mallarmé: el universo devenido en libro. Un libro, digámoslo sin demasiado pudor, perfecto.

Bibliografía

- Bourdieu, P. 2002. Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase. En *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Argentina: Montessor. Jungla simbólica.
- Cárcamo, R. 2001. “Las anotaciones manuscritas de *La nueva novela* del 2017 son más”: Una conversación con Scott Weintraub”. *Latin American Literature Today* 8 (Fall 2018). Recuperado de <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/noviembre/ricardo-c%C3%A1rcamo-las-anotaciones-manuscritas-de-la-nueva-novela-del-2017-son-m%C3%ADas-una>.
- Felluga, D. F. 1998. *Critical Theory: The Key Concepts* (Routledge Key Guides). London-New York: Taylor and Francis.
- Fu Xi. 2015. *Encyclopaedia Britannica*. recuperado de <https://www.britannica.com/search?query=Fu+Xi+>
- Gutiérrez Plaza, A. 2019. “Noticias del extranjero sobre el extraño caso de Juan Luis Martínez”. *Simposio Internacional Juan Luis Martínez: Análisis, diálogos y relecturas*. Auditorio B de la Biblioteca de la Universidad de los Andes.

- Kay, R. 2010. "Nota editorial". *Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético*. Santiago de Chile: Ediciones Nómade y Galería D21.
- Isava, L.M. 2016. "La *poiesis*: el proceso de hacer significación o cómo escribir sin palabras". En *Martínez Total*, editado por Fernández-Biggs y Rioseco, 153-168. Santiago de Chile: Editorial Universitario.
- Martínez, J.L. 1985. *La nueva novela*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo.
- _____. 2010. *Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético*. Santiago de Chile: Ediciones Nómade y Galería D21.
- _____. 2012. *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)*. Sao Paulo: Cosac & Naify.
- _____. 2018. *La nueva novela* (anotada). Santiago de Chile: Ediciones Archivo.
- Martínez, J.L. 2016. "El sueño del espejo vacío". En *Martínez Total*, editado por Fernández-Biggs y Rioseco, 353-361. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Montes, P. 2019. "Las anotaciones en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez". D21 Proyectos de Arte. Recuperado de <http://www.d21.cl/nuevas-noticias-sobre-las-anotaciones-en-la-nueva-novela-de-juan-luis-martinez/>
- Pizarro, C. 2016. "Martínez cuántico: aproximación desde el principio de incertidumbre a su proyecto poético". En *Martínez Total*, editado por Fernández-Biggs y Rioseco, 169-189. En. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Rioseco, M. 2013. *Maquinarias deconstructivas: Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- _____. 2016. "Juan Luis Martínez y las intertextualidades orientales. El caso de la página en chino y los trigramas del *I-Ching*". En *Martínez Total*, editado por Fernández-Biggs y Rioseco, 269-294. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Rivera-Scott, H. 2013. "Notas para una cautelosa entrada al oscuro objeto de ceniza que es *El poeta anónimo* de Juan Luis Martínez. *Aproximación del principio de Incertidumbre a un proyecto poético. (Juan Luis Martínez)*". Valparaíso: Parque Cultural de Valparaíso/Galería D21. 9-15.
- Villazón Richter, Emma. 2013. "Tras los cambios en la poesía: J.L. Martínez". *Estudios Filológicos* 51: 115-129.
- Weintraub, Scott. 2014. *Juan Luis Martínez's Philosophical Poetics*. Lewisburg: Bucknell University Press.