LA NUEVA NOVELA: EL TEXTO QUE RÍE

POR

ELIZABETH MONASTERIOS
SUNY at Stony Brook

CELEBRACIONES A LA MEMORIA DE
Juan Luis Martínez Juan de Dios Martínez

Hay poetas que cantan el mundo de aquí. Otros indagan los misterios del mundo de allí. Juan Luis Martínez era un poeta de entre mundos. Su obra, que ha nacido para quedarse, explora formas radicales de creación y se expone a zonas inexploradas del conocimiento. Por eso mismo exige y ofrece al lector los más altos rigores de la poesía. Tres son los objetos artísticos que nos ha legado Juan de Dios Martínez: *La nueva novela* (1977); *La poesía chilena* (1978) y un manuscrito inédito titulado “El silencio y su trizadura”. Me refiero a estas creaciones en términos de *objetos artísticos* y no de libros propiamente dichos porque, como mostraré en el desarrollo de este artículo, el trabajo de Martínez tiende a transcontextualizar los elementos tradicionales del libro y ponerlos al servicio de una expresión original donde alcanzan nuevo estatuto y contribuyen a un conocimiento más profundo de la experiencia de lo real.

Solitario como una paradoja, el autor de estas provocaciones fue uno dando la batalla por el encuentro con una poesía que rompiera no sólo con las formas decimonónicas, sino también con la conciencia que las propiciaba y perpetuaba. Tropezando con el torbellino de lo plural con que la realidad nos asombra, y donde lo primero aprehensible es la ambigüedad de sentido que tienen las cosas, nos advierte que el acceso a un momento a través de la palabra (ya sea para describirlo, en el caso del emisor; o, para entenderlo, en el caso del receptor), es proponer una falacia como método. Sólo queda un camino: olvidar la historia de las palabras y dar paso a la creación ... Dejo a la discreción del lector decidir si a este conjunto de tomas de posición corresponda o no llamársele Neovanguardia.

El artículo que ahora presento fue escrito con anterioridad a la desaparición del poeta, producida el 29 de marzo de 1993. Su muerte física, por tanto, no agregé detalles de ilusión a este texto, escrito menos bajo la presión de una ausencia que ante el júbilo de un encuentro.

La realidad, sí, la realidad un sello de clausura sobre
todas las puertas del deseo

Olga Orozco, *Mutaciones de la realidad*

Misterioso, seguramente provocador, el epígrafe que inaugura este estudio acierta en señalar el concepto *realidad* como un sitio de conflicto. La sospecha de que la realidad es un concepto problemático es precisamente el punto de partida y de llegada de *La nueva novela*; no en vano sus primeras actualizaciones verbales están destinadas a indagar la naturaleza de la realidad: “¿Qué es la realidad? ¿Cuál es la realidad?”

Estas preguntas, que más bien son problemas, no sólo enmarcan el discurso que me propongo estudiar, también sugieren que el aporte esencial del mismo reside en una reflexión sobre el conocer. Paradójicamente, sin embargo, son preguntas de marginalidad, es decir, están formuladas al margen del texto, en sus bordes y sus contornos. Literalmente surgen de un díptico imaginario a propósito de las prolongaciones de la portada y la contraportada. No es pues extraño que la mayoría de lectores las pasen por alto, no las lean o simplemente no las vean. Pero si vamos a ser lectores atentos no sólo las veremos, también advertiremos que están provistas de respuesta: “Lo real es sólo la base, pero es la base”.

Surge de esta respuesta una serie de contrapuntos acerca de la naturaleza de lo real. Se nos dice, por ejemplo, que “el ser humano no soporta mucha realidad”, mientras que “nada es bastante real para un fantasma”. Borgianamente el texto ha enunciado su lógica paradójica, creada a partir de las tensiones que van surgiendo entre diferentes coordenadas de lo real. Lo que llamamos realidad, por tanto, se relativiza. Más que como un concepto inequívoco empieza a ser concebido como un acontecimiento que depende de la capacidad perceptiva del sujeto y de la conciencia de ese sujeto. De aquí la ambigüedad y el sentido lúdico que caracterizarán *La nueva novela* y que permiten conjeturar que, además de creador de textos, el ser humano puede también ser creador de realidades. Puede, con el mismo grado de rigurosidad, sostener que “Nada es real” (como postula el poeta japonés Sotoba Komachi) o que “Todo es real” (como postula el surrealista francés André Breton).

Esta necesidad de problematizar el canon de lo establecido desde una literatura que busca equilibrio entre la experimentación formal y una exploración de la experiencia humana de la realidad hace de *La nueva novela* uno de los textos poéticos más provocadores que ha producido la literatura chilena contemporánea.¹ Publicado por primera vez en enero de 1977 y reeditado en 1985, el texto todavía constituye una extrañeza cuando no una extravagancia a la que con frecuencia la crítica profesional (y también la no profesional)

¹ Con contadas excepciones (entre ellas Braulio Arenas que, en su artículo “Dichas y desdichas de la poesía”, recrimina al texto una supuesta falta de originalidad), la mayoría de reseñas, notas y trabajos críticos dedicados al estudio y divulgación de *La nueva novela* comparten esta lectura. En su reseña a la segunda edición, Enrique Lihn, por ejemplo, destacó el carácter marginal del texto: “Este es un libro de recortes y montajes, un libro que se [inscribió] como un acto poético marginal, rompiera o no todas las formas tradicionales de la poesía en Chile, fundador de una mirada, proponiendo un lenguaje, cuyo trasfondo tenía la validez de una negación profunda”. También en *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*, Enrique Lihn y Pedro Lastra subrayaron la naturaleza excepcional de este texto. De acuerdo a estos autores mientras “todo libro es temporal, en la medida en que lo datan sus referentes culturales, *La nueva novela* es el proyecto de escapar a la temporalidad, manipulando esos referentes de las maneras más contradictorias” (Lihn y Lastra, 8). Una observación de Jaime Valdivieso complementa este escrutinio al señalar a Martínez como “injustamente poco conocido” y *La nueva novela* como “el libro más importante y perturbador de los últimos años” (*La época* 1988, 3).

ha evitado, ha confundido, omitido o simplemente no ha mencionado.² Las causas de estas irregularidades más que en factores personales o nacionales hay que buscarlas en las exigencias que plantea un texto que desde su título (que más bien es un no-título o un anti-título) se propone deslegitimar el horizonte epistemológico sobre el que se asienta el sentido común. Con ello, vulnera al sujeto que lo propugna y al conocimiento que de él deriva.

En este artículo exploraré algunas de estas provocaciones a partir de una puesta en escena del texto mismo. Para ello, más que imponerme con teorías o metodologías, me expondré a sus exigencias y rigores. El primer aspecto que reclama atención es la naturaleza subvertora de *La nueva novela*, ya que sólo comprendiendo las convenciones contra las que reacciona será posible configurar su horizonte discursivo.

LA DESARTICULACIÓN DEL SENTIDO COMÚN: EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS

Si por sentido común entendemos la consolidación de un orden destinado a gobernar los diferentes estratos en los que opera el comportamiento humano, *La nueva novela* está pensada y activada en contra de ese orden. Aquí la transgresión al canon literario y al orden convencional del pensamiento es condición *sine qua non* para la producción del texto y se manifiesta desde el momento en que fijamos la vista en su portada. Dada la importancia que en esta obra adquiere el componente visual he considerado pertinente conservar, en lo posible, el contrapunto entre texto escrito y texto visual. Lo que sigue, entonces, es un facsímil de la portada

² Una vez más, en el caso de Martínez, los historiadores y lectores de literatura tendrán que redimir sus olvidos y admitir sus silencios. Martínez pasará a la historia de la literatura acompañado del mismo destino que, en su momento, vivieron otros marginales como él: Van Gogh, Artaud, Nietzsche ... la lista podría ser larga.

Lograda sobre un fondo blanco y negro esta imagen inaugural desestabiliza, desde diferentes perspectivas, el orden convencional del pensamiento. Vemos, en primer plano, la desestabilización de una categoría específica de construcción humana: la casa, símbolo espacial del sitio que construimos para morar. Expuesta a movimientos imprevisibles la casa humana se ve desarraigada y pierde la estabilidad y continuidad que le permitían representar un sitio seguro. Una segunda desestabilización, ahora de carácter conceptual, pone en duda la autoría del texto, ya que ninguno de los nombres propuestos resulta últimamente válido. Para terminar, el título mismo inscribe un reto de ambigüedad al anunciar una novela en circunstancias en que nos encontramos frente a un texto poético. En suma, lo que ha provocado esta imagen inaugural es una reflexión acerca de la condición ontológica del ser, la inestabilidad de los trabajos humanos y la convencionalidad inherente al trabajo poético. Desaparecidos el hogar, la primacía del autor y la convención literaria, desaparecen también sus referentes más inmediatos: la tierra como sitio seguro, la obsesión por el sujeto y la primacía de las palabras sobre las cosas. Gran parte de las composiciones poéticas³ que configuran el texto están precisamente logradas en función a estas desapariciones. Una de las últimas composiciones, titulada “La desaparición de una familia”, es quizá el ejemplo por antonomasia ya que en ella, a excepción de la figura femenina, uno a uno van desapareciendo los miembros que tradicionalmente componen el núcleo familiar (niños, mascotas y jefe de familia). Adoptando el tiempo del relato la voz lírica nos cuenta cómo sucedieron estas desapariciones:

Antes que su hija de 5 años
se extraviara entre el comedor y la cocina
él le había advertido: “Esta casa no es grande ni pequeña,
pero al menor descuido se borrarán las señales de ruta
y de esta vida, al fin, habrás perdido toda esperanza (137).”

A la hija de 5 años suceden 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 se 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 el que se ha asentado la familia, es decir, la casa misma. 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 que al menor descuido pierden su condición de espacio seguro, se borran las señales de ruta y de esta vida, al fin, desaparece toda esperanza. Las últimas

³ Una vez más surge la necesidad de precisar el sentido atribuido a las palabras. Al referirme a estas creaciones en términos de *composiciones poéticas*, evito deliberadamente la palabra *poema* porque considero que el trabajo de Martínez es poético no por constituir un *corpus* más o menos convencional de poemas, sino por desplegar un pensamiento poético radical más afín a las artes visuales y a la fotografía que a las rigurosidades de la versificación.

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 ni señal alguna
y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza (137).

A propósito de “La desaparición de una familia” cobran intensidad una serie de composiciones anteriores, a las que volvemos con otra perspectiva. El collage verbal de la página 121, por ejemplo, adquiere una profundidad no manifiesta a primera lectura porque ahora (y no antes) el título y los fragmentos que lo componen se enriquecen al contacto con “La desaparición de una familia”:

NOTA 1. LA DESAPARICIÓN DE UNA FAMILIA

Véase: EPIGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO*

“La casa que construirás mañana, ya está en el pasado y no existe”.
Anónimo

“El hombre nace en la casa, pero muere en el desierto”.
Proverbio del Gran Lama Errante,
oído por S.J. Perse en el desierto de Gobi.

“Cuando la familia está hecha viene la dispersión;
cuando la casa está construida, llega la muerte”.

José Lezama Lima

* Véase: Adolf Hitler Vs. Tania Savich
(EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS)

Constantemente referido y refiriendo a otros textos, el discurso de *La nueva novela* reclama ser leído (pero también ser visto y sentido) en todas las direcciones posibles. El principio de la entropía,⁴ que supone el desacato a un orden establecido, afecta este *modelo para armar* que se resiste a cualquier tipo de subordinación formal o semántica. No es pues extraño que el Sumario que aparece al principio del texto renuncie a imponerle orden

⁴ Proveniente de la física termodinámica, *entropía* es el término que se ha ido imponiendo para designar situaciones textuales o discursivas en las que el equilibrio clásico se ve afectado por la emergencia de órdenes heterogéneos del pensamiento y de la conciencia.

convencional a un objeto que está en proceso de generar su propio anti-orden. De aquí que nos parezca incompleto y hasta fallido (carece de coordenadas numéricas):

SUMARIO

I	RESPUESTAS A PROBLEMAS DE JEAN TARDIEU
II	CINCO PROBLEMAS PARA JEAN TARDIEU
III	TAREAS DE ARITMÉTICA
IV	EL ESPACIO Y EL TIEMPO
V	LA ZOOLOGÍA
VI	LA LITERATURA
VII	EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS
	NOTAS Y REFERENCIAS
	EPÍGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO: (LA POLÍTICA)

“La desaparición de una familia”, junto a los efectos producidos por la portada, el collage verbal de la página 121 y el Sumario, ratifican la hipótesis inicial. Al desaparecer la casa, la primacía del autor y la convención literaria, desaparecen también los referentes que permitían su legitimación: la tierra como sitio seguro, la obsesión por el sujeto y la primacía de las palabras sobre las cosas. Por tanto el aporte de *La nueva novela* consistirá en invitarnos a pensar y actuar fuera de esas referencias.

Estas observaciones pueden complementarse con otras, procedentes del lomo y la contraportada. En el lomo, por ejemplo, vemos reproducidos el no-título, la ambigüedad autorial y un tercer elemento: la imagen de un fox terrier que, como se nos advertirá en el colofón, es el Guardián del libro y se llama SOGOL. Palíndromo que leído a la inversa reproduce el vocablo LOGOS. Inmediatamente nos damos cuenta que se trata del mismo fox terrier extraviado en “La desaparición de una familia” y que ahora cobra importancia, pues su existencia se abre a las múltiples connotaciones del término LOGOS. Dependiendo del énfasis que se le otorgue, LOGOS puede ser interpretado en sentido heraclitano (principio abstracto universal que genera un orden cuyo conocimiento conduciría a la sabiduría); en sentido platónico (principio abstracto intermediario entre la trascendencia del creador y la finitud de la criatura); en sentido judaico (LOGOS es aquí una realidad concreta: dios mismo, el camino, la verdad y la vida) o, finalmente; en sentido lógico (razón encaminada hacia una pretensión de verdad). En cualquiera de los casos el texto subvertirá el sentido que le atribuyamos; alterará su orden léxico e insistirá, lúdicamente, en su desaparición. Esto último porque “La desaparición de una familia” no es la única composición en la que perdemos a SOGOL. La sección V, titulada La Zoología, ofrece un par de composiciones igualmente centradas en su desaparición; aun cuando esta vez la ausencia no es terminal ya que a la primera composición, titulada “Fox terrier desaparece en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky”, le sigue otra, destitulada “Fox terrier no desaparecido no reaparece en la no-intersección de las no-avenidas (Gauss y Lobatchewsky)”.

Este juego maniqueo de inversiones y contradicciones permite conjeturar que el LOGOS, interpretado en cualquiera de sus versiones, se ha visto afectado por un período de deconstrucción seguido de uno de reafirmación. Se desprende de aquí una duda radical: ¿cuál es el LOGOS llamado a permanecer? “La desaparición de una familia” parece tener la respuesta: ninguno. Y puesto que en el colofón se nos advierte que SOGOL, además de un fox terrier, es el Guardián del libro, podría conjeturarse que es el *logos* heraclitano el principio que se extingue:

Antes de que “Sogol”, su pequeño fox-terrier desapareciera
 en el séptimo peldaño de la escalera hacia el 2° piso,
 él le había dicho: “-Cuidado viejo camarada mío,
 por las ventanas de esta casa entra el tiempo,
 por las puertas sale el espacio;
 al menor descuido ya no escucharás las señales de ruta
 y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza” (137).

Nótese de qué manera en esta composición la dimensión apocalíptica del discurso está en perfecto equilibrio con el carácter lúdico del texto. Acaso sea éste el propósito fundamental de *La nueva novela*: lograr que los extremos se toquen para que de ese encuentro surjan rutas de acceso a mundos paralelos y realidades alternativas. Gráfica y visualmente la contraportada del texto (y también la composición de la página 136, que es su réplica re-elaborada) nos invitan a participar activamente en un juego demencial que nos expone al curso infinito del tiempo y su corolario, la aporía de la existencia humana:

También la composición de la página 61, significativamente titulada “La página sesenta y uno” atrapa al lector en una tarea infinita que lo expone a la relatividad del tiempo y del espacio. Un cuadro vacío, acompañado de un texto increíble inicia esta composición:

A.
En este cuadro hubo personas que ya no es posible encontrar en esta página, pues ellas se dirigen a presenciar los acontecimientos de la página 99.

No le queda otra cosa al lector que trasladarse a la página 99 y, recordando estrategias cortazianas, exponerse a una lectura discontinua e imprevisible, en la que literalmente todo puede suceder. Ya en la página 99, una composición titulada “La página noventa y nueve” nos ofrece un cuadro similar al anterior:

A.
En la página 61 usted debió suponer que las personas del cuadro A llegarían a presenciar los acontecimientos de esta página. Esas personas se encuentran ahora en el cuadro B de de la página 61 después de haber estado algunos días en esta página.

Un juego de encuentros y desencuentros empieza a cobrar forma y deja en el lector el amargo sabor de siempre llegar tarde porque, una vez de regreso a “La página sesenta y uno”, comprendemos que aquello que estamos buscando hace rato se ha ido:

B.
Las personas que pueden observarse en este cuadro, regresaron sólo minutos antes que usted tomara este libro. Ellas venían de leer las notas del final y luego de haber estado detenidas durante varios días en la página 99.

La lectura se ha convertido en un continuo ir y venir en pos de lo perdido, de lo que nunca encontraremos. El último cuadro de “La página sesenta y uno” imprime en esta carrera de desencuentros un giro significativo:

E.

La persona que en este cuadro se ve en primer plano es (el autor) del libro y no desdeando atrasar a su lector se dirige rápidamente a esperarlo en la página 99.

Rápidamente nos trasladamos a la página noventa y uno. Por supuesto llegamos tarde pero, además de comprobar una vez más nuestro retraso, comprendemos que el principio que anima esta serie de desencuentros va más allá del simple desencuentro:

E.

Las intenciones del (autor) eran esperar al lector en este cuadro, pero habiéndose el lector atrasado demasiado en su lectura, (el autor) ya se encuentra nuevamente en la página 61, esperando a un siguiente lector, que más rápido en su lectura, alcance a encontrarlo en esta página.

El regreso al momento inicial y la ausencia de resolución han inscrito en la composición el curso del eterno retorno. Esta necesidad de reconocer el movimiento y de conservarlo en un circuito infinito es un *locus* clásico en el pensamiento nietzschiano. Los cuadros que venimos comentando son una puesta en escena de este principio; de ahí que, parafraseando a Zaratustra, quieran recordarnos que “el mundo de las causas en el cual estamos entrelazados retorna y nos creará de nuevo. Volveremos no a una vida nueva o a una vida mejor o a una vida semejante; volveremos eternamente de nuevo a esta misma e idéntica vida, para enseñar de nuevo el retorno de todas las cosas” (*Así habló Zaratustra*, 45). Contundente, el principio del eterno retorno es una experiencia constantemente recreada en *La nueva novela*. A veces es el producto de una dialéctica demencial entre una voz que pregunta y otra que responde:

Dado un muro, ¿qué pasa detrás?

—Hay hombres construyendo otro muro. Frente a ese nuevo muro vuélvase a la proposición: “Dado un muro, ¿qué pasa detrás?” —Hay otros hombres construyendo otro muro frente al cual está usted preguntando: DADO UN MURO, ¿QUÉ PASA DETRÁS?... DADO UN MURO, ¿QUÉ PASA DETRÁS?
 (“El espacio”, 10).

Otras, articula una conciencia trágica que profetiza la imposibilidad de romper el cerco de la repetición infinita. Hoy, ayer y por toda la eternidad, los actos de revolución radical (y los productores de esos actos) son percibidos como peligrosos atentados contra la moral y la seguridad pública. Arthur Rimbaud y Karl Marx son iconos trágicos de esta transgresión a todo lo que tradicionalmente se ha sublimado como moral:

EL POETA COMO FANTOMAS
(EL AUTOR) COMO ROUQUINE

"—Je t'ai sale Rouquinell!"
"—Lachez-moi! Je ne suis pas COHN-BENDITI!
Je ne suis qu'une pute au service du neocapitalisme".

La imaginación burlona y pintoresca de Fantomas pudo encontrar en el exceso mismo de su vulgaridad, un valor agresivo y que adquiere en esta página y en las siguientes su máximo poder en la expresión exacerbada de su impotencia literaria:

Lo anterior revela hasta qué punto *La nueva novela* está interesada en mostrar rostros velados de la realidad y de la conciencia. Para ello, pone en práctica un proyecto poético que cuestiona la primacía del sujeto en la filosofía occidental, desestabiliza la hegemonía del pensamiento racional en cuanto organizador del conocer; subvierte el concepto canónico de texto poético e involucra al lector en la producción y experiencia del acto creativo. Las nueve secciones que conforman el texto exploran cada una de estas preocupaciones y aun cuando son muchas las estrategias discursivas que se actualizan (preguntas y respuestas, imperativo apostrofico, asignación de tareas para el lector, onomatopeyas, parodias, etc.), es siempre una práctica de intertextualidades el recurso más eficaz. La intertextualidad es por tanto una actividad radical que inscribe en el texto ecos literarios (Rimbaud, Tardieu,

Mallarmé, Dante, Cortázar, Lezama Lima, Ionesco, Blanchot, T.S. Eliot, etc.) pero también tradiciones filosóficas, cultura popular, partituras musicales, montajes visuales y fotográficos; un impreso chino que seguramente ninguno de nosotros descifrará, dos anzuelos (... *powerful fish appeal*) que seguramente alguno morderá ... En este juego de rotaciones destaca la huella de una de las intertextualidades fundamentales: *Alicia en el país de las maravillas*. Me referiré a ella para continuar articulando esta lectura de *La nueva novela*.

Las páginas 122 y 123, estratégicamente situadas hacia el final del texto, son cruciales para aproximarse a las huellas de Alicia y, por extensión, al guiño que ha querido dejarnos el autor implícito. No deja de actuar aquí una suerte de perversidad por parte de éste, ya que sólo al lector que haya resistido los innumerables asedios, desconciertos y sobresaltos producidos por la lectura de este texto le serán mostradas las posibles señales de ruta.

Formalmente las páginas a las que hago referencia corresponden a la sección titulada "Notas y Referencias". Son, pues, notas al texto o, para decirlo de otra manera, llamados de atención al lector. Ambas están correlativamente tituladas "El Gato de Cheshire I" y "El Gato de Cheshire II" y su situación en el texto es marcadamente autorreferencial ya que remiten a partes del mismo. "El Gato de Cheshire I", por ejemplo, remite a la la sección V, titulada La Zoología;⁵ mientras que "El gato de Cheshire II" remite, sin más, a "El gato de Cheshire I".

¿POR QUÉ ERA NECESARIA LA PRESENCIA DEL GATO DE CHESHIRE?

Cualquier lector de Lewis Carroll sabrá que en su caída al mundo de las maravillas Alicia se encuentra, entre otras cosas, con un gran gato que sonríe de oreja a oreja y que posee la particularidad de aparecer y desaparecer a su voluntad. Este juego de apariciones y desapariciones, junto a la persistencia de su enigmática sonrisa, provoca las más extrañas combinaciones, siendo la más radical la completa desaparición del cuerpo acompañada de la presencia inmutable de la sonrisa, tal como aparece en la ilustración original de John Tenniel.

⁵ Entre otras curiosidades encontramos, en esta sección, tres composiciones vinculadas al motivo del gato: "La probable e improbable desaparición de un gato por extravío de su propia porcelana" (76); "Bibliografía general sobre los gatos" (77), donde figuran 18 entradas bibliográficas cuyo tema fundamental es el estudio de este animal. Finalmente "El gato de Cheshire" (78) que, ahora nos damos cuenta, es la primera de una serie de tres.

A la pregunta lógica de Alicia: “¿Por qué sonríe el gato?” la Duquesa responde, también lógicamente: “Porque es un gato de Cheshire”. Contundente, dueña de su propia lógica, la respuesta no admite discusiones: los gatos de Cheshire sonríen, y si todavía nos preguntamos por qué, tendremos que caer, como Alicia, al mundo de la otra causalidad. He aquí el proyecto de *La nueva novela*: provocar la caída, y con la caída, provocar el conocimiento de esa otra causalidad.

Como en *Alicia*, la caída al mundo de la otra causalidad está, en *La nueva novela*, acompañada por una enigmática sonrisa. No es el gato. Pero tal vez es el gato que, vestido de Juan de Dios Martínez, registra con su sonrisa la maravilla, la extrañeza y el temor que acompañan esa caída. El texto mismo permite esta lectura al subrayar que:

Gracias a esa imprevisible, pero muy oportuna aparición del Gato de Cheshire con su proverbial sonrisa en *Alicia en el País de las Maravillas*, desvaneciéndose gradualmente hasta quedar reducido a una estereotipada mueca, [el autor] puede dejar sentada su actitud ante el mundo, semejante a la de Alicia: Maravilla, pero también Extrañeza y Temor (“El gato de Cheshire I”, 122).

Nótese sin embargo que la sonrisa del texto original se convierte, en *La nueva novela*, en una mueca ambivalente que simultáneamente expresa maravilla, extrañeza y temor. Maravilla ante el surgimiento de un mundo de aspectos deslumbradores, extrañeza por la paulatina pérdida de referentes convencionales, temor por el abismo de lo desconocido. A esta explosión contradictoria de gozo y temor no podemos referirnos con un lenguaje que, como el que conocemos, privilegia la trascendencia de una significación basada en opuestos binarios. Para este lenguaje gozo y terror son acontecimientos incompatibles entre sí o sólo posibles como síntoma de neurosis o esquizofrenia. ¿Debemos entonces concluir que el Gato de Cheshire (y por extensión Juan Luis Martínez) además de ser un gato que ríe es un gato neurótico? De ninguna manera, pero sólo a condición de reconocerle validez a una sonrisa que sea, al mismo tiempo, celebración y perturbación. Una sonrisa que más que como explosión carnavalesca se da como temor y hasta terror. Ahora bien, ¿cómo aproximarnos al enigma de esta sonrisa que incluye el enigma de la estética de Martínez? Una posible respuesta sería, como sugiere el mismo Martínez en “Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros” (126), romper el cerco del árbol del lenguaje.

En el espacio de la poesía latinoamericana contemporánea quizá sea el poeta boliviano Jaime Sáenz quien más rigurosamente llevó a cabo esta empresa y abordó el enigma de este tipo de *sonrisas*, a las que se refiere con el vocablo *júbilo*. El *júbilo*, según Sáenz, lejos de traducir acontecimientos felices constituye acontecimientos difíciles. Más que como alegría se da como espanto ante la manifestación de lo desmedido, de lo que no conoce límites. Como una metáfora, es creador de nuevas pertinencias y provoca el surgimiento de realidades insospechadas; como una paradoja, enfrenta al sujeto con el enigma de su existencia. De ahí que: “No hay palabras para ponderar la importancia del júbilo. El júbilo es el supremo terror de la revelación ... y se revela con la muerte (*Felipe Delgado* 256, 56).

También subvertora y creadora es la sonrisa de *La nueva novela*. Su humor, como el saenziano, es metafísico y conduce al vértigo del conocimiento. El hablante mismo se encarga de hacérselo saber al subrayar que el texto que estamos leyendo (y también su

autor) encierra “un humor metafísico y grotesco, en vista a un efecto que sobrepasa la risa y que afecta a la tristeza radical de nuestra condición” (“El Gato de Cheshire I”, 122). Se nos sugiere, en la misma composición, que la especificidad de esta sonrisa proviene de una región [de la conciencia] inaccesible, distante y extraña. De ahí que su conocimiento escapa al entendimiento y al lenguaje convencionales:

- ** El Gato de Cheshire se aproxima con su sonrisa al contemplador, sustrayéndose al mismo tiempo hasta una inaccesible región distante y extraña, siendo esa la ambigüedad que parece compartir con las Esfinges. ***
- *** Ninguna respuesta, por impertinente que sea sofocará esta pregunta esencial: ¿POR QUÉ Y PARA QUÉ SONRÍE EL GATO DE CHESHIRE? y respuestas impertinentes son, en este caso, las que se refieren todavía a lo humanamente normal (“El Gato de Cheshire I”, 122).

Tanto la sonrisa del gato de Cheshire, la mueca de Juan de Dios Martínez y el júbilo saenziano son actos que, situados más allá de la expresión lingüística, encarnan y exponen al interlocutor a una ordenación distinta de los elementos del mundo empírico. No son buenos ni malos, desgraciados ni felices; son celebraciones de la caída al mundo de la otra causalidad. De aquí su poder creador, porque el efecto de esa reordenación da paso a una expansión de la conciencia hacia formas radicales de conocimiento. Producir esa reordenación y hacer de ella una experiencia vital parece ser una de las exigencias más radicales de la estética de Juan Luis Martínez. No sólo es una ruta hacia la comprensión del carácter precario de la realidad, también es el instrumento que permite un proceso de autorreflexividad sobre esa precariedad.

Tensada entre un discurso apocalíptico que profetiza el colapso de un orden (el racional) y una práctica de autorreflexividades que teoriza su propio proyecto poético, *La nueva novela* posee la frescura de la originalidad. Nos advierte que las sorpresas que encontramos a lo largo del texto encierran un humor metafísico cuya expresión quintaescenciada es la sonrisa del gato, pero también la del autor implícito que, reinterpretando aquello de la muerte del autor, sale del anonimato cultural en condiciones espectaculares: carece de identidad (tiene dos nombres y ninguno últimamente válido) pero posee una sonrisa. Él mismo es esa sonrisa jubilosa que busca la caída al mundo de la otra causalidad, allí donde la muerte “es el más azul de los caminos” (“El suicidio de René Crevel”, 127). Acto epistemológico que lo niega como sujeto pero lo celebra como saber. *La nueva novela* es el producto de ese saber como lo son, a su manera, todos los textos que (son)ríen.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arenas, Braulio. "Dichas y desdichas de la poesía" *El mercurio* (4 junio 1978) 6.
- Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. New York: New American Library, 1974.
- Lihn, Enrique. Reseña de *La nueva novela* de Juan Luis Martínez. *El Espíritu del Valle* 1 (1985) 89-91.
- ____ y Pedro Lastra. *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*. Santiago: Ediciones Archivo, 1987.
- Martínez, Juan Luis. *La nueva novela* (2ª edición). Santiago: Ediciones Archivo, 1985.
- ____ *La poesía chilena*. Santiago: Ediciones Archivo, 1978.
- ____ "El silencio y su trizadura", poema inédito.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Tradición Andrés Sánchez Pascual. México: Alianza Editorial, 1972.
- Orozco, Olga. *Mutaciones de la realidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- Sáenz, Jaime. *Felipe Delgado*. La Paz: Difusión, 1980.
- Valdivieso, Jaime. "Juan Luis Martínez: El contra-universo entre las páginas de un libro". *La Epoca* (11 septiembre 1988) 3.