

## HUIDOBRO DESDE *LA NUEVA NOVELA* DE JUAN LUIS MARTÍNEZ

Oscar D. Sarmiento  
SUNY Potsdam  
sarmieod@potsteam.edu

*Si no fuera por la contradicción los contrarios dejarían, por decirlo así, de existir; y dicho sea de paso, de contradecirse* (Monterroso, 318).

El escueto pero significativo legado poético de Juan Luis Martínez (1942-1993) se reduce a dos libros: *La nueva novela* y *Poemas del otro*. Como Juan Rulfo y Augusto Monterroso, Martínez era sumamente cuidadoso de su producción y solo publicó en vida *La nueva novela* y un curioso objeto llamado “La poesía chilena”. La publicación póstuma de *Poemas del otro*, libro que incluye poemas y entrevistas, ha sido cuestionada por Raúl Zurita debido a la vigilancia crítica de Martínez sobre su obra: “[Juan Luis Martínez] era de un cuidado, de una obsesión con la estructura, con el control absoluto de sus materiales, como yo no he conocido otro”<sup>1</sup>. Cualquier estudio serio de la obra de Juan Luis Martínez necesita partir de *La nueva novela* y, en este sentido, si se quiere perseguir las probables huellas de Huidobro en la escritura de Martínez –ese entrecruzamiento en la diferencia– la lectura debe concentrarse en este libro y tratar de establecer de qué manera ciertos reflejos se espejean en tal desconcertante dispositivo textual<sup>2</sup>. Es lo que me dispongo a hacer en las páginas que siguen.

<sup>1</sup> Zurita afirma esto al participar en la presentación del video documental *Señales de ruta/Road Signs* (2000, 34 minutos) de Tevo Díaz, que se llevó a cabo en la librería Gonzalo Rojas, en septiembre de 2007.

<sup>2</sup> La descripción de un intervalo en “Differáncé” de Jacques Derrida nos retrotrae a la figura de la huella o traza: “An interval must separate the present from what is not in order for

Por otro lado, resulta evidente que “La poesía chilena” de Juan Luis Martínez ofrece un punto de entrada interesante a ese haz de enlaces que aquí se persigue. “La poesía chilena” fue para Martínez una manera de explicitar su deuda con aquellos poetas que le dieron una dimensión contemporánea sólida a la poesía chilena en el siglo veinte. Martínez, de acuerdo a Soledad Bianchi, incluyó en este artefacto los certificados de defunción de Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro, junto a otros 34 que están en blanco y que vienen unidos a banderas chilenas. Además de un saquito que Martínez describe como tierra central del valle de Chile, se incluye también un documento que atestigua el deceso del padre del poeta<sup>3</sup>.

La inclusión de estos nombres clave de la poesía chilena y de otros certificados en blanco es ciertamente una forma de reconocimiento múltiple de los diversos sujetos que hacen posible el proceso de creación y recreación de la escritura poética en Chile. Por otra parte, la inclusión del certificado del padre de Martínez establece un enlace entre la paternidad genética y la poética, siendo Gabriela Mistral la figura que abre otras posibilidades latentes, ciertamente matriarcales. Por medio de “La poesía chilena”, entonces, Martínez reconoce en Huidobro a un claro predecesor de la escritura poética en Chile. Y no plantea esto de manera excluyente, lo cual en su caso sería evidentemente absurdo, sino de manera abierta: una figura paterna al lado de las de De Rokha y Neruda y de la imponente de Gabriela Mistral<sup>4</sup>.

Pienso que este punto de entrada subraya la fluidez de las hebras que entrelazan prácticas poéticas diversas y afirma un vínculo especulativo entre la escritura de Martínez y la de Huidobro que tiene ciertos puntos de contacto singularmente llamativos. Resalta de tal modo en *La nueva novela* la relación fructífera de base entre creatividad e inteligencia, que resulta imposible soslayar la importancia que para

---

the present to be itself, but this interval that constitutes it as present must, by the same token, divide the present in and of itself, thereby also dividing, along with the present, everything that is thought on the basis of the present, that is, in our metaphysical language, every being, and singularly substance or the subject” (13).

<sup>3</sup> Citado por Santiago Daydi-Tolson en “La obra de Juan Luis Martínez: Un ejemplo de poética chilena actual” (407).

<sup>4</sup> Como se ve, Martínez no intenta negar a aquellos que lo precedieron ni a aquellos que lo acompañan en la práctica de la escritura poética en Chile. Por otro lado, tampoco intenta supeditar su escritura a la de los predecesores y, por ello, critica la búsqueda de una simple filiación paterna que observa en los poetas jóvenes, en la Nota 5 de *La nueva Novela*. Al final del primer párrafo se lee: “(Los pájaros más jóvenes como también así algunos escritores y músicos sufren hoy por exceso de libertad y están a la búsqueda del padre perdido)” (126).

Huidobro tuvo la misma en el momento preciso en que la facultad activa del poeta –su intervención visionaria vigilante– parecía dejarse de lado para ser suplantada por la de, por ejemplo, un médium de impulsos inconscientes. Para Martínez, el libro mismo se propone como un objeto laboriosamente construido, cuya arquitectura depende de una elaboración pormenorizada del poeta, surgida de manera brillante desde la sofisticación de su inteligencia visual y literaria, conceptual.

Por otra parte, la insistencia de Huidobro en el valor creacionista de su obra rebasa una simple voluntad individual, centrada en un sujeto ególatra porque vanguardista o viceversa, y adquiere un eco colectivo si se la piensa como afirmación respecto del centro discursivo europeo<sup>5</sup>. Junto con ello, Huidobro exalta el valor activo del creacionismo en un período de entre guerras, cuando contrarrestar un impulso histórico devastador era la tarea del momento. Como en su momento lo hiciera Rubén Darío, aquí el sujeto latinoamericano puede distinguirse con los productos de la imaginación, y representar una alternativa impensada y postergada debido a los desniveles de poder. El objeto imaginario o poético autosuficiente valida a su artífice: ese pequeño Dios de sello latinoamericano que quiere y puede aportar, con su capacidad inventiva, a redefinir el tablero cultural. Huidobro vanguardista es, así, modernista y latinoamericanista de raíz.

Pienso que la práctica poética de Martínez continúa fervientemente este impulso creacionista plural y legitimador desde Latinoamérica. No se trata simplemente de producir un objeto cifrado cuyo receptor privilegiado sea una elite intelectual de la vanguardia de su momento cultural, filosófico, político, sino de ofrecer a la circulación una obra multifacética, participe ultra-cosmopolita de la biblioteca globalizada –concepción ampliamente vislumbrada por Ezra Pound–, que entra a la esfera de la circulación del libro como un producto singular y eficiente.

Debido a su obsesión por volver a ciertos textos –Nerval, Mallarmé, Rimbaud– y de insistir en la importancia que ellos tienen al momento de adquirir carta de ciudadanía poética transnacional, tanto Darío como Huidobro y Martínez podrían ser presentados bajo el prisma de un afrancesamiento tenaz, mezclado incluso con el escapismo que Ana Pizarro postula en su libro de 1971, siguiendo una visión ortodoxa de lo que es nuestro mestizaje cultural. Sería imposible perder de vista el valor

<sup>5</sup> Jaime Concha subraya este posicionamiento de Huidobro en el decurso de la escritura misma del libro *Ecuatorial*, al señalar que: “Lo que antes era instalación centrípeta en un obelisco cultural, ahora es consciencia de confines. Huidobro percibe en este instante los límites interiores del centro, que se vuelve, de este modo, remoto. De ahí entonces el salto a la periferia, en un prodigioso recorrido, fugaz y sorpresivo para nosotros que nos creíamos en Europa...” (73).

paradigmático de la trayectoria de Huidobro: su lectura de “lo nuevo” en las revistas literarias francesas, su inserción en el panorama de la poesía francesa de entre guerras, la importancia que traducir y escribir en francés tuvieron para él, al igual que su atención inteligente a lo que se escribía en lengua francesa en su momento. Es decir, la ruta seguida por Huidobro no se entiende sin su inserción en esa tradición renovada y en su voluntad de disputar un espacio propio y de legitimar una voz poética en francés. Así, su polémica con Pierre Reverdy, por ejemplo, es sinónimo de legitimación cultural: significa ponerse a la par con los que escriben en el primer mundo y afirmar que el espacio cultural y el prestigio que se consigue en el mismo se inicia en la encrucijada productiva de las intersecciones. Por su parte, Martínez, quien solo realizó un viaje tardío a París, siempre tuvo, como lo demuestra *La nueva novela*, dentro de su horizonte intelectual la producción poética ligada a la producción crítica y filosófica francesa como un punto de referencia desde el cual reflexionar y elaborar el objeto poético. Sin embargo, Martínez amplía profusamente el registro geográfico de referencias con las que su obra dialoga y de las que forma parte. Por ejemplo, trabajos de artistas conceptuales del ámbito estadounidense tales como Yoko Ono y Denis Oppenheimer aparecen de manera relevante en *La nueva novela*.

Señalar esta caracterización de “afrancesamiento” es importante para nuestra lectura, porque revela no necesariamente, como bien lo exploró Enrique Lihn, la exasperante deficiencia *in situ* respecto de un centro cultural multitudinario y fulminante, sino una fuente productiva de alternativas singulares de producción imaginaria. Si la creación no parte de cero, la responsabilidad primera del poeta es la de hacerse cargo de un haz nutricional inserto en una herencia cultural mayor para levantar una propuesta relevante, alternativa, de perfil diverso. Por ello, y porque prefiere poner el acento en el entramado de voces que es su voz, en vez de silenciar la biblioteca que consulta, Martínez la pone de manifiesto desde la entrada del libro, cuando decide dedicarlo a Roger Caillois (1913-1978) quien, por otra parte, jugó un rol importante en la difusión en francés de la literatura latinoamericana. La dedicatoria es, a mi parecer, un momento significativo de este engarce, porque se asocia tradicionalmente con personas que el autor define como más próximos a sí mismo, y nos reenvía como lectores al exterior del libro, a las relaciones, a la vida del sujeto de carne y hueso que es el escritor. En este caso, la relación no es sino de corte intelectual y la dedicatoria se cumple, entonces, como una gran deferencia respecto de Caillois para legitimar, al mismo tiempo, la escritura y el tejido mismo del libro de Martínez desde la partida. Si Huidobro no se dejó vencer ni arruinar y, por el contrario, continuó afirmando la posibilidad de crear como latinoamericano emergente, no otra cosa realizó Martínez en condiciones precarias y sin mayores apoyos institucionales. La cita y la referencia, sea a Caillois, Mallarmé, Blanchot o Deleuze, puede y necesita leerse como una voluntad de paridad y estímulo al diálogo, a la conversación solidaria, a pesar de y por las mutuas y obvias diferencias. Se trataría, así, de un

encuentro desde un sujeto poeta que se piensa a sí mismo imbricado en una tradición, si no de la ruptura, como ha señalado Octavio Paz, sí del desconcierto. Tal como en Huidobro hay aquí una reverencia por el producto desconcertante que nos saca de la trivialidad y nos hace ingresar en el universo de la paradoja y la sorpresa repentina o la incertidumbre alojada en la página escrita.

Juan Luis Martínez concibió *La nueva novela* como un microcosmos en perpetuo movimiento, tanto centrípeto, porque otros textos confluyen hacia el vórtice del libro, como centrífugo, porque desde el vórtice de su libro se reanudan y adquieren vida otros nudos intertextuales. El título mismo del libro invita al lector con humor a enfrentar un producto desfasado de su etiqueta genérica que pudiera obedecer a desafíos que novelistas —¿poetas?— con sentido del humor y del juego, como Julio Cortázar, validaron a todo vuelo. El título del libro de Martínez es tan seco, tan conceptual, que se sitúa a una gran distancia del título de *Altazor*, el libro-poema mayor de Huidobro. Y, sin embargo, en el juego de palabras que inaugura el título de Huidobro ya encontramos la idea de una cifra y la sugerencia del humor que produce la combinatoria, ambas características particulares también de *La nueva novela*. Por lo demás, la propuesta de Huidobro se funda en el juego del/con el lenguaje, no menos que la de Martínez. El título del libro de Huidobro nos remite a un héroe, a un ente mítico masculino y su tragedia, pero al mismo tiempo a un sujeto hecho de juegos de lenguaje, que resulta ser esos juegos que lo producen y en los cuales se desconstruye a la velocidad de su caída a través del espacio cada vez que leemos los siete cantos que constituyen el libro. A la afirmación hiperbólica del título de Martínez, la tachadura del nombre del autor y la propuesta de otro nombre posible, también tachado para éste, se añade la fotografía de casas removidas de su base en la fotografía que viene en la portada. Aunque no se puedan dejar de lado los rastros de una figura que desea imponer sus procedimientos de lectura, como señala Gwen Kirkpatrick, no solo el nombre del autor se propone de manera desconstruida, entonces, sino también el universo mismo al que se ingresa, donde la casa, como espacio familiar simbólico, se encuentra descentrada, alterada, desraizada<sup>6</sup>. A ese novísimo ente poético de la imaginación vanguardista producto del juego de lenguaje desatado y desmembrado que es *Altazor*, más allá de la legitimación del valor de los productos fantástico-humorísticos de la imaginación como el Gato de Cheshire de Lewis

<sup>6</sup> Gwen Kirkpatrick pone de relieve la parodia del “sujeto que sabe”, cuya función sería contraponerse directamente a esta dispersión del sujeto que (se) nombra en *La nueva novela*: “Una voz autoritaria pretende guiarnos por este laberinto, impartiendo instrucciones, postulando los problemas (proveyéndonos espacios en blanco para obtener las soluciones), incluyendo notas y referencias, y asume una posición similar a la voz de Virgilio en el viaje de Dante, o por lo menos la de un instructor competente” (229).

Carroll o el Nasobema Lyricum de Christian Morgenstern, corresponde en Martínez el libro mismo, como producto afirmado en su otredad productiva, resaltado en su zozobra, en esa suspensión continua de toda su posible formulación asertiva, y en su productividad de ensamblaje, de modelo que se (des)arma.

En realidad el título de Martínez nos retrotrae al título del libro de Huidobro de una manera más precisa y al mismo tiempo más significativa. *La nueva novela* nos llama a reflexionar no solo sobre nuestra concepción del autor sino sobre nuestra concepción del libro mismo y los textos que incluye. El ready-made de Duchamp, por ejemplo su famoso inodoro, nos lleva a meditar sobre la incorporación del libro al interior del sistema que lo demarca como un tipo de texto determinado que obedece a ciertas reglas establecidas y que de esta manera –y no de otra– entra en el juego<sup>7</sup>. En este sentido, pensado así, el título del libro de Martínez es singularmente huidobriano, porque pone de relieve de manera lúdica y lúcida las operaciones que presionan al texto para que cumpla con una determinada identidad. Así se decanta su magia, su incertidumbre, ese carácter antitético (*antipoesía*, *antipoema*, *antipoeta*), que se ofrece como acto de rebeldía frente al sistema de reglas y nomenclaturas y de circulación comercial y editorial.

Octavio Paz ha señalado sobre las vanguardias que: “Sus fuentes históricas están fuera de la tradición de Occidente: el arte negro, el precolombino, el de Oceanía” (192). Si la vanguardia buscaba descentrar el objeto de arte, ya ultra-dosificado en el sistema de referencias simbólicas de la época, haciéndolo remitir a la alteridad de los productos culturales de la periferia, entonces la propuesta de Martínez retoma ese trabajo desde su experiencia como artista sudamericano en los años setenta. Luego del mago salvaje que fuera Huidobro, el nuevo salvaje al tomarse la palabra la produce desde un desfase crítico que redispone su propia identidad, asumiéndola siempre en condición de sujeto otro, dejándola en suspenso, abierta a otras posibilidades.

El libro de Martínez se concibe como una cifra o acertijo que propone y deja en suspenso sus propuestas desde un inicio. Para que el lector entre en el juego, debe aceptar que éste se lleva a cabo no solo desde el verso sino desde el reverso, no solo desde la página en blanco –su albura– sino desde el negativo, la opacidad absoluta de sí misma. El placer del texto, para citar de paso la fórmula de Barthes, surge de la confrontación del lector con este sistema de paradojas que propone el valor musical del pajarístico o lenguaje poético sin desentenderse del silencio que lo funda. *La*

<sup>7</sup> Para Octavio Paz, el ready-made tiene una evidente función crítica: “...en un clima de no elección y de indiferencia, Duchamp encuentra el ready-made y su gesto es la disolución del reconocimiento en la anonimidad del objeto industrial. Su gesto es una crítica, no del arte, sino del arte como objeto” (223).

*nueva novela* se organiza, así, como un dispositivo que no solo anda en busca de un lector inteligente, informado, sino que desea producirlo al exigirle que considere la disposición articulada de sus piezas en movimiento, y al enviarlo a esa biblioteca explícita en la que el libro se sustenta de manera sobresaliente<sup>8</sup>. Por su parte, la propuesta cubista de Huidobro no solo privilegiaba una construcción inteligente de los desplazamientos metafóricos entre los elementos del poema, sino que le exigía al lector, a partir de tal puesta en escena, el placer de reconstruir tales desplazamientos –un universo imaginario, en principio fuertemente caótico de acuerdo con el patrón verosímil del momento– articulados por la capacidad constructiva del poeta. Los textos de *Horizon carré*, *Ecuadorial* o de *Poemas Árticos*, para no referirnos a *Altazor*, no solo requieren de manera frontal y jocosa que el lector abandone de plano el verosímil poético del momento, sino que exigen que el lector de principios de siglo veinte entre en el juego del rompecabezas poético como un modo de disfrutar de la experiencia desconcertante de su continua recomposición, situándose de partida en otra dimensión de lo imaginario<sup>9</sup>. Entrelazando su propia inteligencia creativa a la inteligencia inventiva del libro, el lector necesita postular la convivencia del redescubrimiento de la solidaridad con la imaginación desatada y revelada. Así, autor y lector son, como diría Enrique Lihn, “escrilectores”.

Otro punto de contacto se nos revela cuando se entiende que para Martínez lo visual forma parte esencial de la inteligencia creativa del poeta. Más aun, al repensar el objeto libro, Martínez pone de relieve la consistencia del mismo como objeto plástico, subrayando así el carácter de *ready-made* del mismo<sup>10</sup>. El vínculo entre las artes visuales y la literatura, de tanta importancia para Huidobro, adquiere en Martínez una relevancia diametral. La razón es clara: en la medida en que se produce esta intersección de manera vigilante, es posible descentrar tanto el objeto libro como el texto que éste incluye. En una cultura profundamente atravesada por lo visual, en que lo literario aparece más y más inserto dentro del campo de la imagen y no al

<sup>8</sup> En “Señales de ruta de Juan Luis Martínez” Pedro Lastra y Enrique Lihn han escrito, con no poco humor sobre el lector de *La nueva novela*, que: “La amplitud de las referencialidades produce la reducción voluntaria del corpus de lectores, destinados a integrar un tipo de cofradía como la de los sabios de Tlön, que repite su identidad de generación en generación” (*Merodeos*, 41).

<sup>9</sup> En su libro sobre la obra de Huidobro, refiriéndose a los poemas de *Horizon Carré*, George Yúdice señala que: “La lectura de estos poemas es, en realidad, una circularidad remisiva mediante la cual se destacan códigos que remiten a otros códigos que a su vez remiten a otros y/o devuelven la remisión a los primeros” (42-43).

<sup>10</sup> Por cierto, aquí habría que tener presente la serie de vasos comunicantes entre *La nueva novela* de Martínez y *Purgatorio* de Raúl Zurita.



revés, el juego consiste aquí en no evitar la reflexión sobre este entrecruzamiento, sino en ofrecerlo como un punto de partida. Aquello que Huidobro no solo había presentado sino articulado en la relevancia que le daba a la disposición del texto sobre la página, a la capacidad expresiva de la tipografía, al valor del espacio en blanco, del papel y de su color, y a la posibilidad de ofrecer el poema como un objeto visual en el caligrama, en el poema pintado, es algo que se refleja especularmente en el texto de Martínez<sup>11</sup>. Oponer otro universo que el verosímil, aceptado y normativo, implicó para Huidobro integrar una visualidad singular —la práctica poética es esa intersección de lo poético y lo visual— que hacía sistema con su concepción del juego poético desatado<sup>12</sup>. Así, como para tantos otros artistas de principios de siglo, el *collage* se volvía en Huidobro parte imprescindible de esa reafirmación de lo nuevo multiforme en el texto y en el libro mismo como texto. En *Ecuatorial*, por ejemplo, determinados elementos que se recombinan poema tras poema nos retrotraen a los otros, como si el libro no fuera sino eso: una suerte de ciencia de la combinatoria incesante, obsesiva. Así, el poema forma parte de un universo en expansión, cuya fuerza centrípeta parece originarse en el alucinante arte combinatorio del *collage*, dentro del cual el lector opera como un sujeto perpetuamente activo y paradójicamente extraviado. En otras palabras, el sentido final o último del poema se pierde de vista, se fuga de la lectura, y lo que adquiere relevancia es poner de manifiesto, a la manera de una magia que nunca prescinde de su humor, el valor epistemológico central que esta fuga tiene dentro de la modernidad. *La nueva novela* retoma estas preocupaciones y, por eso, opera como un dispositivo visual-textual que se desplaza frontalmente hacia el mundo de la plástica, sin excluirse del espacio literario. Tal espacio se presenta así como una pregunta y de acuerdo a una reformulación conceptual que se inserta en lo ya pensado, distribuido, trivializado en su circulación. Al descolocar al objeto libro como tal de la circulación que lo demarca, *La nueva novela* se engarza a sí misma con los desplazamientos llevados a cabo por la vanguardia. Aunque esto obedece a más de una razón, su propia edición restringida insiste efectivamente en su capacidad de objeto atrabiliario, enemigo de la producción en serie, masiva y, por lo tanto, objeto probable de culto, fetiche de las resistencias críticas. La artesanía misma del libro objeto adquiere un valor cualitativo que el sistema de

<sup>11</sup> Remito al lector al dossier de “Salle XIV”, anexos y otros en la *Obra poética* de Vicente Huidobro, donde la variedad de poemas pintados ilustra el valor de las intersecciones y del juego gráfico.

<sup>12</sup> Al referirse a la función estructural que tiene la disposición gráfica del poema “Matin” de *Horizon carré*, René de Costa señala que: “El texto no es simplemente una ilustración gráfica del contenido del poema sino un evento estético más definido: un evento que adquiere sentido completo en el proceso de ser leído y visto al mismo tiempo” (53).



circulación busca sellar como producto de elite, confinado al mundo de los elegidos, sesgando así su fuerza de objeto único, persistente e impertinente.

Lo visual —la fotografía y el dibujo, por ejemplo— en *La nueva novela* forma parte integral del objeto libro. Es un modo también multiforme de disponer la apertura del juego para quien lo lee y lo relee, ya que la obra, al acentuar la repetición de sus componentes, le indica al lector que necesita volver atrás o saltar hacia adelante en el juego infinito de las remisiones. Para apreciar la voluntad lúdica de *La nueva novela*, tenemos que hacer uso de nuestra biblioteca visual tanto como de la biblioteca literaria porque ambas se entremezclan. Así, aquel sujeto lector que piensa y reflexiona desde lo visual, tiene también la palabra en este caso, porque puede hacer evidente el registro y la factura de las imágenes, la manera en que éstas se convierten en un universo impensado en el que nos acomodamos y desde el cual también nos posicionamos. Las fotografías de los rostros de Karl Marx y Adolf Hitler, por ejemplo, son verdaderos monumentos iconográficos, los que son traviesamente redispuestos desde el artesanado del libro y de cada texto. Es decir, por un lado, estas imágenes le hablan al lector desde los gestos y convenciones que éste reconoce “naturalmente”; y, por otro, se proponen como enigmas a descifrar debido al contexto inusitado en que se encuentran. Así, no solo se trata de redisponeer lo textual, sino lo visual también de acuerdo con la intervención premeditada del poeta/artista que los conjuga para hacer que de este vínculo inextricable surja una pequeña cosmogonía diferente de reflejos y entrecruzamientos.

Un componente fundamental que aglutina lo visual y lo textual en *La nueva novela* es, claramente, el humor. Tal como en Huidobro el poeta, el creador, es una figura cuya inteligencia se funda en un talento contradictorio, cuyo objetivo es preservar el valor de lo paradójico. Pero frente al humor negro, el más ácido y absurdo que raya en el nihilismo, Martínez prefiere el humor de Lewis Carroll, de Jean Tardieu, de Yoko Ono. Carroll le ofrece el vínculo preciso, con un tipo de texto ilustrado para una audiencia supuestamente infantil y una tradición en que lo paradójico se inscribe “inocentemente” en la construcción del texto y su lenguaje; Tardieu le ofrece el vínculo con la práctica de un absurdo sutil que se entronca al juego con determinadas problemáticas filosóficas; Ono lo acerca al tumulto lúdico de los sesenta en el siglo veinte, a las prácticas de los artistas conceptuales, al poema como supuesta tarea a realizar —no menos que Tardieu, hay que decir. En este caso el humor, que se presenta como un mecanismo aparentemente dócil, que no exalta el choque virulento de su posible arista grotesca, no pierde de vista las problemáticas del lenguaje, del discurso lógico, del discurso poético y su tradición, de la reflexión filosófica y política. El humor en Martínez forma parte intrínseca de su inteligencia creativa, tal como en Huidobro. Lo que lo acerca aun más al vanguardista es el tipo de humor aparentemente dócil, que privilegia y que lo distancia, de manera relativamente marcada, del humor kafkiano más corrosivo, el que se hace más evidente en la locura del

sujeto desquiciado en Nicanor Parra. Esa arte poética que es el poema “La montaña rusa” de *Versos de Salón* termina, por ejemplo, con los siguientes versos: “Claro que yo no respondo si bajan / Echando sangre por boca y narices” (71). Es decir, el resultado posible del antipoema era violento, porque provenía de la virulencia misma de las contradicciones puestas en movimiento por el texto. En el caso de Martínez, como queda patente en “Pequeña cosmogonía práctica”, de la sección “Respuestas a problemas de Jean Tardieu” (9-33), la posible opción extrema del suicidio del personaje debido a una ruptura amorosa concluye cuando la pistola que éste tiene en sus manos, en vez de apuntar a su cabeza, apunta al retrato de la amada y finalmente lo destruye. Lo que se le ofrece al lector no es la evasión del conflicto extremo, ya que el personaje de la caricatura asume este conflicto, pero la situación misma, al ser representada visualmente por una secuencia de cuatro recuadros de caricatura, cuyo estilo es directo y preciso, implica desde un principio que la mirada sobre la situación no es virulenta ni grotesca, sino marcadamente cómica. En este sentido es posible encontrar un vínculo solidario con los “trastocamientos lúdico-humorísticos” de Huidobro a los que se refiere Saúl Yurkievich (*Obra poética* XVII), por cuanto en el poeta vanguardista también encontramos la intersección medular entre el humor y la inteligencia creativa del poeta, como queda de manifiesto de manera destacada en su concepción de *Altazor*, así como la preferencia por un humor más cercano al juego desatado en pirueta meditativa y melancólica que al grotesco y a la locura como enfermedad socializada, desquiciante. Hay aquí una diferencia de tono que puede tal vez subrayarse de manera paradigmática con respecto a lo que separa a dos protagonistas del humor cinematográfico de principios del siglo veinte: Buster Keaton y Charles Chaplin.

Dicho con mayores detalles, el humor en *La nueva novela* sirve como un instrumento de apertura a lo inusitado, a alternativas de pensamiento desconcertantes que se vinculan a lo fantástico. Como tal, el humor es índice de una apuesta por la renovación de un punto de vista estereotipado, que incluya lo disonante y estafalario, tal como ocurre con el Nasobema Lyricum de Christian Morgenstern. Los productos de la imaginación, como en Huidobro, obedecen a su propia lógica desconcertante. Es decir, no es que estén faltos de lógica, sino que su funcionamiento depende de un código que sobresalta las expectativas para las cuales la contradicción irresuelta y promulgada a todo vuelo no tiene sentido. Lo que se espera del lector es entrar en el juego de este humor, y participar con gusto en lo que pueda tener de serio—sus indagaciones sobre el espacio, la transparencia, la literatura, por ejemplo—, y, a la vez, hacerse cargo de aquello que suspende tal seriedad, por cuanto se ve a esta última como parte de un rompecabezas más ambicioso y menos estable. Por otra parte, la reescritura vigilante de pasajes humorísticos en Huidobro demuestra su preocupación por incorporar el humor de manera poética, y no simplemente de acuerdo con el valor que éste encuentra en la circulación comunicativa del chiste. La voz de

Altazor, que encuentra en el famoso canto VII un apoyo irrestricto en la musicalidad, pudiera parecer un chiste costoso para la poesía de vanguardia; es decir, una suerte de liviandad que no se vincula a la peripecia trágica representada por el personaje. Puesto en contexto, el canto hace posible el juego musical inusitado que pone en práctica y también el humor inserto en la caída de Altazor que, de esta manera, adquiere proyección y consistencia de ensalmo mágico en la cuerda floja de la desaparición. Por cierto, lo interesante en el caso de ambos textos es la dificultad de delimitar la distancia crítica entre humorada y texto poético, porque en ambos casos lo que importa es repensar estos límites, abrirlos a la posibilidad de la intersección, para producir precisamente una renovación de la escritura. Si esto es así, a la mirada positiva, suerte de humor blanco desatado que Huidobro practica y que Martínez persigue tenazmente, debiéramos catalogarla no simplemente de postura ingenua sino de preferencia articulada con una poética en la cual lo que importa es una distancia severa respecto, primero, de la seriedad del pathos grandilocuente, y, segundo, una suerte de diálogo distanciada con un tipo de humor virulento, fuertemente sarcástico, polémico. Para Martínez, tal como lo es para Huidobro, este diálogo distanciada es crucial porque demarca un posicionamiento frente a otros discursos que se sitúan de manera diferente respecto a la importancia que para lo poético tiene el juego como fórmula de placer que emula las pirotecnias de la infancia. El sujeto creador en este caso es un pequeño Dios tachado, porque es también por elección o como método ineludible “un pequeño” pertinaz, un niño travieso, que insiste en las inconsecuencias del lenguaje y que encuentra su sitio precisamente en toda la productividad que pueda derivarse de las mismas. En este sitio privilegiado de creatividad, ambos, Martínez y Huidobro, encuentran un gozo profundo que hace surgir al texto desde los juegos de lenguaje llevados al límite.

Por otra parte, un tema tan arduo como el del poder político en la historia y la experiencia que de éste tiene el sujeto adulto, como ciudadano, se filtra necesariamente en ese cuerpo poroso que es *La nueva novela*, en comunicación con una mirada ciertamente cáustica, distanciada. La sección “Epígrafe para un libro condenado: La política”, podría leerse como un añadido extraño dentro de un libro que pone de manifiesto sus preocupaciones poético-filosóficas a partir de lo visual y de lo textual insertos en un humor que se entronca con lo fantástico. Pero el autor ha dejado huellas de la incorporación cuidadosa de este “afuera” en diversos momentos: la tapa con la fotografía de las casas afectadas por una catástrofe y la contratapa en la que se le da la tarea al lector de marcar “dos rutas de escape”, precisamente de una casa-prisión, representada simbólicamente por el diseño de un papel milimetrado<sup>13</sup>;

<sup>13</sup> Martínez ofreció una interpretación polisémica de la casa en *La nueva novela* en una entrevista: “Ahí esas casas aluden también a nuestro paisaje, a nuestra catástrofe permanente

las figuras de Napoleón y de Hitler en la sección “El desorden de los sentidos”; los rostros icónicos de Marx y Rimbaud que aparecen como una dupla persistente en tres diversas secciones, formando parte importante, así, del sistema de remisiones o huellas propio de *La nueva novela* como juego de diferencias. Esto demuestra que la problemática del poder en su sentido más amplio o histórico es una faceta importante del libro.

Si se presta atención a la repetición del binomio Marx-Rimbaud, con mayor detalle, se observa que da cuenta de su inserción en el imaginario público como objetos triviales de consumo popular. Esta inserción raya en el absurdo esotérico, como lo manifiesta “El eterno retorno”, donde aparecen lado a lado los rostros de ambas figuras en anuncios en inglés: uno que vende un póster de un Rimbaud ciclista, y otro que vende un panfleto que presenta a Marx como posible representante de una secta satánica (7). Luego, los mismos rostros de Marx y de Rimbaud reaparecen dos veces cada uno en la sección “Tareas de aritmética”, formando así parte del juego visual del *collage* que los inscribe a su vez en el despliegue humorístico de *La nueva novela* como piezas de una herencia cultural formidable y, sin embargo, dispuestas a disolver su seriedad y simbolismo en la combinatoria traviesa, irreverente de los signos puramente visuales del *collage*. Posteriormente, en “El poeta como Fantomás, (el autor) como Rouquine”, los rostros del binomio aparecen como dos forajidos, esta vez en un anuncio en inglés que ofrece una recompensa de dos mil dólares por su captura. Por un lado, entonces, los dos personajes son sinónimos de exclusión y resistencia frente a lo estatuido y, por otro, parte del juego distanciado de *La nueva novela* que los sitúa al nivel del humor sin la gravedad de un peso último, trascendental. Por último, este legado que ambos personajes representan, se retoma de manera directamente caricaturesca en “La nueva novela: el poeta como Superman” (147). Al rostro de Marx se le añade aquí un cuerpo de superman de historieta, y al de Rimbaud, el cuerpo desnudo de una mujer de caricatura. Aunque el texto que acompaña a pie de página sostiene una equivalencia explícita, siempre cómica, entre superman y “un joven poeta chileno” que no es otro que Martínez, el lector no puede pasar por alto el hecho de que la figura de superman es indisoluble de la de Rimbaud como mujer desnuda. El chiste de la caricatura, si lo tomamos en serio, implica no solo una feminización paródica de Rimbaud y una remasculinización hiperbólica de Marx, sino también una clara mirada cáustica a la supeditación ridiculizada de un sujeto de rostro joven e idealizado (Rimbaud) por el otro todopoderoso de barba

---

chilena. Aunque es la situación de la literatura contemporánea también: esta catástrofe del lenguaje, la desconfianza en los lenguajes, incluso [...] La casa, el derrumbe de la casa como espacio sagrado, podría venir a representar un símbolo” (*Poemas del otro*, 97).

salomónica convertido en benigna figura patriarcal (Marx). Como se puede ver, la tensión entre el filósofo y el poeta, entonces, no se resuelve sino que se explota como factor humorístico: el conflicto solo queda subrayado para poner de manifiesto la sujeción caricaturesca de una figura a la otra<sup>14</sup>. Por tanto, aquí al menos, *La nueva novela* nos da indicios críticos respecto de la subordinación del discurso poético por el discurso filosófico-político y, de manera interesante, realiza lo anterior de acuerdo con paradigmas caricaturescos de género. Y la estrategia, como se ve, no es la de una declaración altisonante de principios, sino de un distanciamiento velado, en que lo visual mismo se articula en el silencio significativo de las imágenes y donde los textos que las circundan apenas rozan, dejando que el lector opere con las posibilidades múltiples de lectura. La relación que encuentro con Huidobro nos remite a un proyecto en que también lo histórico es un elemento más de lo poético, sin dejar de lado la vigilancia de un humor dosificado –más cerca del camp que del kitsch– que mantiene a distancia el peligroso pathos y sus reverencias tanto simbólicas como literales. La fortaleza de la escritura de Huidobro reside en el humor poético que abre las compuertas a la fantasía, a los juegos de lenguaje, a una visión del poema y del libro –el paradigma es aquí *Altazor*– que exalta el valor lúdico de la palabra de vanguardia como factor que puede producir una liberación cultural de proporciones, porque está fundada en el máximo de expresividad y creatividad posibles. Cuando no se pierde de vista el valor político-cultural de la afirmación de vanguardia de Huidobro, se comprende su propuesta latinoamericanista. Este máximo de expresividad y de regocijo en la palabra fundacional que se entronca con el juego del acertijo, de la musicalidad inherente a la combinatoria en juego de las palabras, va paralela a la afirmación de un sujeto que se propone internacional, inserto en ese vórtice donde las fronteras lingüísticas, artísticas y políticas se entrecruzan. Por ello, su interés por el proyecto de la revolución como vanguardia política expresado en un poema como “Elegía a la muerte de Lenin” no obedece simplemente a un vacío proyecto cosmopolita, sino que a una comprensión del valor representativo, dignificante, legitimador, que lo estético tiene en el concierto de las voces internacionales. Así, cumpliendo con pagar su deuda a la retórica hiperbólica que celebra a una figura simbólica de la revolución de su tiempo, como ocurre en la elegía mencionada, no es menos evidente que una velada agudeza se advierte en el verso que cierra el texto.

<sup>14</sup> En “La redefinición del contrato simbólico entre escritor y lector: *La nueva novela* de Juan Luis Martínez”, Eugenia Brito lee este segmento de la siguiente manera: “El resto es un comic que reproduce la unión del héroe contemporáneo –impotente, homosexual, anónimo, sin nombre– con su alter ego. Unión del capitalismo y el arte: toda producción se absorbe por el sistema parece decir este abrazo paródico...” (*Merodeos*, 17).

Después de la extensa sucesión panegírica que se cumple en este poema, resulta interesante observar cómo el texto termina precisamente con un eco de aquella fórmula por la que Huidobro ha sido ampliamente reconocido, si no por su ingenuidad o pretensión, por su peculiar ambición como carta de ciudadanía poética. Terminar la elegía con el verso “Desde hoy nuestro deber es defenderte de ser dios” puede ser, entonces, una expresión que silenciosamente reintroduce una dosis de sano distanciamiento crítico respecto de la retórica ampulosa de todo el texto elegíaco. En otras palabras, dejar en suspenso, con no poco buen humor, lo que su propia escritura promulgaba ostentosamente. Pedro Lastra y Enrique Lihn señalan, en “Señales de ruta de Juan Luis Martínez” que: “[la conducta de Juan Luis Martínez] es más bien la de un ‘sujeto cero’ que se hace presente en su desaparición, y que declara e inventa sus fuentes, borgeanamente” (*Merodeos*, 40). Se puede añadir que Huidobro vislumbraba la práctica de la tachadura del nombre que *La nueva novela* pone de relieve, y que el humor intrínseco de esa tachadura era lo que hacía respirar a su poesía, a su práctica de la poesía, a su palabra en juego.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Concha, Jaime. *Vicente Huidobro*. Madrid: Ediciones Júcar, 1980.
- de Costa, René. *Vicente Huidobro. The Careers of a Poet*. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- Daydi-Tolson, Santiago. “La obra de Juan Luis Martínez: Un ejemplo de poética actual”. *Romance Languages Annual*, 1991, 406-410.
- Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Trad. Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- Espinoza Orellana, Manuel. “La acción innovadora de Juan Luis Martínez”. *INTI. Revista de literatura hispánica* 48, 1988, 87-91.
- Fariña, Soledad y Elvira Hernández, eds. *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago: Intemperie, 2001.
- Goic, Cedomil. *La poesía de Vicente Huidobro*. Santiago: Nueva Universidad, 1974.
- Gómez Olivares, Cristián. “Consideraciones previas para un acercamiento a la obra de Juan Luis Martínez”. 12 de febrero, 2008. <http://solnegro.blogspot.com/2006/12/esto-es-esto-es-esto-s-esto-es.html>
- Huidobro, Vicente. *Altazor or A Voyage in Parachute*. Trad. Eliot Weinberger. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003.
- . *Obra Poética*. Edición crítica. Cedomil Goic coordinador. Madrid: ALLCA XX, 2003.
- Kirkpatrick, Gwen. “Ausencias y desapariciones; *La nueva novela* de Juan Luis Martínez”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 50. 21, 1999, 225-234.

- Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo, 1985.
- . *Poemas del otro*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.
- . *La poesía chilena*. Santiago: Ediciones Archivo, 1978.
- Merino, Roberto. “Las expectativas de recepción en La nueva novela de Juan Luis Martínez”. En *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Ricardo Yamal edit. Concepción: LAR, 1988, 329-336.
- Miralles, David. “La agenda post-moderna de Juan Luis Martínez; o la crítica de los discursos sobre la realidad”. 31 de enero, 2008. <http://www.davidmiralles.com/articulos/martinez.htm>
- Monterroso, Augusto. *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*. México, D.F.: Alfaguara, 1996.
- Parra, Nicanor. *Poemas y antipoemas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- Pizarro, Ana. *Vicente Huidobro, un poeta ambivalente*. Concepción: Universidad de Concepción, 1971.
- Running, Thorpe. “La nueva novela de Juan Luis Martínez”. *Alba de América*, 1986, 123-133.
- Tardieu, Jean. *Le fleuve caché. Poésies: 1938-1961*. Paris: Gallimard, 1980.
- . *Le Professeur Froepfel*. Paris: Gallimard, 1978.
- Teitelboim, Volodia. *Huidobro. La marcha infinita*. México, D.F.: Hermes, 1993.
- Yúdice, George. *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1978.
- Zurita, Raúl. *Purgatorio*. Santiago: Editorial Universitaria, 1979.
- . “Raúl Zurita habla sobre Juan Luis Martínez II”. Movimiento Lúdico Films. “La belleza de no pensar”, realizador audiovisual Ignacio Muñoz Cristo. 10 de febrero, 2008. YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=Tt3aSgXihNU>

## RESUMEN / ABSTRACT

El presente ensayo regresa a la obra de Vicente Huidobro a partir de una lectura de determinados aspectos cruciales para la poética de Juan Luis Martínez, así como se ven reflejados en su obra *La nueva novela*. El propósito es destacar ciertos vasos comunicantes entre los textos de ambos autores para subrayar tanto la relevancia del proyecto vanguardista de Huidobro como el valor crítico agudo del proyecto de Martínez.

PALABRAS CLAVE: Vicente Huidobro (1893-1948), Juan Luis Martínez (1942-1993), *La nueva novela* (1985)



*HUIDOBRO BY WAY OF JUAN LUIS MARTÍNEZ'S LA NUEVA NOVELA*

*In this essay I approach the work of Vicente Huidobro through the study of specific and crucial aspects of Juan Luis Martínez's poetics as they inhere in his work La nueva novela [The New Novel]. I highlight the intertextual correlation between texts of both authors in order to show both the relevance of Huidobro's Avant-garde project and the critical value of that undertaken by Martínez.*

*KEY WORDS: Vicente Huidobro (1893-1948), Juan Luis Martínez (1942-1993), La nueva novela (1985).*

Recibido el 8 de mayo de 2008

Aprobado el 30 de mayo de 2008