



UNIVERSIDAD DE CONCEPCION
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
PROGRAMA DE MAGISTER EN LITERATURAS HISPÁNICAS

**Texto e hipertexto en *La nueva novela* de Juan Luis
Martínez: muerte del autor, intertextualidad y
fragmentación**

PATRICIO ANDRÉS ESPINOZA HENRÍQUEZ
CONCEPCIÓN-CHILE
2013

Profesor Guía: Juan Zapata Gacitúa
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción



a Graciela Batarce Barrios
in memórium

Poema a Realizar

Basado en un PLEBSICITO GRATUITO

Instrucciones: Plántese el interrogante que usted quiera. Posteriormente escriba con un elemento gráfico libre (tanto en su técnica como color) el “SÍ” o ”NO” dentro o fuera de los cuadrados impresos) como contestación al mismo. ELIJA UD. SU CASILLERO.



Edgardo Antonio Vigo, 1970.

TABLA DE CONTENIDOS

I. INTRODUCCIÓN	5
II. LA NUEVA NOVELA DE JUAN LUIS MARTÍNEZ	8
III. TEXTO E HIPERTEXTO: UNA APROXIMACIÓN GENERAL	11
IV. JUAN LUIS MARTÍNEZ O LA MUERTE DEL AUTOR	18
V. INTERTEXTUALIDAD EN LA NUEVA NOVELA	28
1. Intertextualidades en <i>La nueva novela</i>	33
2. Separación obra-autor	47
VI. FRAGMENTACIÓN EN LA NUEVA NOVELA	61
1. Fragmentación y no linealidad en <i>La nueva novela</i>	72
VII. CONCLUSIONES	86
VIII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	88

I. INTRODUCCIÓN

A diferencia de la creación artística tradicional la producción actual del arte expone los sentidos a nuevas formas de organización de los códigos disponibles. En general, el contexto de la posmodernidad ha hecho de la actividad artística un verdadero catalizador discursivo de los diversos elementos que componen la cultura, dando como resultado una visión fragmentaria de la realidad sustentada en cuestionamiento de los metarrelatos rectores de las sociedades modernas, particularmente la problematización en torno a la idea de progreso como eje de la vida social. En un sentido más específico, la llamada posmodernidad implica una relativización de los dogmas imperantes que se convierten en fragmentos dispuestos libremente en el espacio de la cultura. El sujeto posmoderno queda expuesto, de este modo, a un desencantamiento de la existencia, de cara a una realidad difusa, saturada de espectáculo, escenografías y simulacros de sí mismo (Baudrillard, 1978).

A estos influjos responderían, esencialmente, las escrituras de la posmodernidad, promoviendo textos que operan como lugares de entrecruzamiento de diversas formaciones discursivas en los que los límites se difuminan y el sentido ideológico de la textualidad se ve opacado por una suerte de estéticas de superficie. Tal operación tiene como uno de sus resultados más notorios la emergencia de un nuevo papel para el lector quien, frente a la experiencia de un mensaje marcado por la hibridación, la polifonía, la fragmentación, etc., deberá desplegar sus propias estrategias de recepción y adoptar sus particulares recorridos interpretativos.

Por otra parte, el fenómeno de la interdiscursividad, característico de las producciones textuales literarias y no literarias posmodernas, implica una dinámica compleja y vertiginosa en el marco de los procesos de producción-recepción artística, en el seno de la cual los discursos establecen una correspondencia dialéctica entre sí, generando un entramado semiótico heterogéneo e ilimitado. La *semiosfera* contemporánea se estructura así como un tejido, una red, en la que se producen y coexisten variadas formas discursivas y diversos modos de interrelación entre ellas.

Es pues en el marco de estas configuraciones culturales donde el hipertexto, entendido en forma genérica como una red compuesta de múltiples nodos interrelacionados, aflora como una clara muestra de los nuevos modos de representación de la realidad y como un dispositivo comunicativo que rompe con las tradicionales formas del texto canónico, evidenciando una ruptura más o menos importante respecto de su función y configuración.

En el ámbito de la teoría literaria, por su parte, el hipertexto es concebido como aquel texto derivado de un texto precedente en virtud de diversos procedimientos dialógicos, esto es, como un texto que remite a otro, con el cual mantiene estrechos vínculos de significación. Como puede notarse, ambas aproximaciones a la noción de hipertexto guardan una cierta semejanza conceptual, fundamentalmente en lo que dice relación con el rasgo común de la intertextualidad y, como podrá verse más adelante, de la fragmentación textual.

De este modo, hipertexto es todo texto que remite a otros textos (literarios, artísticos, filosóficos), por inclusión explícita o implícita, por basarse en un modelo anterior o en varios, cuya construcción es fragmentaria-no secuencial, y que propicia, por lo tanto, una modalidad de acceso diferente a la del texto lineal, una modalidad de lectura arbórea o en profundidad (Ortolano, 2005).

La presente investigación busca profundizar, precisamente, en algunas de las características propias del hipertexto presentes en *La nueva novela* (1977) del escritor chileno Juan Luis Martínez, con el objeto de pesquisar enclaves de convergencia entre la escritura textual e hipertextual presentes en dicha producción artística. La premisa que motiva esta investigación tiene que ver con el supuesto que este texto, considerado una de las experiencias capitales de la poesía nacional, mostraría estructural y significacionalmente a lo menos tres de los rasgos esenciales constitutivos del hipertexto, esto es, la anulación de la figura del autor como sujeto garante del texto, una intertextualidad radical que convierte al texto en una verdadera galaxia de significantes, y una disposición fragmentaria que, dada su naturaleza, rompe con la estructura lineal y secuencial idiosincráticas del libro tradicional, promoviendo con ello procedimientos hipertextuales de lectura y acercamiento a la obra.

A modo general, *La nueva novela* se inserta prominentemente en la llamada neovanguardia chilena, explorando abiertamente en la ruptura de los límites que impondría la escritura, a la manera de una profunda reflexión metatextual. Este libro-objeto, heredero legítimo de las vanguardias literarias, concentra en sí mismo un variado sistema de referencias, un permanente juego con el signo y su materialidad, una marcada fragmentación de sus elementos constituyentes, un innegable cuestionamiento y puesta en crisis de las formas culturalmente sancionadas de producción del arte, todo ello en el marco de un diálogo oposicional y lúdico respecto de los grandes saberes legitimadores de la cultura vigente: arte, ciencia, religión, filosofía, crítica, etc.

II. LA NUEVA NOVELA DE JUAN LUIS MARTÍNEZ

La nueva novela de Juan Luis Martínez (1942-1993) constituye un corpus escritural que, desde una perspectiva literaria, emerge como una abierta provocación a las formas canónicas de producción artística de su época. Concebida como una obra que incorpora una extensa gama de códigos y recursos textuales, y organizada a la manera de un complejo juego verbo-visual, este poemario, junto con el libro-objeto *La Poesía Chilena* (1978) del mismo Martínez, constituye sin lugar a dudas uno de los textos paradigmáticos de la llamada neovanguardia literaria chilena¹.

La nueva novela fue autopublicada por su autor primeramente en enero de 1977, reeditándose facsimilarmente en 1985, en ambos casos bajo el sello Ediciones Archivo de Santiago de Chile. En su interior puede hallarse, además de textos escritos (poemas, citas en idioma diverso, notas, epígrafes, etc.) un conjunto de otros elementos de diversa índole: una bandera chilena de papel, imágenes de variado tipo (fotografía, dibujo, collage, etc.), páginas semitransparentes, un anzuelo adherido a una de sus páginas, etc. A modo general, el libro se organiza secuencialmente de la siguiente forma: una cubierta anterior en blanco y negro

¹ Carrasco (1988) entiende por poesía neovanguardista aquella que actualiza los rasgos textuales y extratextuales de la vanguardia, representados por: “la búsqueda de nuevas posibilidades de configurar el significante a partir de la ruptura de las normas del poema convencional y de la lengua, la incorporación de elementos no verbales, en particular gráficos, la compresión o la expansión del texto, el intento de establecer nuevas relaciones entre los signos, los significados y los referentes, la investigación de nuevas dimensiones del sujeto y la escritura misma (...), la actitud provocativa y rebelde frente a las convenciones y valores vigentes, el afán de transformar la sociedad mediante la interacción de arte y vida, expresada a través de happenings y acciones de arte, la aguda percepción de la situación de la sociedad como crisis, etc.” (p. 37). Para Galindo (2009), en tanto, la llamada neovanguardia, asumida como un nuevo modo de poetizar, supondría “una ampliación de la noción de libro como espacio de codificación abierto, de relativización de la noción de poema como unidad, de exploración en un sujeto escindido que pugna por su reaparición y de indagación en el lenguaje y la historia como espacios de control” (p. 8).

con la imagen de tres casas semi derrumbadas o en derrumbe, en la que figura el nombre tachado del autor (~~Juan Luis Martínez~~), un segundo nombre (~~Juan de Dios Martínez~~) y el sello editorial; una portada que repite lo elementos anteriores más la imagen de un perro *fox terrier*, el lugar de publicación (Santiago de Chile) y el año (1977/1985 según la edición); una página de derechos con los respectivos datos de publicación y condiciones de reproducción de la obra; una página de dedicatoria a Roger Callois que incluye un *limerick* del artista británico Edward Lear², en sus versiones en español y en inglés; una siguiente página con dos dedicatorias (encontradas por el autor, según consta en el título) de Miguel Serrano al Conde de Keyserling y a Carlos Ugalde; una página collage titulada EL ETERNO RETORNO en la que figuran recortes de reproducciones fotográficas de Arthur Rimbaud y Karl Marx junto con sus respectivas referencias bibliográficas; un sumario en el que constan las siete partes numeradas del libro, a saber: I. RESPUESTAS A PROBLEMAS DE JEAN TARDIEU, 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; a las que se suman los apartados NOTAS Y REFERENCIAS y EPÍGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO (LA POLÍTICA); el cuerpo de la obra propiamente tal; un colofón con los datos de impresión y repetición en negativo de la imagen del perro *fox terrier* de la portada; y la cubierta trasera que incorpora una imagen cuadriculada con la siguiente instrucción: “Dibuje el contorno de cada cuarto incluyendo puertas y ventanas. Marque dos rutas de escape para cada miembro

² “Había una Vieja persona de Chile,/ su conducta era odiosa e idiota./ Sentada en una escalera comía manzanas y peras/ esa imprudente y Vieja Persona de Chile” (...) “There was an Old Person of Chili/ Whose conduct was painful and silly/ He sate on the stairs, Eating apples and pears/ That imprudent Old Person of Chili”. (Martínez, J. L., 1985: 5)

de su familia”, además de una indicación de la escala gráfica (“Cada cuadradito equivale a 2 cm.²).

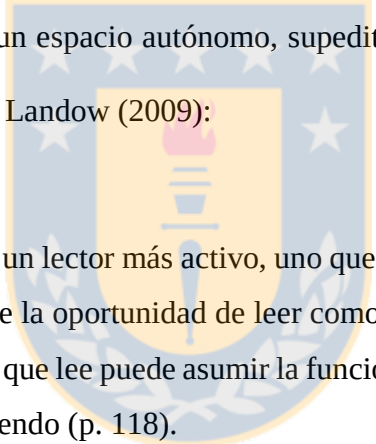
De acuerdo con Brito (2001), la estructura misma de *La nueva novela* propondría dos recorridos de lectura en función de la disposición de los elementos que la componen: una lectura lineal, establecida por el orden indicado en el sumario, y otra opuesta “que traspasa los contenidos sémicos de los elementos lingüísticos, provocando relaciones insospechadas y equivalencias de funciones entre los diversos miembros componentes de los axiomas que en gran medida constituyen el texto de Martínez” (p. 16). Esta lectura en segundo grado sería de orden espacial, bajo la forma de círculos que se envuelven los unos a los otros dando como resultado las siguientes dimensiones particulares de lectura:

A - el repliegue del primer círculo sobre la base del segundo; el del segundo sobre el tercero y el tercero, que se constituye sobre el repliegue, o la tachadura, o el derrame o la negación de los anteriores; B- la generación de una malla escritural que reduce a polvo los significados, descontextualizándolos o poniendo un significado paradójal, inesperado, en el lugar en que se esperaría, de acuerdo a los órdenes de decodificación del lenguaje un otro significado (Brito, 2001, p. 16).

Cabe señalar, por otro lado, que tanto desde la perspectiva de los textos verbales como de los no verbales, cada una de las partes constitutivas de *La nueva novela* puede ser tenida como una totalidad, en la medida que cada una de ellas exhibe una clara autonomía (en forma y contenido) respecto de la totalidad del corpus, sin dejar de formar parte sustancial de él.

III. TEXTO E HIPERTEXTO: UNA APROXIMACIÓN GENERAL

Las definiciones tradicionales de texto han experimentado un cambio epistemológico profundo durante los últimos años como resultado del cuestionamiento al paradigma lingüístico, en tanto modelo determinante de las formas de producción de mensajes y de interpretación de la actividad comunicativa. Paralelamente, en los actuales contextos de producción-recepción del texto, el modelo tradicional autor-obra-lector pareciera no alcanzar a dar cuenta cabal de un conjunto de fenómenos escriturales –literarios y no literarios–, surgidos al amparo de estrategias hipertextuales, que responden a dinámicas que exceden la concepción del texto como un espacio autónomo, supeditado a los estrictos dominios de la autoría. Tal como lo plantea Landow (2009):



el hipertexto implica un lector más activo, uno que no solo selecciona su recorrido de lectura, sino que tiene la oportunidad de leer como un escritor; es decir, en cualquier momento, la persona que lee puede asumir la función de autor y añadir enlaces u otros textos al que está leyendo (p. 118).

La proposición de Landow supone, pues, que el texto se convierte en una estructura provisional, cuyas redes de construcción y significación varían en directa proporción con los recorridos de lectura como mecanismos de reconducción, reorientación y/o reescritura textuales, modificando por ese intermedio las conceptualizaciones tradicionales del texto, tanto desde la perspectiva de la crítica y el análisis, como desde el punto de vista de la recepción de la obra, más allá de sus particularidades genéricas, históricas, estéticas, etc. En efecto, la teoría del hipertexto concibe al texto no como un objeto único y acabado, sino más

bien como una entidad compuesta por múltiples redes y puntos de conexión en permanentes dinámicas reconstructivas:

Hipertexto, expresión acuñada por Theodor H. Nelson en los años sesenta, se refiere a un tipo de texto electrónico, una tecnología informática radicalmente nueva y, al mismo tiempo, un modo de edición. Como él mismo lo explica: `Con "hipertexto", me refiero a una escritura no secuencial, a un texto que bifurca, que permite que el lector elija y que se lea mejor en una pantalla interactiva. De acuerdo con la noción popular, se trata de una serie de bloques de texto conectados entre sí por nexos, que forman diferentes itinerarios para el usuario´" (Landow, 1995, p.15).

En particular este autor concibe al hipertexto como un texto cualquiera que se compone de bloques, palabras o imágenes, que se encuentran unidos por nexos inacabables. Destaca, igualmente, tres características esenciales de la escritura hipertextual. A saber:

- a) La intertextualidad, en virtud de la cual dichos nexos conectan bloques de información textual a través del comentario o la comparación. El hipertexto pone en evidencia las conexiones que un texto puede alcanzar, provocando su reproducción de manera infinita a través de estos enlaces.
- b) La polifonía, el encuentro de múltiples voces textuales sin que ninguna mantenga privilegio sobre otra, permitiendo que el lector sea quien finalmente determine los énfasis en la lectura en función de sus estrategias particulares.

c) El descentramiento, asociado a la ruptura que manifiesta el hipertexto respecto de los modos tradicionales de construcción textual (linealidad, secuencialidad). En este nivel, el lector determina sus recorridos de lectura a medida que avanza por la red textual conformada por un sinnúmero de nodos y lexías, convirtiendo al texto en una entidad móvil y en permanente configuración.

Esta nueva organización textual sustituye el orden lineal clásico por uno multilineal, que rompe con los principios de secuencialidad y jerarquía predominantes en el texto impreso, en la medida que la multiplicidad de redes con las que se encuentra el lector permite transitar más o menos libremente a través de los distintos bloques de información que conforman el texto. De esta forma, los nexos o enlaces cobran lógica y coherencia a medida que se avanza en la lectura, ubicando al destinatario-usuario en un lugar preeminente del proceso de producción-recepción textual.

Es el lector el que construye el texto a su medida conectando, en el acto de lectura, todos los textos o fragmentos de texto que sean de su interés, sin que tenga demasiada importancia quién es el verdadero autor de toda esa información disponible al alcance de la mano y si dicha información, en origen, constituye o no un texto cerrado. La lectura se convierte, pues, en un proceso proactivo, reflexivo y dinámico en el que el lector actúa y toma decisiones por sí mismo. Esto es, el lector pasivo del texto impreso, se convierte a la fuerza, en el hipertexto, en un lector activo obligado a tomar el control de "su lectura" mediante la adopción de decisiones constantes (Lamarca, 2006).

A modo general, el hipertexto se asume como estructura de trama multidimensional compuesta por múltiples nexos, trama frente a la cual el lector podrá, eventualmente,

“escoger la ruta que desea recorrer (...) por ejemplo siguiendo algún personaje, una imagen, una acción.” (Landow, 1995, p.147). El hipertexto es caracterizado así como una red que integra unidades de información procedentes de códigos diversos, rompiendo con la secuencialidad del texto escrito al relacionar las partes de su contenido mediante vínculos, permite al lector escoger entre diferentes recorridos.

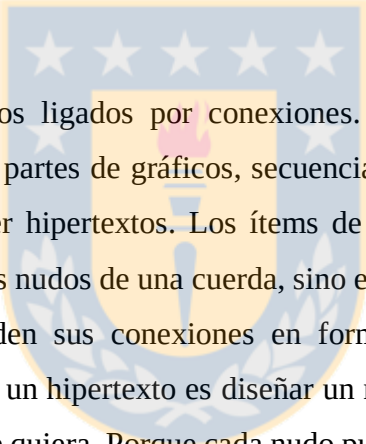
Por otro lado, desde una perspectiva literaria, el hipertexto corresponde a la última de las categorías transtextuales identificadas por Genette, cuya estructura supone una ruptura con la relación lineal que se produce entre textos, modificando la actividad del lector/autor y hallando su asentamiento ideal en soportes digitales. En efecto, en su análisis sobre las diversas formas de la transtextualidad, como manifestación idiosincrática de la producción escritural literaria, Genette define la hipertextualidad como:

toda relación que une a un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré hipotexto) (...). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré (...) como transformación, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo (Genette, 1989, p. 14)³.

³ Junto con ello, Genette introduce el término paratexto, para referir el conjunto de elementos que acompañan al texto, sin ser parte constituyente de él en sentido estricto, particularmente “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas” (Genette, 1989, p. 11).

Cabe recordar que, entre las diversas manifestaciones de la hipertextualidad, Genette distingue abiertamente entre parodia y pastiche, atribuyéndole a la primera una connotación satírica e irónica sustentada en una desviación del texto a través de una transformación mínima de carácter lúdico; y al segundo, una función más bien neutral, centrada en la imitación. Puesta en esta dimensión, la hipertextualidad supone una ruptura con la relación lineal que se produce entre textos, modificando por ese intermedio la actividad del lector/autor.

Por otro lado Levy (1993) describe hipertexto como:



un conjunto de nudos ligados por conexiones. Los nudos pueden ser palabras, imágenes, gráficos o partes de gráficos, secuencias sonoras, documentos completos que a vez pueden ser hipertextos. Los ítems de información no están conectados linealmente, como los nudos de una cuerda, sino en modo que cada uno de ellos, o la mayor parte, extienden sus conexiones en forma de estrella, según un modelo reticular. Navegar en un hipertexto es diseñar un recorrido en una red que puede ser tan compleja como se quiera. Porque cada nudo puede contener a su vez toda una red (p. 40).

Según esta aproximación, la información hipertextual no se conecta de manera lineal, sino de forma interactiva, anulando de esa manera las estructuras jerárquicas propias del texto impreso clásico, bajo la forma de una matriz cuyas conexiones se organizan y reorganizan de modo permanente. Lévy considera al hipertexto estructurado a partir de seis principios interrelacionados. A saber: a) principio de la metamorfosis: la composición, extensión y configuración de la red hipertextual se encuentran en constante cambio debido a la permanente apertura de la red al exterior; b) principio de la heterogeneidad: integración de

los diversos códigos de construcción textual para componer un lenguaje único; c) principio de multiplicidad y de encaje de las escalas: la organización del hipertexto es fraccional, o sea, cualquier nudo o conexión se revela compuesto por toda la red (cada hipertexto es un subhipertexto de un hipertexto mayor); d) principio de movilidad de los centros: la red hipertextual no tiene un centro único, sino diversos centros móviles y temporales en torno de los cuales se organizan infinitos rizomas; e) principio de la exterioridad: la red se encuentra permanentemente abierta al exterior (en la práctica esto permite remitir al lector/usuario, mediante enlaces o mecanismo de búsqueda, a información o materiales de archivo que contextualicen la información); f) principio de la topología: la red se constituye en el propio espacio en el que son trazados distintos recorridos hipertextuales (los enlaces aproximan espacios y temporalidades).

En el campo semiótico, Eco hará la distinción entre tres modalidades del hipertexto cada una apuntando a estructuras y funciones distintas dentro de las prácticas de la escritura:

El hipertexto como sistema, que es visible en la enciclopedia y que nos permite establecer nuevas relaciones. El hipertexto como transposición de un texto en hipertexto a través de una historia en la que la narrativa está abierta (...) donde el texto no se configura como sistema lingüístico o enciclopédico. Un hipertexto textual es finito y limitado, aunque abierto a interrogantes innumerables y originales. Y el hipertexto como forma de creación, es decir, la concepción del hipertexto como ilimitado e infinito donde desaparece la noción clásica de autoría (Eco, 1998, citado en Cardoso, 2010, p. 153).

El hipertexto se acercará estrechamente al concepto de obra abierta establecido por el propio Eco (1979), concebida como la proposición de un campo de posibilidades de interpretación para el lector a partir de las disposiciones significacionales del texto, sobre las base de relaciones recíprocas y múltiples entre obra y lector (p. 194).

Dos rasgos esenciales pueden observarse en el hipertexto, según lo que ha venido describiéndose. De una parte, su naturaleza intertextual, al hallarse configurado por una variedad casi infinita de otros textos con los cuales mantiene estrechas relaciones dialogales y estructurales. De otra, su carácter esencialmente fragmentario, dado por la ruptura de la linealidad y la secuencialidad. Lo primero implica claramente una difuminación de las fronteras entre lo interno y lo externo, así como la puesta en crisis de la figura de la autoría, tal como se verá más adelante. Lo segundo, señala el papel crucial asignado al lector en la determinación de las rutas de navegación que habrá de definir en el marco de un territorio (el texto) excéntrico y multisecuencial. La naturaleza abierta y fragmentaria del hipertexto hace posible así un doble juego manipulatorio: uno, en relación con los diversos materiales significantes del texto; otro, basado en la interacción texto-lector en el momento de la selección de información (Vanderdope, 2003, p. 131).

El resultado de lo anterior consistirá en la emergencia de un nuevo modo de asumir el acto de la recepción textual, sustentada en la construcción de significados a partir del recorrido por los bloques de información y las posibles conexiones ofrecidas por el texto.

IV. ~~JUAN LUIS MARTÍNEZ~~ O LA MUERTE DEL AUTOR

En su ensayo titulado “*Sobre la angustia en el lenguaje*”, Blanchot (1977) ofrece la siguiente aproximación a la escritura, desde la perspectiva quizá dramática quizá fatal, de quien toma la palabra en el texto:

El escritor se halla en la situación cada vez más cómica de no tener nada que escribir, ni medio alguno para escribirlo, y de estar obligado por una necesidad a escribirlo en todo momento. No tener nada que decir debe interpretarse en el sentido más sencillo del término; sea cual fuera lo que quiera decir, no es nada. El mundo, las cosas, el saber, no son para él más que señales en el vacío. Él mismo ya se ha reducido a la nada. (p. 9).

En efecto, esta imagen de reducción a la nada de la que habla Blanchot se ajustaría plenamente a la escritura martiniana en la que el sujeto parece desaparecer en el entramado de la producción poética, a lo menos en dos sentidos convergentes. De una parte, la borradura (real y simbólica) de la autoría a raíz del diálogo permanente y a ratos indiscernible con otras voces⁴; de otra, la desaparición del sujeto en los intersticios de una escritura fragmentaria y dispersa, signada por la acumulación (aparentemente) anárquica de los materiales significantes y códigos que componen la obra.

Juan Luis Martínez pareciera establecer pues un distanciamiento formal respecto de su propia función de autor, bajo la modalidad de la tachadura, a la vez negación e inscripción

⁴ Por ejemplo, aquella especie simbiosis escritural entre las voces de Martínez y Tardieu, o la representación gráfica y metafórica del poeta como Superman (Martínez, 1977, p.147)

del sujeto en el texto. La noción barthesiana de la muerte del autor, como mirada crítica respecto de su concepción romántica, esto es, aquella figura central de la obra vehiculada por el texto, aparece aquí en esa doble negación presente ya en la portada del libro, como una operación que tiende a desarticular la esperable continuidad entre el sujeto y su obra.

Se trata, en efecto, de un ejercicio de doble borradura, esto es, tanto aquella referida al sujeto real propiamente tal (~~Juan Luis Martínez~~) como aquella que dice relación con una suerte de doble autorial (~~Juan de Dios Martínez~~). Esta concepción barthesiana releva la idea del texto como tejido de innumerables citas y referencias que remiten, en definitiva, hasta los límites mismos de la cultura (Barthes, 1994). Desde esta perspectiva, el autor emerge simplemente como un lugar de entrecruzamiento, sitio en el que el sujeto se inscribe apenas como caja de resonancia del lenguaje en sus diversas manifestaciones históricas y sociales.

La anulación de la figura del autor lleva entonces al texto al lugar de la intersección entre escritura y lector, llamado este último a efectuar las operaciones de sentido necesarias para aportar su significación. Evidentemente, esta adscripción de Martínez a su propia desaparición no hace sino corroborar una de las problematizaciones esenciales de Barthes en relación con la noción de autor, esto es, aquella referida a las verdaderas posibilidades de la escritura, de la creación a partir de la inserción del sujeto en el mundo del lenguaje. En efecto, si se examinan algunas de las temáticas recurrentes en *La nueva novela* resulta posible identificar claramente dos enclaves que apelan a aquellos mismos ejes que, desde la teoría barthesiana, se intuyen como elementos que obligan al acto sacrificial de la escritura: la individualidad psicológica del autor y la propia escritura como campo de referencias (la

intertextualidad). Se trata, en definitiva, del reconocimiento del acto imposible de la propia voz en virtud del peso irrenunciable de los signos ya establecidos:

La *desaparición* del autor (...) proyecta el discurso sobre la muerte del sujeto y permanece como síntoma en la memorable y reiterada pregunta: “¿Quién habla?”; el problema, ya considerado por Nietzsche a finales del siglo XIX, contiene diversas implicaciones que afectan tanto el nombre del autor y de su firma como la apropiación y la atribución que reinciden en la propia posición del sujeto. Esta circunstancia la prosigue Foucault, cuando verifica la contradicción de la escritura literaria que, sin dejar de referirse a sí misma, no se encuentra atrapada en la forma de la interioridad, y esto es así puesto que se identifica en el despliegue de la propia exterioridad (Castillo, 2006, p. 105).

En su concepción clásica la figura del autor ha supuesto un fuerte peso ideológico, sustentado en la emergencia de la conciencia individual burguesa (siguiendo las proposiciones de Barthes) en el marco de las modernas sociedades capitalistas, cuya muerte remite, en consecuencia, a la disolución de una entidad no solo biográfico-social, sino político-ideológica. En el marco del análisis de *La nueva novela* se hace necesario diferenciar, sin embargo, entre la noción barthesiana de autor y el concepto de función-autor establecido por Foucault, con el objeto de establecer un acercamiento efectivo a la obra. En síntesis, Foucault (1999) asigna cuatro características esenciales al autor en el contexto de la producción literaria:

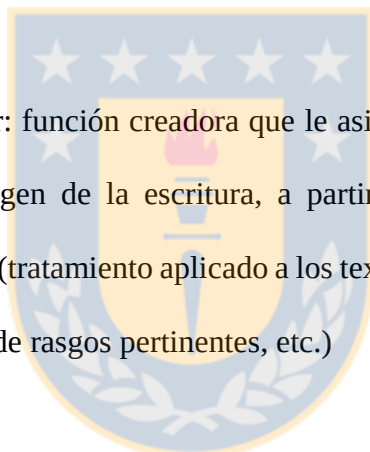
- a) Nombre del autor: función destinada tanto a organizar un variado número de textos (mediante procesos de delimitación, exclusión, oposición y/o puesta en relación con

otros textos); como a describir un modo de ser del discurso, asignando a la palabra un cierto valor y estatuto en el marco de la cultura.

b) Relación de apropiación: función que otorga un régimen de propiedad a los textos (relación jurídica entre autor y texto).

c) Relación de atribución: función variable de acuerdo con la naturaleza de los discursos, pero esencial en el campo literario, que posibilita la asignación de un determinado estatus a la obra como consecuencia de la autoría.

d) Posición del autor: función creadora que le asigna al autor un lugar de privilegio en el marco del origen de la escritura, a partir de la aplicación de operaciones escriturales diversas (tratamiento aplicado a los textos, formas de acceso desplegadas, selección/exclusión de rasgos pertinentes, etc.)



Por su parte, Chartier (1999) sintetiza este conjunto de rasgos del siguiente modo:

La función-autor es el resultado de operaciones específicas y complejas que refieren la unidad y la coherencia de una obra, o de una serie de obras, a la identidad de un sujeto construido. Semejante dispositivo requiere dos series de selecciones y exclusiones. La primera distingue al interior de los múltiples textos escritos por un individuo en el curso de su vida, aquellos que son asignables a la “función-autor” y aquellos que no lo son; la segunda retiene entre los innumerables hechos que constituyen una existencia individual, aquellos que tienen pertinencia para caracterizar la posición de autor (p. 12).

En consecuencia, según Chartier la función-autor implica un distanciamiento categórico entre el sujeto real de la escritura y el nombre propio al que se le atribuye determinado discurso, quedando aquel apartado paralelamente de la realidad y de la experiencia fenomenológica del escritor en tanto individuo singular, subvirtiendo de paso el papel tradicional asignado al autor. Entonces:

por un lado, la función-autor que garantiza la unidad y la coherencia del discurso puede ser ocupada por diversos individuos, colaboradores o competidores. Al revés, la pluralidad de las posiciones del autor en el mismo texto puede ser referida a un solo nombre propio (Chartier, 1999, p. 12).

Bajo estas consideraciones, la relación autoral de Juan Luis Martínez con su obra aparecería a la vez afirmada y a la vez negada si se consideran, precisamente, las formas de inscripción del autor en *La nueva novela*: a) nombre tachado del autor; b) propiedad sobre el texto según consta en la descripción precedente respecto de la página de derechos; c) estatus variable de la obra en función de los procedimientos de negación autoral; y d) relativización de la posición del autor como resultado del juego de inclusiones/exclusiones que conforman el cuerpo de la obra.

La desaparición/muerte del autor implicaría, en este contexto, una disolución de esa subjetividad asignable al productor del texto y, por ese intermedio, una anulación de la individualidad que le otorga una cierta realidad histórico-social. El reemplazo de la figura del autor por la de función-autor sugiere, en consecuencia, que a su desaparición concurriría inevitablemente el vacío, ya sea como manifestación de la ausencia (siguiendo a Foucault) o

como momento crucial de emergencia de la escritura (en palabras de Barthes). En este proceso, el sujeto de la escritura queda definido únicamente por su propia enunciación, casi como una huella más del lenguaje que lo estructura. Así, según Barthes (1994)

en cuanto un hecho pasa a ser relatado con fines *intransitivos* y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra su propia muerte, comienza la escritura (p.75).

El autor despojado de su obra pierde de esta forma el privilegio del iniciador para convertirse, por medio del propio texto, en un continuador, si no en continuum, de la cultura.

Otro de los aspectos relevantes presentes en la obra de Martínez se vincula con la problemática entre escritura y realidad, cuestión que parece atravesar la totalidad de este corpus poético. Al respecto, Valdivieso (2001) ha sentenciado que en *La nueva novela* pueden pesquisarse dos conceptos críticos que colocan a este texto en el lugar de *verdadero acontecimiento* literario chileno e hispanoamericano: la subversión epistemológica contra los principios racionales de lo Mismo y lo Otro, y el hecho de que toda la obra supone una premisa ineludible: que la realidad sólo existe en el lenguaje, que toda realidad es verbal (p. 55). El lenguaje operaría, desde esta perspectiva, como garantía de subjetividad y como espacio de desenvolvimiento del sujeto. Se trata, sin embargo, del lenguaje en su soporte significativo, en cuya envergadura se sustentaría la visión alterada del autor respecto del mundo. Asimismo, el ejercicio gráfico-textual aparecería como un referente de ese universo psicológico fragmentario representado por la obra, en el que sobresale el tópico de la transgresión social y moral bajo diversas modalidades de representación poético-visual:

Allí, en ese cajón de sastre se pretende que el lector viva una nueva realidad, sólo válida en el texto, pero que igualmente perturba nuestra sensibilidad y nuestra inteligencia, y así, sucesivamente reirá, presenciara la muerte, se perderá con un perro, de desplazará en una bicicleta, seguirá unas piernas que van de una página a otra, en una de las cuales el narrador los esperará cordialmente (Valdivieso, 2001, p. 56).

De aquí puede sostenerse que estos movimientos impulsados por *La nueva novela* no serían sino reflejos de una doble operación, ambas asociadas estrechamente a la problemática (psicológica) de la relación entre sujeto y realidad: el mundo sensible y el mundo inteligible como estratos constitutivos de la psicología individual. Tales categorías podrían hacerse corresponder, en Saussure, con aquellas dos entidades clásicas constitutivas del signo: significante (mundo sensible) y significado (mundo inteligible), así como con aquellos otros dos movimientos que el propio Valdivieso destaca en relación con el trabajo de Juan Luis Martínez, esto es, crisis de la forma y el contenido de una cultura. Al respecto Lihn y Lastra (1987) han indicado lo siguiente:

Si tuviéramos que racionalizar el poema de Martínez, diríamos que el ardid del texto consiste en el empleo de las nociones de lenguaje y de signo retirándole al lenguaje su dimensión semántica y, consecuentemente, al signo uno de sus dos elementos constitutivos: el significado (p. 15-16).

El lenguaje, pierde por este intermedio tanto su valor referencial como su adscripción a una cierta subjetividad (el sujeto que toma la palabra), para situarse en el lugar del vacío o de la transparencia. Así, La NOTA 5. OBSERVACIONES SOBRE EL LENGUAJE DE LOS PÁJAROS, que hace referencia al apartado LA LITERATURA, sostiene

Cantando al revés los pájaros desencantan el canto hasta caer en el silencio: -lenguaje lenguajeando el lenguaje -, lenguajeando el silencio en el desmigajamiento de un canto ya sin canto. Se diría: (restos de un Logos: migajas de un Logos: migas sin nombre para alimento de pájaros sin nombre: pájaros hambrientos: (pájaros hambreados por la hambruna y el silencio).

Desconstruyen en silencio, retroceden de unos árboles a otros: (han perdido el círculo y su centro: quieren cantar en todas partes y no cantan en ninguna): no pueden callar porque no tienen nada que decir y no teniendo nada picotean como último recurso las migajas del nombre del (autor): picotean en su nombre inaudible las sílabas anónimas del indecible Nombre de sí mismos.

(*La nueva novela*, p. 126).

Y más adelante, en el poema **LA DESAPARICIÓN DE UNA FAMILIA**:

5.- 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".

(*La nueva novela*, p. 137).

En ambos casos, lenguaje e identidad (subjetividad) aparecen como entidades en crisis, incapaces de dar cuenta fidedigna de lo exterior, manteniéndose una tensión permanente con el adentro. Los límites de la subjetividad se hallarían asociados, en este

sentido, a los límites de lo decible, bajo el estatuto insoslayable del lenguaje. En el texto *ADOLF HITLER Y LA METÁFORA DEL CUADRADO*, por ejemplo, junto con la reproducción de una fotografía del dictador alemán, se puede leer lo siguiente:

En este pequeño cuadrado, lo de fuera: (el espacio blanco de la página) y lo de dentro: (la fotografía) están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados.

(*La nueva novela*, p. 113)

A juicio de Vásquez (2007), Juan Luis Martínez re-presentaría únicamente un “nombre-pretexto”, tras el cual sólo hay un espectro. Aún más, esta verdadera desaparición formaría parte estructurante del ideario poético del autor, fundando en el compromiso de emanar una identidad velada:

En el acto de tachadura de la identidad hay una negación de la autoría, de la existencia de alguien uno que escribió y armó los discursos desde un eje articulador de sentido, lo que finalmente produce un desplazamiento ex-céntrico que fractura el estatuto de la autonomía del arte (...) Es así como *La nueva novela* se arma por ensamblaje a la vez que por el desmantelamiento de los más atávicos códigos estético-culturales y con ello del propio lenguaje. Sus textos se enfrentan huérfanos entre ellos, armándose y desarmándose, escribiéndose y borrándose (p. 139).

Identidad y alteridad convergerían, según este autor, en el dispositivo de una escritura cooperativa que, por su propia naturaleza, anula el fantasma del autor, situándolo fuera del texto a la manera de un predecesor. Se diluye por este intermedio la misma personalidad del

autor, permaneciendo únicamente el tejido, el testimonio, la huella de esa voz colectiva presente en la galaxia signifiicante que es el texto.



V. INTERTEXTUALIDAD EN LA NUEVA NOVELA

El fenómeno de la intertextualidad como elemento constitutivo de toda manifestación discursiva (Bajtín, 1979; Kristeva, 1978; Barthes, 1980; Genette, 1989) puede ser entendido como una herramienta esencial de problematización y análisis del texto, tanto en la dimensión de su naturaleza significacional como en el ámbito de su relación con otros fenómenos de la cultura. En su sentido más amplio, y siguiendo los postulados de Julia Kristeva, la intertextualidad operará como un registro, implícito y/o explícito, del universo de dialogal del texto con otros anteriores y/o coetáneos, de los cuales se nutre y a los cuáles afecta a partir de su misma manifestación. Genette, por su parte, considerará la intertextualidad como una forma particular de relación transtextual, definiéndola como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989, p.10).

Lo que interesa destacar aquí tiene que ver, particularmente, con la concepción kristeviana de la intertextualidad como una interacción de múltiples voces al interior del texto, que, eventualmente, podrán dar cuenta de variados modos de relación y variadas funciones. En particular, Villanueva (1989) sostiene que este dialogismo puede proyectarse en tres direcciones básicas: la *heterofonía*, o multiplicidad de voces; la *heterología*, o alternancia de tipos discursivos entendidos como variantes lingüísticas individuales; y la *heteroglosia*, o presencia de distintos niveles de lengua (p. 183).

El concepto de intertextualidad pone de manifiesto, en consecuencia, la estrecha trabazón que mantiene la obra con la tradición precedente así como la necesidad de concebirla

como un producto de la cultura, esencialmente entrelazado con sus referentes anteriores. En este sentido, la perspectiva intertextual permite acercar las nociones de texto e hipertexto, a partir del rasgo compartido del dialogismo inherente a toda producción textual.

Por su parte, la teoría de la recepción, al destacar el papel del lector como co-constructor del texto, destaca además el papel decisivo que cobra el reconocimiento de las operaciones y conexiones intertextuales en el marco de la relación autor-obra-lector. Así, tanto para Rifaterre (1991) como para Eco (1987), la intertextualidad aparece como un rasgo esencial del fenómeno de la textualidad, ya sea bajo la modalidad de resultado de la recepción (en el caso del primer autor), ya como elemento estructural de la misma (en relación con el segundo). Es decir, la obra requiere, para su despliegue efectivo como dispositivo estético, de la cooperación y acción del lector y del reconocimiento de los referentes que la delimitan.

Para Barthes (1994), en tanto, la polifonía y el dialogismo textuales permiten concebir la obra como un espacio de múltiples significaciones e interpretaciones, dentro de cuyos límites la lectura se erige como una segunda operación de escritura, abierta a una multiplicidad de sentidos, acercándose evidentemente esta definición a la concepción clásica de hipertexto y a su caracterización como fenómeno comunicacional bidireccional.

En el caso de la escritura hipertextual los sentidos plenos de la obra quedan supeditados a los recorridos de lectura establecidos por el lector y a las operaciones de reconocimiento intertextual que éste es capaz de actualizar y poner en funcionamiento, en el marco de las redes de significación proyectadas por el hipertexto. El proceso interpretativo –textual e hipertextual- se despliega así como una verdadera lectura en segundo grado de

aquel sistema abierto y fragmentario propuesto por la escritura, a la manera de una navegación a través de esa cartografía ilimitada, sobre la base de las claves intertextuales explícitas e implícitas presentes en la obra.

En este mismo contexto, Landow (1995) advierte que el fenómeno de la incorporación de elementos extratextuales como procedimiento idiosincrático del hipertexto podría implicar una materialización efectiva de la hipótesis de la intertextualidad barthesiana, a partir de las posibilidades factuales de la escritura digital no-lineal e hipervinculada. Así, en el marco del hipertexto, la lectura lineal viene a ser remplazada por recorridos de lectura (navegación), cuya función primordial consiste en posibilitar el establecimiento de enlaces entre los diversos núcleos de significación propuestos por el texto, independientemente de su naturaleza semiótica (textos, imágenes, sonidos, etc.) Cabe mencionar sin embargo que, desde la perspectiva de este autor, texto (impreso) e hipertexto difieren en cuanto a sus estrategias de lectura, en la medida que, mientras el hipertexto presenta de manera indiferenciada los niveles y las jerarquías de los intertextos que lo componen, el texto impreso propondría un recorrido más bien jerárquico (lineal), basado en las disposiciones y estrategias autorales. El resultado de todo esto consiste en la desmitificación del texto como unidad indivisa y total, y en su descentralización como fenómeno autónomo y coherente.

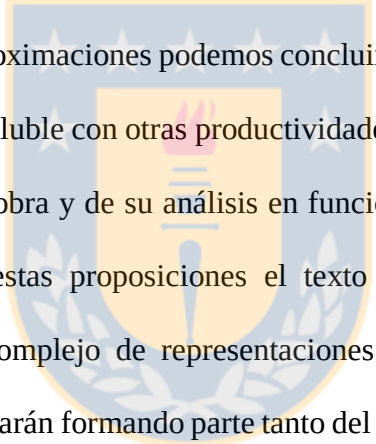
A lo anterior cabría sumar las reflexiones de Julia Kristeva (1981) en torno al concepto de productividad semiótica. Desde tal perspectiva el texto es concebido como un tejido, como lugar de citas y de diálogo, sea con otras textualidades específicas o con la tradición y la cultura de manera general. El concepto de productividad sugiere que el texto no sería un producto cerrado en sí mismo, inspirado por un único significado, sino más bien

“un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación una palabra comunicativa apuntando a una comunicación directa, con distintos tipos de enunciados anteriores o sincrónicos” (p. 299). El texto se estructuraría entonces sobre una doble relación: con la lengua, sobre la base de un vínculo destructivo-constructivo; y con otros textos de la historia y de la sociedad, mediante los procedimientos de la intertextualidad.

Asimismo, el concepto de productividad destaca la función del lector en la dinámica de construcción de sentido, al situarlo como verdadero un co-autor llamado a figurar los límites interpretativos de la obra mediante una doble operación de lectura: la identificación del conjunto de códigos (la cultura) integrados en el texto y el reconocimiento de aquellos elementos divergentes de esa misma tradición cultural, sobre la base de operaciones intertextuales diseminadas en el texto.

Retomando los planteamientos de Genette, los mecanismos específicos que posibilitan el dialogismo fundante del fenómeno intertextual pueden reconocerse en función de las diversas transformaciones mediante las cuales un determinado texto recoge los influjos de otros. A ello debe agregarse la noción de palimpsesto, en relación con la denominada literatura en segundo grado, haciendo referencia, precisamente, a aquella literatura fundada en otros textos. El término palimpsestos busca definir, de modo general, las operaciones mediante las cuales un texto se superpone a otro, más que ocultándolo, dejándolo entrever por transparencia (Genette, 1989). Desde esta perspectiva, las categorías transtextuales podrían concebirse menos como clases de textos que como aspectos propios de la textualidad:

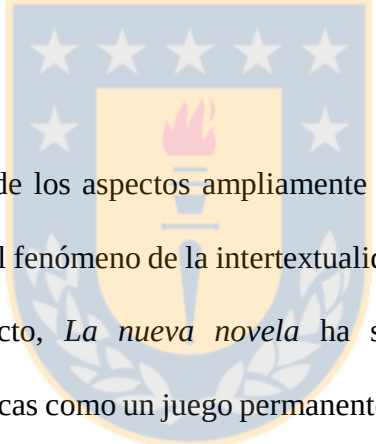
Las diversas formas de transtextualidad son a la vez aspectos de toda textualidad y, en potencia y en grados diversos, clases de textos: todo texto puede ser citado, y por ende, devenir cita, pero la cita es una práctica literaria definida, que evidentemente trasciende cada una de sus realizaciones, y que tiene sus caracteres generales; todo enunciado puede ser investido de una función paratextual, pero el prefacio (yo diría gustosamente lo mismo del título) es un género; la crítica (metatexto) es, evidentemente, un género; solo el architexto, sin duda, no es una clase, puesto que es, si así puede decirse, la claseidad literaria misma. (...) ¿Y la hipertextualidad? También es, evidentemente, un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que no evoque, en algún grado y según las lecturas, alguna otra, y, en ese sentido, todas las obras son hipertextuales (Genette, 1989, p. 62).



De las anteriores aproximaciones podemos concluir que el texto mantendrá de manera connatural un vínculo indisoluble con otras productividades semióticas, problematizando así la concepción misma de la obra y de su análisis en función de ese dialogismo permanente. En otras palabras, según estas proposiciones el texto literario comportaría un sentido proveniente del universo complejo de representaciones previamente construidas que, al plasmarse en el texto, terminarán formando parte tanto del repertorio significacional del autor como del lector. Los sentidos vehiculados por el texto desbordarían, en consecuencia, a la propia textualidad, remitiendo irrevocablemente al universo de textos previamente construidos.

1. Intertextualidades en *La nueva novela*

Como se ha establecido, la intertextualidad plantea la relación directa y/o indirecta de un texto con uno o varios textos, con la intención de conformar una obra que provoque efectos renovados en el lector. De esta manera, el reconocimiento del fenómeno intertextual es, al mismo tiempo, una referencia a la historia literaria, al tratarse de la evocación de textos producidos fuera de la órbita actual de la obra. Dicho de otro modo, el intertexto trata de que el enunciado sea percibido como la representación del mundo actual, representación creada por el hablante referenciando un mundo anterior, que participa activamente de la creación de mundo presente.



En esta línea, unos de los aspectos ampliamente visitados de la obra de Juan Luis Martínez dice relación con el fenómeno de la intertextualidad, rasgo evidente en la propuesta poética del autor. En efecto, *La nueva novela* ha sido considerada desde variadas aproximaciones teórico-críticas como un juego permanente de escritura y reescritura, esto es, como un verdadero derivado de cierta tradición que involucra diversos aspectos de la cultura: psicología, matemáticas, lógica, filosofía, literatura, fotografía, pintura, antropología, música, política, etc. Se trata de una relación dialógica que funda un texto múltiple en su construcción y abierto en su significación sin que pueda hallarse en él un origen y un fin, tal como lo describe Barthes en *El placer del texto* (1999). En definitiva, las operaciones intertextuales permiten concebir la práctica literaria como una reescritura infinita que difumina los contornos de la autoría y de la subjetividad en ese tejido complejo que es el texto.

Vásquez (2005) ha destacado la noción de transindividualidad⁵ para referir, precisamente, una posible superación del concepto de intertextualidad en el trabajo de Juan Luis Martínez, concibiendo aquella como una estrategia de negación no solo de la autoría individual, sino también de las identidades *otras* referidas por el texto.

La propuesta del poeta es la de una autoría transindividual, que quiere superar desde oriente la noción de intertextualidad según se ha entendido en occidente, donde los textos de base están presentes en las transformaciones del texto que los procesa; pero en J. L. Martínez ella parece resolverse en la negación de la existencia de las individualidades en la literatura, al hacer fluir bajo nombres distintos una misma corriente, que es y no es él. “No sólo ser otro, sino escribir la obra de otro” ese es el programa de J. L. Martínez (Vásquez, 2005)

En una dirección similar, Herrera (2007) propone conectar la noción de transindividualidad (asociada específicamente a la problemática del autor) con la de subjetividad (vista desde la óptica posmoderna), vinculación que se hallaría signada por la confusión de las particularidades específicas de los planos real y ficcional (ficticio) en el marco de los procedimientos utilizados por el autor. En términos de Herrera:

Por un lado, la tachadura del nombre es la materialización de la crítica de la literatura en su plano ficticio (del personaje al interior de la obra) y, por otro, es la materialización de la discusión sobre la singularidad iconológica (la realidad y presencia material) del ciudadano llamado de esa forma; sin embargo, al diluirse la frontera entre ambos planos, porque están interactuando, el libro actualiza una

⁵ Ya en el texto “Señales de Ruta de Juan Luis Martínez” (1987) Lihn y Lastra establecen que la autoría transindividual de Juan Luis Martínez buscaría superar la noción occidental de intertextualidad, manifestándose más bien como una “negación de la existencia de las individualidades en literatura, al hacer fluir bajo nombres distintos una misma corriente, que es y no es él” (p. 14).

querella sobre la noción de subjetividad, que desde la óptica de la teoría postmoderna tiene eco en la devaluación de la figura monolítica del Sujeto. Asimismo, el dato constituye un modo de poner en duda la función del creador en el imaginario moderno (Herrera, 2007, 14).

Ambos enfoques, más cercanos a una *filosofía de la intersubjetividad* que al reconocimiento del intertexto como elemento estructural y estructurante de *La nueva novela*, enfatizan no obstante en el papel trascendente de las relaciones intertextuales como configuradoras del constructo obra-autor y como eje articulador de la textualidad. Cabe mencionar, en este sentido, que el análisis intertextual no solo hace referencia a las posibilidades (infinitas) de diálogo implícito y/o explícito entre diversos textos, sino que obliga a considerar, además, la función de aquellos textos referenciados y que le aportan cierta significación al texto de destino. Dicho con otras palabras, se hace necesario develar la naturaleza significacional del texto de origen con el objeto de deslindar su función específica en la configuración de la obra que lo alberga.

En el marco del estudio de la obra de Juan Luis Martínez, esta problemática ha sido abordada en dos direcciones generales. Por una parte, buscando identificar, describir y analizar las diversas maneras como *La nueva novela* integra en sí misma (a modo de recurso o programa) sistemas semióticos de variada naturaleza (verbales, visuales y/o verbosuales); por otro, evidenciando los procedimientos de elección/exclusión (a modo de recurso o programa) utilizados en la construcción del texto.

Así, Brito (1994), considera *La nueva novela* como un verdadero “museo de la cita”, vinculado al contexto sociohistórico del Chile de la época, a la manera de un enfrentamiento

con las prácticas políticas dominantes, a partir de lo que la autora denomina “resistencia literaria”, ejercicio basado en la diversificación de los materiales significantes como estrategia de huida frente a los poderes discursivos:

Martínez invita a leer la historia detrás de los movimientos del significante, generando una estrategia para hablar de la situación del oprimido. Dicha estrategia va a ser principalmente, ocupar una pantalla gigante (el museo) que dé cuenta de los usos y abusos del poder que el/los saberes han tenido para desmontarlos o bien para replegarse en ellos. El planteamiento de estrategias para desocupar el lenguaje y la cultura auspiciada por el oficialismo va a ser común a la mayoría de los escritores de la resistencia literaria: ocupar textos, figuras, lenguajes diferentes, escenarios y épocas distintas, pero similares a aquella en que está inmerso el libro como contexto comunicativo inserto en un entorno socio-político específico (Brito, 1994, p. 26).

Según esta autora, tales maniobras del discurso poético de Juan Luis Martínez tenderían a desenmascarar las peligrosas relaciones entre saber y poder, sobre la base de la construcción de un texto como “cuerpo de citas” que remitiría, bajo la forma de archivo, a variados momentos históricos vinculados con la realidad (opresora) imperante. El procedimiento utilizado consistiría en la elaboración de un texto (“tejido escritural”) colmado de “vacíos”, “huecos de sentido” tendientes a opacar los “significantes del código dominador”. La ratificación de esta hipótesis estaría dada por el hecho que *La nueva novela* no haya sido subsumida por “el sistema de dominante ni por la historia oficial”. (p. 32). Como puede observarse, Brito coloca en el epicentro de la construcción poética de *La nueva novela* la práctica de la *resistencia* (discursiva, política y/o literaria), la que se valdría de diversos referentes intertextuales como recurso de desenmascaramiento de los poderes discursivos vigentes.

En la misma línea, y en el contexto de la presentación del documental “Señales de ruta”⁶, Raúl Zurita propone identificar en el poema “LA DESAPARICIÓN DE UNA FAMILIA” una clave mayor de interpretación de *La nueva novela*, esto es, la representación (desde la mirada íntima) de los resultados de la opresión político-social reinante en el período de aparición del texto. En efecto, esta desaparición tocaría “desde un ángulo absolutamente inesperable y al mismo tiempo central, todo lo que ha sido, precisamente, los desaparecidos latinoamericanos en su sentido más amplio” (Díaz, 2000). Esta apelación se enunciaría, así, desde el lugar cerrado y oblicuo de la casa –espacialidad a la vez individual y social- habitada por una realidad tendiente al desfondamiento y la desaparición.

De esta forma, la clave política de lectura de *La nueva novela* pudiera signarse bajo la representación de la casa como *habitación* del autor, bien desde la dimensión de su inserción en el mundo social, bien como señal de su propia experiencia personal, psicológica y/o estética. El poema “LA DESAPARICIÓN DE UNA FAMILIA” puede ser comprendido entonces como un hito central en la poética de Juan Luis Martínez bajo la tesis de la resistencia y como signo de los diversos *mundos de sentido* en los que habita el sujeto productor manifestados en el tejido intertextual. Se trataría, en definitiva, de un espacio referencial múltiple: lugar de la existencia política, ética, estética, poética, etc.; e inclusive lugar de la no-existencia y no-lugar, como se verá más adelante.

⁶ Presentación del poeta Raúl Zurita del documental Señales de Ruta, de Tevo Díaz (2000), realizada en la librería Gonzalo Rojas del FCE en septiembre de 2007. Realización audiovisual de Ignacio Muñoz Cristi (Movimiento Lúdico Films), disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=IUFBIbEvLZY>

Se hace necesario evidenciar, además y a propósito del intertexto, la posibilidad de que la *casa* que atraviesa la lectura de *La nueva novela* extienda sus límites simbólicos más allá del territorio (nacional, latinoamericano o transnacional), en tanto cuanto se erige sobre un procedimiento dialógico que no sólo apela a la literatura como habitación, sino a la poética en general, al arte -en su dimensión más amplia- despojado de los encasillamientos y rigurosidades canónicas, pero instalado ineluctablemente en las fundaciones del lenguaje, aunque se trate de un logos descentrado o desacralizado (Logos/Sogol). Baste recordar, al respecto, la siguiente cita de Blanchot (1990):

La confianza–desconfianza por el lenguaje ya es fetichismo, eligiéndose tal palabra para jugar con ella en el goce y el malestar de la perversión que supone siempre, disimulado, un buen uso. Escribir, desvío que aparta el derecho a un lenguaje, aunque fuese pervertido, anagramado –desvío de la escritura que siempre des-escribe, amistad por lo desconocido inoportuno, “real” que no puede mostrarse ni decirse (p. 39).

Sarmiento (2008), por su parte, buscando establecer las posibles afinidades entre las poéticas de Huidobro y Martínez, concluye que este último, al igual que su predecesor, buscaría poner en circulación “una obra multifacética, partícipe ultra-cosmopolita de la biblioteca globalizada (...) que entra a la esfera de la circulación del libro como un producto singular y eficiente” (p. 243), adquiriendo un estatuto *transnacional*, fundado en un diálogo literario con la producción crítico-filosófica francesa, primordialmente, como instancia de reflexión y de creación en torno al hecho escritural, determinando, por ese intermedio, “la legitimación de la escritura y el tejido mismo del libro de Martínez desde la partida” (p. 244). El paradigma intertextual funcionaría aquí, por lo tanto, como una herramienta legitimadora del discurso a partir del diálogo con cierta tradición cultural occidental, representada por la

figura de Roger Caillois como sujeto destinatario del texto, según consta en la dedicatoria de *La nueva novela*.

El examen del texto de Martínez muestra, efectivamente, una cierta estructura en la que el sistema de citas y referencias excedería el plano estrictamente lingüístico-literario para adentrarse en una referencialidad semiótica compleja, basada en intertextos de múltiple naturaleza, cada uno respondiendo a las particularidades de sus códigos de procedencia. De acuerdo con Lihn y Lastra (1987), se trataría de una urdimbre de conexiones y selecciones arbitrarias cuya armazón vacía implicaría la negación de la temporalidad, como resultado de la manipulación de los referentes intertextuales de forma contradictoria, basada en los siguientes recursos: a) declaración de referentes canónicos reconocibles o hiperreconocidos (por ejemplo, las imágenes de Arthur Rimbaud y Carl Marx dispuestas en la página 7); b) elitismo y sofisticación de otros referentes (filosofía, lógica, matemáticas, la poesía china, etc.), c) recorrido disperso por épocas y culturas diversas, d) “emplazamiento del sujeto de los textos en el centro móvil de una circunferencia – el libro-, de gran amplitud de radios”, cuyas coordenada responden también a la movilidad y al descentramiento (Lihn y Lastra: 1987: p. 8). El proyecto de Juan Luis Martínez se estructuraría así como un mosaico intertextual aleatorio frente al cual el lector habrá de desplegar un conjunto de competencias semióticas tendientes no solo a reconocer los intertextos de referencia, sino a completar los vacíos formales y de sentido dispuestos por la textualidad poética.

Junto con lo anterior, la construcción intertextual de *La nueva novela* enfatiza además en la problemática posmoderna de la autoría al erigirse como una trama de citas, parodias, impostaciones, etc., que sitúan al sujeto productor del discurso en la posición de recolector

de la tradición según sus propias preferencias y juegos electivos. Esta variada selección de referencias queda de manifiesta tanto en la suma de tópicos y temas que conforman la obra (geografía, estética, poética, antropología, psicología, política, música, pintura, fotografía, literatura, etc.), como en el corpus de autores apelados por la obra. Respecto de esto último, valga recordar la exhaustiva recopilación realizada por Rioseco (2008) en torno a este aspecto del mundo referencial de *La nueva novela*:

Allí estaban dramaturgos como Jean Tardieu y Eugene Ionesco, los poetas Hölderlin, Gerard de Nerval, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Paul Valéry, W.H. Auden, Yeats, Vicente Huidobro y los surrealistas. Los escritores Edgar Lear, Lewis Carroll y Julio Cortázar. También Christian Morgansen, Marcel Proust, Lezama Lima y Miguel Serrano. Los proyectos político-ideológicos de Marx y Engels, los de orden filosóficos como los de Blanchot, Deleuze, Guattari, Foucault y Derrida. Los de orden plástico como los de Francis Picabia y Marcel Duchamp. O más teóricos como el de Roger Callois, los postulados matemáticos de Euclides, Gauss, Lobatchewsky y Einstein en conjunto con los provenientes del mundo de la cultura popular o la historia del siglo XIX y XX: Hitler, Napoleón, Yoko Ono; íconos como el de Superman, además de citas de textos, recortes de diario y fotografías (p. 252).

La nueva novela de Juan Luis Martínez da cuenta, a través de las operaciones descritas, de un juego incesante de traslaciones de sentido a partir de la fragmentación misma del texto, sustentada en el recurso de la cita como desacralización del aura del enunciado original y cuestionamiento de su valor de totalidad enunciativa en sí misma. El paratexto viene a configurarse de esta forma como elemento central del libro, bajo la forma de ejercicios y/o acciones que el lector deberá actualizar con el objeto de completar el pacto comunicativo inherente a la relación texto-lector. A este respecto cabe recordar que para

Benveniste (1995) resulta posible diferenciar el acto de la enunciación, único e irrepetible, de su producto inmediato: el enunciado. Mediante tal acto el sujeto enunciatario se apropia del lenguaje, produciendo su propio enunciado a partir de las marcas significacionales dispuestas por ese yo que toma la palabra en el texto. Así, en el caso de *La nueva novela*, el lector deberá identificar, situar y relacionar las referencias lingüísticas y no lingüísticas que componen el texto, en las cuales pareciera descansar el sentido o sinsentido del mismo.

En esta dirección, tanto la imagen de las casas en derrumbe de la portada como las superficies exteriores del libro emergen posiblemente como las primeras claves de lectura intertextual de *La nueva novela*, exigiendo al lector desde la entrada el despliegue y actualización plena de su enciclopedia individual y cultural. Los poemas LA REALIDAD I y LA REALIDAD II dispuestos en las solapas del texto, más sus respectivas notas: “Nada es real” (Sotoba Komachi) y “Todo es real” (André Breton), iniciarían claramente los juegos de descentramiento del texto y sus estrategias de construcción intertextual, junto con establecer las bases del proyecto poético de Martínez. Al respecto, Rozas (2006) sugiere que ambos poemas representarían, en último término, dos realidades mayores manifiestas y/o latentes en *La nueva novela*: una lógica macrocultural y racional centrada en la problemática modernidad-posmodernidad, y otra que surgiría del diálogo con la tradición literaria, a partir del uso de diversos materiales significantes referenciados según una lógica ilusoria, cuyo resultado primordial sería la emergencia de un nuevo signo.

Por su parte, la contraportada de *La nueva novela* presenta igualmente una abierta implicación al lector quien, a partir de instrucciones explícitas (“Dibuje el contorno de cada cuarto incluyendo puertas y ventanas. Marque dos rutas de escape para cada miembro de su

familia”), estaría llamado a ejercer lúdicamente el papel de co-constructor del ejercicio imposible propuesto por el autor, bajo la forma canónica del dibujo, rompiendo además por ese intermedio con el carácter aurático del texto poético como manifestación de cierta subjetividad intransitiva.

Galindo (2000) ha descrito de la siguiente forma la trascendencia estético-poética de los elementos arriba descritos en el marco de los procedimientos intertextuales:

Al entrar en *La nueva novela*, el lector rápidamente descubre que ha ingresado a un laberinto. En una casa -imagen que sirve de portada- de la que no será fácil salir. Por esa razón, el título *La nueva novela*, en su transgresión genérica (...), nos propone la secreta constatación de la casa como texto y del texto como laberinto: el lugar de las desapariciones. El programa, aunque todo el libro es un programa textual, se encuentra en las "solapas", este gesto que implica ampliar desde ya la noción tradicional de libro, donde los textos escritos con letra blanca sobre un soporte negro se titulan: "La realidad I" (primera solapa) y "La realidad II" (segunda solapa) (...) Ambos textos están contruidos básicamente como un collage de citas secretas, sobre el esquema elemental de preguntas y respuestas que se apoyan o contradicen persistentemente, incansablemente” (Galindo, 2000, 23).

En los casos descritos, los paratextos parecen funcionar como claves de transacción con el texto y como señales más o menos determinantes de sus modos y recorridos de lectura. En tal sentido, Monarca (1988) propone entender el despliegue intertextual (verbal y extraverbal) de *La nueva novela* como un profuso juego de contradicciones como eje semántico común, en el que el material utilizado constituiría la clave de inserción en el texto,

condicionada por una textualidad polifónica abierta a múltiples recorridos de lectura e interpretación.

La práctica intertextual recorre, sin duda, todo el corpus de *La nueva novela* dejando entrever su función programática, ya no solo como recurso de construcción poética, sino como factor estructural en el ámbito de la producción literaria. Un ejemplo paradigmático en este sentido los configura el diálogo recurrente con la figura y obra de Jean Tardieu, como referente intertextual mayor de *La nueva novela*. La inclusión de los problemas y ejercicios de este poeta y dramaturgo francés en el texto de Martínez puede ser comprendida principalmente desde la perspectiva de la profunda reflexión acerca del papel del lenguaje en la configuración de la realidad y de lo paradójico como recurso de defensa y/o huida frente al sinsentido de la misma. En el poema EL LENGUAJE, del apartado I: “Respuestas a problemas de Jean Tardieu” puede leerse lo siguiente:

Tome una palabra corriente. Póngala bien visible sobre una mesa y descríbala de frente, de perfil y de tres cuartos.

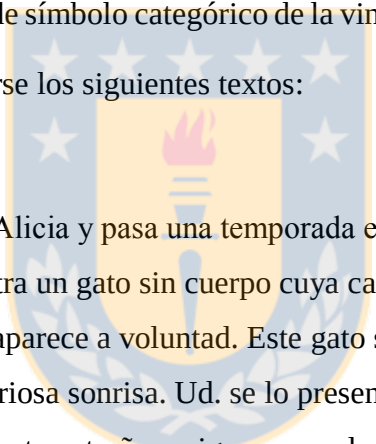
Repita una palabra tantas veces como sea necesario para volatilizarla.
Analice el residuo.

Encuentre un solo verbo para significar el acto que consiste en beber un vaso de vino blanco con un compañero borgoñón, en el café de Los Dos Chinos, a las seis de la tarde, un día de lluvia, hablando de la no-significación del mundo, sabiendo que acaba usted de encontrarse con su antiguo profesor de química y mientras cerca de usted una muchacha le dice a su amiga: “¡Sabes cómo hice que le viera la cara a Dios!”.

(*La nueva novela*, p. 24)

Los juegos verbales de Tardieu citados en *La nueva novela* sin otra transformación que su disposición gráfica en la página, ponen de relieve el radicalismo de su construcción intertextual, convirtiendo a la cita no ya en un recurso estrictamente paratextual, sino el objeto mismo de comunicación poética.

Paralelamente, el dialogismo explícito con Lewis Carroll funcionaría en una dirección similar. La presencia de este autor atraviesa toda la obra de Martínez, tanto en el plano de las referencias explícitas como en un segundo nivel en el que la cosmovisión literaria del primero parece convertirse en los límites de la realidad del segundo. El gato de Cheshire resulta ser, en este contexto, una suerte de símbolo categórico de la vinculación de ambos mundos. Como ejemplo de esto, pueden leerse los siguientes textos:



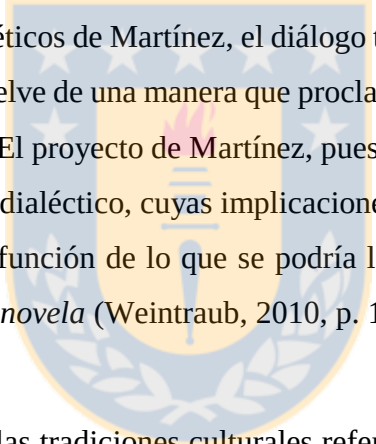
“Suponga que usted es Alicia y pasa una temporada en el País de las Maravillas. Allí encuentra un gato sin cuerpo cuya cabeza flota en el vacío. Este gato aparece y desaparece a voluntad. Este gato sin cuerpo ostenta una permanente y misteriosa sonrisa. Ud. se lo presenta al Rey, pero el Rey no gusta del aspecto de este extraño amigo suyo y decide eliminarlo. El verdugo opina que no se puede cortar una cabeza a menos que exista del cual cortarla. El Rey dice que cualquier cosa que tenga una cabeza puede ser decapitada. BUSQUE UNA SOLUCION”.

(*La nueva novela*, p. 78)

“LA CABEZA DEL GATO DE CHESHIRE QUE A PESAR DE SU OSCURA MATERIALIDAD PARECE SUSPENDIDA SOBRE TODAS LAS COSAS, DESREALIZA EL MUNDO CON LA MISTERIOSA Y ENIGMÁTICA EXPRESIVIDAD DE SU SONRISA, RECORDÁNDOLE AL HOMBRE EL CARÁCTER PRECARIO DE SU REALIDAD”.

(*La nueva novela*, p. 123).

En su análisis sobre las influencias Alfred Jarry y Lewis Carroll en *La nueva novela*, Weintraub (2010) ha destacado, precisamente, el papel central que jugaría tanto la *patafísica* como el *sinsentido* literario en la obra de Juan Luis Martínez. En torno a esto último, reconoce en *Alicia en el País de las Maravillas* (1865) y *Alicia a través del espejo* (1871) los intertextos más influyentes para su lectura. A decir de Weintraub, tales evocaciones constituirían un verdadero eje cuasi-filosófico del libro, cuya significación estaría dada por la puesta en diálogo de la tríada literatura, filosofía y ciencia en tanto representaciones igualmente válidas de la realidad:



En los experimentos poéticos de Martínez, el diálogo tenso entre la literatura, la filosofía y las ciencias no se resuelve de una manera que proclame la soberanía de alguno de estos discursos en particular. El proyecto de Martínez, pues, lleva a cabo una desconstrucción del pensamiento lógico-dialéctico, cuyas implicaciones estéticas, lingüísticas y políticas son investigadas como función de lo que se podría llamar la poética de la ilegibilidad postulada por *La nueva novela* (Weintraub, 2010, p. 142).

En términos generales, las tradiciones culturales referidas por *La nueva novela* parecen ser interpeladas por su autor, por una parte, como agentes dialógicos directos cuya escogencia respondería esencialmente al programa poético del Martínez, y, por otra, como fuentes mismas de construcción del texto. En función de esto último, como se verá más adelante, la figura del autor parece quedar subsumida en un complejo autoral de múltiple faz y de problemática identificación. Galindo (1999) advierte en este tipo operaciones una doble estrategia enunciativa. De una parte, dar cuenta de la imposibilidad de(los) lenguaje(s) para referir la naturaleza compleja de la realidad; de otra, exhibir la ambigüedad, polivalencia y carácter contradictorio de lo real, más allá de sus representaciones. El lenguaje, por ese

intermedio, “es reducido, en un juego paradójal constante, al absurdo y al sinsentido, privilegiando la experiencia directa como verdad, si no racionalizable al menos efectiva” (Galindo, 1999, p. 315).



2. Separación obra-autor

Quizá uno de los rasgos más visibles de la escritura hipertextual tiene que ver con la problematización y el cuestionamiento de la figura del autor como agente controlador del texto a partir de su autoridad absoluta sobre él. De hecho, desde la perspectiva de Landow (2009), la hipertextualidad implica una convergencia irrenunciable entre las funciones del autor y el lector, un entrecruzamiento de sus papeles en la actualización del texto y una verdadera disolución de sus límites y de sus influencias. Esta operación implica una apertura radical del texto en el campo autoral y la necesidad consecuente de nuevas estrategias de análisis en el ámbito de la producción-recepción discursiva.

Si bien la postura de Landow hace referencia fundamentalmente al fenómeno de la interactividad propia del hipertexto digital, tal postulado resulta igualmente aplicable a las modalidades más clásicas de la escritura, incluyendo los llamados protohipertextos⁷. En este contexto, la obra artística cobra un valor singular, concebida como una productividad en expansión, abierta, cuyos significados emergerían allí donde autor y lector intervienen desde sus particulares horizontes de expectativas y desde sus únicas e irrepetibles experiencias enunciacionales.

⁷ Los llamados proto-hipertextos, que Herrera (2007) define como aquellos textos que “mixturán códigos de variado orden” (p. 17), se caracterizan por presentar una pseudo-hipertextualidad, particularmente en el afán por romper con la linealidad como principio esencial de la estructura discursiva, básicamente mediante la manipulación de los elementos temporales y/o espaciales que la componen. Como rasgo general, asociado al fenómeno de la hipertextualidad, los proto-hipertextos proponen nuevas formas de organización y lectura, distanciándose de las formas convencionales de producción escritural y ofreciendo mayores libertas al lector en la co-construcción formal y de contenido de la obra.

Cabe mencionar que ya en su Tratado de Semiótica General Umberto Eco advierte que “la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante” (Eco, 1993, p. 34), pluralidad frente a la cual el lector (modelo) deberá actuar como cooperador interpretativo y como co-constructor textual. En las conceptualizaciones de Eco el texto es entendido como “una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo para colmar espacios de “no dicho” o de “ya dicho”, espacios que, por así decirlo, han quedado en blanco” (p. 39), actuando como dispositivo presuposicional abierto al trabajo semiótico del lector.

Lo anterior implica, asimismo, un hondo debate respecto del concepto de originalidad asociado tradicionalmente a la producción literaria, a partir del descentramiento del papel autoritario del autor y del relevo de la(s) lectoría(s) como mecanismos productivos de la textualidad, en virtud de lo cual la originalidad quedará difuminada tras la “acumulación de sentidos proyectados por la sucesión de lecturas, desacoplados totalmente de la intención original” (Suárez, 2012, p. 171).

La obra de arte se inserta de este modo de un espacio fluctuante, enfrentada conflictivamente con las clasificaciones canónicas vigentes y supeditada a constantes reconceptualizaciones. La idea de la muerte del autor emerge en este contexto como una constatación radical del devenir fragmentario de la obra, así como de su naturaleza siempre inconclusa. El autor, en este juego de desplazamientos, se constituirá como una figura inserta en la propia textualidad, reconocible a partir del despliegue de elecciones, omisiones y/o negaciones marcadas, esencialmente, por los procedimientos de la intertextualidad. Al respecto sostiene Barthes (1987):

Hoy en día sabemos que un texto [...] es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura [...] el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera expresarse, al menos debería saber que la ‘cosa’ interior que tiene la intención de ‘traducir’ no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente” (pp. 69-70)

En este nuevo escenario, el lector quedará ubicado en el centro de esa productividad llamada texto, determinado este último por su naturaleza polisémica y plurisignica, y por su apertura infinita en tanto galaxia de significantes. Para Vásquez (2005), se trataría de una profunda transformación del concepto de autor, con importantes consecuencias en el campo de la identificación y delimitación de sus funciones y prerrogativas:

Es así como la reconfiguración del concepto de autor, bajo el de escritura cooperativa, evita la hipostación de remitir el texto a una figura fantasmagórica –la del autor– que se encuentra fuera de él (del texto) y lo precede. Punto de vista que generaba esa apariencia de personalidad, que creaba la ficción de poder sacar o derivar una personalidad a partir –o como soporte de los textos–, creyendo hallar en ello una prueba de que existe una personalidad unificada “detrás” o “dentro” de los textos o incluso “implícita”. (Vásquez, 2012, p. 5)

Lo anteriormente expuesto se hace todavía más patente en la escritura hipertextual, en la que las funciones de la lectura y escritura parecen converger hasta el punto de confundirse en una operación de alta complejidad que excede, claramente, las determinantes

autorales tal como las contempla la tradicional teoría del texto. En efecto, para Landow (1995), la hipertextualidad viene a representar una ruptura evidente con las nociones de jerarquía, centralidad y autoridad asociadas a la autoría, desbordando los límites de la voz única, enfatizando en el papel trascendente de los trayectos de lectura como configuradores de la estructura provisional del texto. En la misma dirección Lévy (1999), refiriéndose a la naturaleza del hipertexto como espacio de acción organizativa del lector frente a sus disposiciones y entramados, sostiene lo siguiente:

Así, la escritura y la lectura intercambian sus roles. Aquel que participa en la estructuración del hipertexto, en el trazo puntilloso de posibles pliegues de sentido, es ya un lector. Del mismo modo quien actualiza un recorrido o manifiesta tal o cual aspecto de la reserva documental contribuye a la redacción, finaliza momentáneamente una escritura interminable. Las costuras y apostillas, los senderos de sentidos originales que el lector inventa pueden ser incorporados a la misma estructura de los corpus. Desde el hipertexto, toda lectura es un acto de escritura (Lévy, 1999, p. 34).

Texto e hipertexto pueden compartir, desde esta mirada, dos cualidades esenciales: la fragmentación, como resultado de las estrategias intertextuales; y la no-linealidad, como producto de la participación del lector en la construcción de sentidos. En ambos casos, sin embargo, queda de manifiesto la relativización del papel rector del autor y la emergencia del influjo del lector en la conformación de la obra.

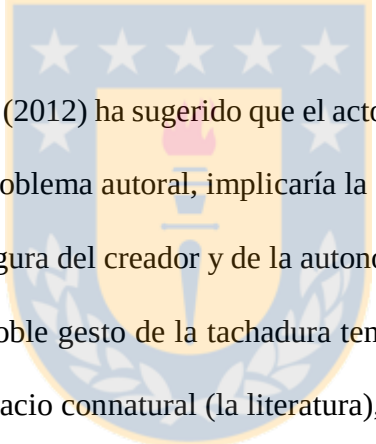
Desde esta perspectiva analítica, uno de los aspectos destacables en la construcción textual de *La nueva novela* es, ciertamente, la idea ampliamente abordada de la disolución del autor, signada desde un comienzo por la tachadura del nombre propio en la portada del

libro, acaso como una abierta puesta en crisis de la figura clásica del sujeto poético o del yo que toma la palabra en la obra: ~~Juan Luis Martínez~~. En términos generales tal gesto ha sido contemplado como un abierto intento de anulación de la subjetividad, no sólo poética, sino autorial en el más amplio sentido del término, bajo la aparición de ese otro esencialmente literario: ~~Juan de Dios Martínez~~, también anulado bajo la impronta de la tachadura. Más que un análisis de las implicaciones teórico-filosóficas asociadas, interesa observar este gesto inaugural de *La nueva novela* (que en sí mismo requería de un estudio por separado) básicamente como un signo inequívoco de inscripción de la obra en el contexto cultural de la muerte/desconstrucción/reconfiguración del autor y, por ese intermedio, como rasgo vinculante con la hipertextualidad, tal como se viene discutiendo. A modo de síntesis de las diversas aproximaciones al problema de la autoría en la obra de Juan Luis Martínez, puede citarse la siguiente afirmación de Vásquez (2007):

En el acto de tachadura de la identidad hay una negación de la autoría, de la existencia de alguien uno que escribió y armó los discursos desde un eje articulador de sentido, lo que finalmente produce un desplazamiento ex-céntrico que fractura el estatuto de la autonomía del arte. Es así como *La nueva novela* se arma por ensamblaje a la vez que por el desmantelamiento de los más atávicos códigos estético-culturales y con ello del propio lenguaje. Sus textos se enfrentan huérfanos entre ellos, armándose y desarmándose, escribiéndose y borrándose (p. 139).

De lo anterior puede colegirse que el gesto de negación de Juan Luis Martínez pone expresamente en entredicho la función creadora del autor, transgrediendo los límites claros de la autoría (identidad), tanto el plano de lo real (Juan Luis Martínez) como de lo simbólico (Juan de Dios Martínez); así como de las caracterizaciones genéricas (novela, poesía). El

propio sujeto poético se hará cargo de esta problematización estableciendo que: "el nombre que puede nombrarse no es el verdadero nombre" (Martínez: p. 91), relegando la figura autoral al lugar de la opacidad (no-transparencia), del silencio y/o del sinsentido. Si a lo anterior se añade la imagen de la portada de *La nueva novela*, puede observarse en la propuesta inicial de Martínez un gesto deconstructivo en a lo menos cuatro direcciones: tachadura del nombre propio, tachadura del nombre simbólico, transgresión genérica, imagen de la casa derruida⁸. Así, para Kirkpatrick (1999) la propuesta de Juan Luis Martínez representaría en definitiva un universo deconstruido, alterado y desraizado, como marco general de dispersión de la subjetividad.



Por su parte Miralles (2012) ha sugerido que el acto de la tachadura del nombre, junto con poner en evidencia el problema autoral, implicaría la colocación del texto en el lugar de la orfandad respecto de la figura del creador y de la autonomía de la obra en el contexto más amplio de la literatura. El doble gesto de la tachadura tendría por función, particularmente, la de situar la obra en su espacio connatural (la literatura), confinando al autor a un segundo (o tercer) plano en el campo de la creación. El nombre tachado supone así una clara muestra del principio de disolución del autor, al mismo tiempo que inserta al texto en el espacio simbólico de la cultura que garantiza su existencia. El sujeto real no sería entonces sino un

⁸ Resulta interesante destacar en este punto y propósito de la problemática de la autoría, la siguiente afirmación de Herrera (2007): "Luego de nuestro examen a más de dos mil fotografías sobre desastres naturales (terremotos, maremotos, aludes, erupciones volcánicas, etc.) en varias bases de datos de Internet y de realizar averiguaciones con geólogos, no pudimos establecer la procedencia de la fotografía de la portada de *La nueva novela*; la alusión a ésta se encuentra en muchos artículos, pero sólo uno arroja luces sobre este punto. Cristóbal Joannon señala que Martínez habría encontrado la imagen en un diario que informaba acerca de un terremoto en Alaska (...) Sin embargo, estudiando con cuidado la fotografía, es improbable que así sea, dada la caída de las aguas de las casas y el material usado como techumbre (...) (Herrera, 2007, p. 11)

producto más del lenguaje y la obra un producto más de las operaciones intertextuales que posibilitan su manifestación.

Martínez parece responder así abiertamente a la propuesta barthesiana en torno a la naturaleza profunda del texto, aquella que propugna en la escritura el principio y el fin de la figura del autor, al sostener que:

la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe (Barthes, 1987, p. 65).

En el caso de *La nueva novela* es pues el propio nombre del autor el que pareciera devenir un signo que desaparece a través de diversas estrategias de anulación: tachadura, juegos de lenguaje, resignificaciones, etc. Emblemático en este sentido resulta el símbolo del cisne, como representación mayor de la desaparición y abolición del sujeto que escribe. En efecto, en el texto “El Cisne Troquelado” se lee lo siguiente:

II (El encuentro)

Nombrar / signar / cifrar: el designio inmaculado:

su blancura impoluta: su blancor secreto: su reverso blanco.

La página signada con el número de nadie:

el número o el nombre de cualquiera: (LA ANONIMIA no nombrada)

El proyecto imposible: la compaginación de la blancura.

La lectura de unos signos diseminados en páginas dispersas.

(La Página en Blanco): La Escritura Anónima y Plural:

El Demonio de la Analogía: su dominio:

La lectura de un signo entre unos cisnes o a la inversa.

(*La nueva novela*, p. 87)

Y más abajo:

(¿Swan de Dios?)

(¡Recuerda Jxuan de Dios!): (¡Olvidarás la página!)

y en la suprema identidad de su reverso

no invocarás nombre de hombre o animal:

en nombre de los otros: ¡tus hermanos!

también el agua borraré tu nombre:

el plumaje anónimo: su nombre tañedor de signos

borroso en su designio

borrándose del borde de la página...

(*La nueva novela*, p. 87)

Pues bien, en los casos citados se observa manifiestamente la tensión esencial propuesta por Martínez en torno a la díada texto/autor, en la que este último pasa a convertirse en un signo más (signo/cigne/Swan) entre otros dentro de la materialidad de la obra: anónimo, borroso, plural, transparente. La anulación del autor vendría a representar en consecuencia la emergencia de una otra figura autoral, marcada por la ausencia y visible esencialmente a partir del juego de elecciones/exclusiones respecto de las tradiciones referidas.

Asimismo, la inclusión en el texto de la figura de JUAXN DE DIOS MARTÍNEZ como variante del alter ego de la portada (Juan de Dios Martínez) pareciera romper ya no

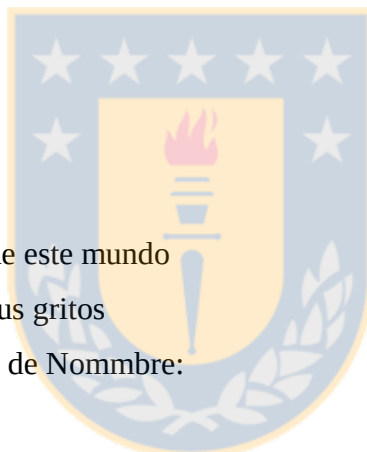
solo con las fijaciones autorales, sino con la misma presencia biográfica del sujeto que escribe en el contexto de su supuesta obra. La anonimia surge entonces como una vía posible de anulación del yo poético, anonimato que tendrá su máxima expresión en el deseo de una nueva denominación, según puede observarse en la portada del poemario (~~Juan-Luis Martínez, Juan de Dios Martínez~~), en el ya citado ejemplo correspondiente al poema “El cisne troquelado” (“¿Swan de Dios?) (¡Recuerda Jxuan de Dios!”), p.87), en el texto “EL ZOOLOGICO IMAGINARIO”:

“Gyraffas,

Eleffantes,

Dromeddarios,

ya no son animales de este mundo
y Tú para escuchar sus gritos
tendrías que cambiar de Nommbre:



Llamarte por ejemplo: (Jxuan de Dios Marttiínnez)”.
(*La nueva novela*, p. 70)

en “LA GRAFOLOGÍA”:

“A sílabas entrecortadas quiso repetir un nombre: (Jxuan de Dios), ¡Ah, ese si que hubiera sido un verdadero nombre!, más como un serrucho trabado en el clavo oculto (que maldice el carpintero), sólo pudo pronunciar, a duras penas, tartamudeando – atragantado por el serrín de sus palabras – las chirriantes sílabas de su apellido: (Mar – mar – ttí – nnez).
(*La nueva novela*, p. 91)

además de un sinnúmero de otras expresiones metafóricas referidas a la desaparición/sustitución de la autoría, simbólica y/o biográfica. Cabría mencionar igualmente en esta dirección, y en relación con este último poema, la importancia que cobra su epígrafe, en tanto referencia intertextual categórica vinculada con la ilusión del anonimato:

“El nombre que puede nombrarse
no es el verdadero nombre.

Tao Teh King

(*La nueva novela*, p. 91)

Por último, en el texto “*LA NUEVA NOVELA: EL POETA COMO SUPERMAN*”, puede leerse:

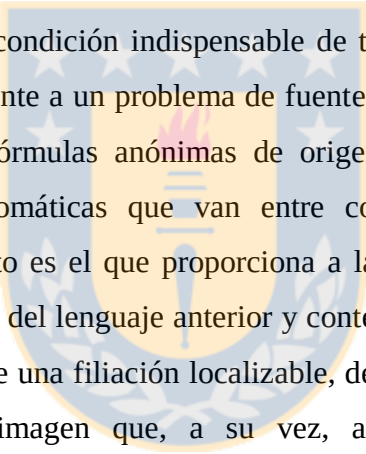
SUPERMAN se hizo extraordinariamente popular gracias a su doble y quizás triple identidad: descendiente de un planeta desaparecido a raíz de una catástrofe, y dotado de poderes prodigiosos, habita en la Tierra: primero bajo la apariencia de un periodista, luego de un fotógrafo y por último, tras las múltiples máscaras de un inquietante y joven poeta chileno, que renuncia incluso a la propiedad de su nombre, para mostrarse como un ser a la vez tímido y agresivo, borroso y anónimo. (Esto último es un humillante disfraz para un héroe cuyos poderes son literal y literariamente ilimitados).

(*La nueva novela*, p. 147).

Los ejemplos anteriores vienen a confirmar pues el papel trascendente que ocuparía la problemática de la subjetividad en la construcción de *La nueva novela* y la puesta en crisis de la noción de autor. Es así como, en la acción de la tachadura de la identidad, puede leerse

una verdadera “negación de la autoría, del que escribió y armó todos los discursos, lo que, finalmente, produce un quiebre al estatuto de la autonomía del arte” (Vásquez, 2010, p. 6).

De regreso en abordaje de la intertextualidad como factor vinculante entre las nociones de texto e hipertexto, tal como ha venido discutiéndose, cabría consignar aquí la siguiente conceptualización barthesiana de la textualidad, como una manera de establecer el ligamen indisoluble entre ambas expresiones de la misma productividad. Sostiene Barthes que:



La intertextualidad, condición indispensable de todo texto, sea cual sea, no puede reducirse evidentemente a un problema de fuentes o influencias. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas de origen raramente localizable, de citas inconscientes o automáticas que van entre comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es el que proporciona a la teoría del texto el espacio de lo social: es la totalidad del lenguaje anterior y contemporáneo invadiendo el texto, no según los senderos de una filiación localizable, de una imitación voluntaria, sino de una diseminación, imagen que, a su vez, asegura al texto, el estatuto de “productividad” y no de simple “reproducción” (Barthes, 2003, p. 146)

Puede argumentarse en este sentido que tanto el texto como el hipertexto participan abiertamente de esta misma estructura esencial, relevando su naturaleza de tejido infinito en diálogo permanente con la totalidad de la cultura como último referente significacional. En el caso particular de *La nueva novela*, su carácter marcadamente intertextual se halla ejemplificado, como ya se ha establecido, en la variada gama de referencias manifiestas y no manifiestas incorporadas según los diversos recursos la transtextualidad genettiana, bajo las formas de la cita, la parodia, la autotextualidad, la crítica, la paradoja, el comentario, etc. De

modo particular Galindo (1999) ha visto en estos procedimientos escriturales una estrategia de rompimiento de los límites del lenguaje poético y una ampliación de sus significantes sobre la base de la inserción de material signifiante proveniente de otros sistemas semióticos (pintura, fotografía, grabado, dibujo, etc.), al mismo tiempo que una reflexión respecto de la especificidad del signo artístico en el marco de sus nexos con la cultura contemporánea, entendida como un fenómeno en permanente desplazamiento y dinamismo. El resultado concreto de lo anterior sería

la ruptura de las relaciones de causa y efecto, la información falsa o aparente, la ambigüación de los sentidos, la confusión entre el plano real y el literario, la presencia de sentidos simultáneos y antagónicos en un mismo texto, los ejercicios sin solución, etc., que vinculan muchas veces su escritura más que a la tradición lírica a nuevos lenguajes como el montaje fotográfico, el comic, el chiste, los crucigramas o la conversación (Galindo, 1999, p. 293).

La nueva novela conformaría entonces un corpus que, en su estructura superficial y profunda (Rosas, 2007), exhibe los indiscutibles síntomas de la intertextualidad literaria y de la deconstrucción de la autoría, propios de las estéticas de la contemporaneidad, textuales e hipertextuales. Baste recordar, a este respecto, las siguientes impresiones de Lihn y Lastra en relación con *La nueva novela*:

El efecto de desaparición recorre el poema temática y estilísticamente. En este último nivel, la textura marmórea y sin relieve de la ‘escritura que habla’ refuerza ese efecto (...) Nos parece que una de las felicidades de este poema proviene de la energía de ‘bricoleur’ de su autor, experto en el arte combinatoria y en la frecuentación

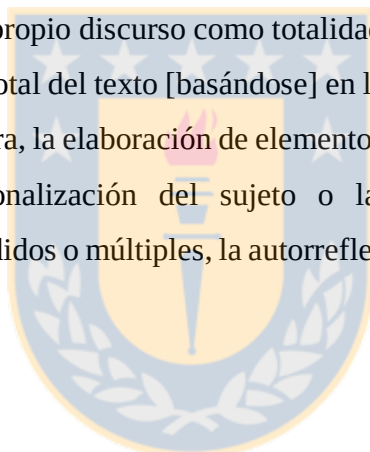
submarina de las escrituras con-sagradas y de las literaturas sumergidas” (Lihn y Lastra, 1987, pp. 12-13).

En una dirección semejante Espinoza (199?), en su opúsculo “*Aproximaciones a cuatro mundos en la poesía chilena actual*”, entiende este ejercicio del bricoleur como un proceso de descontextualización y de señalización de la precariedad de la escritura y, al mismo tiempo, como una apelación al lector, quien deberá identificar los referentes textuales no como afirmaciones o negaciones del proceso evolutivo del arte y la literatura, sino como un “estado de negación esencial en el que el cuerpo referencial histórico de los elementos es apropiado para representar el sentido de imposibilidad formulativa de los significados en tanto cimas trascendentes de la comunicación (Espinoza: 199?, p. 9).

Bajo las consideraciones precedentes, y tal como lo señalara Eco (1987), queda establecido que el fenómeno de la intertextualidad exige de un receptor capaz de actualizar las claves referenciales presentes en el texto (intertexto lector), mediante la activación y contextualización del contenido de la obra, procesos basados en la experiencia cognitiva previa del sujeto en el campo de la lectura y la recepción. Así, la relación intertextual entre obra y lector quedará supeditada por el inventario referencial manejado por este último en miras a una interpretación plena y coherente del texto. Dicho en otros términos, la autoría intertextual, tanto en el campo del texto como del hipertexto, no solo implica la acción de un conjunto variado de otros textos actuando como elementos de significación en la obra de destino, sino que informa además sobre el conjunto de preferencias, relaciones y procesos de contextualización que posibilitan la enunciación de una determinada realidad. La escritura martiniana viene a romper, en esta dirección, con el mundo referencial exterior al texto,

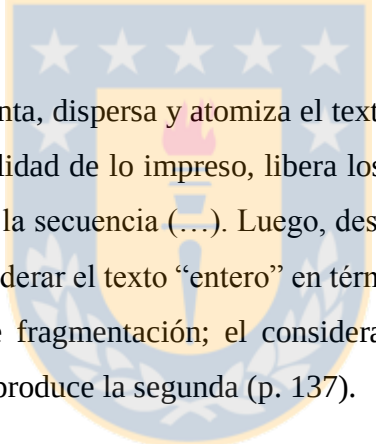
operándose así lo que Giddens (1991) ha llamado “secuestro de la experiencia”, quizá como una operación delatoria de la artificialidad de la literatura y, por su intermedio, de toda forma de representación del mundo. Igualmente, a través de las estrategias del anonimato descritas más arriba, puede pensarse que en la obra de Martínez opera claramente un proceso de independización de la escritura respecto de su autor, poniendo en el centro de la experiencia principalmente la problemática del texto, en sus vaivenes miméticos y/o referenciales. A decir de Nómez (2008):

Martínez se plantea destruir los supuestos textuales y extratextuales de la escritura poética y horada su propio discurso como totalidad sin fisuras. Su intento es lograr la despersonalización total del texto [basándose] en la búsqueda de nuevos significantes y espacios de escritura, la elaboración de elementos gráficos que dialogan con el texto escrito, la despersonalización del sujeto o la entrada en escena de sujetos fragmentados, escindidos o múltiples, la autorreflexibilidad y la inter-acción arte-vida (p. 98).



VI. FRAGMENTACIÓN EN *LA NUEVA NOVELA*: HACIA UNA ESCRITURA HIPERTEXTUAL

La teoría del hipertexto ha situado el fenómeno de la fragmentación y la atomización como un elemento central en la construcción textual, procedimientos que a su vez posibilitan la lectura no secuencial del texto, en el marco del universo de diversos recorridos posibles. En esta dinámica, como se ha establecido más arriba, el lector surge como un agente activo, cuya función determinará finalmente la configuración provisional de la textualidad. Así, para Landow (2009):

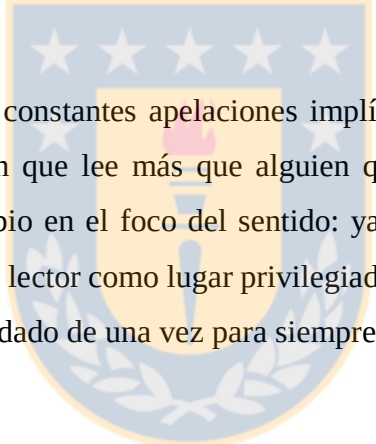


El hipertexto fragmenta, dispersa y atomiza el texto de dos maneras afines. Primero, suprimiendo la linealidad de lo impreso, libera los pasajes individuales de un único principio ordenador: la secuencia (...). Luego, destruye la noción de texto unitario y permanente. El considerar el texto “entero” en términos de sus componentes produce la primera forma de fragmentación; el considerarlo en función de sus diferentes lecturas y versiones produce la segunda (p. 137).

La cuestión del lector como co-constructor del texto, en el marco de las denominadas obras abiertas, lo sitúa en la posición de un cooperador interpretativo crucial en la actualización de los significados propuestos por la escritura, a la vez que como resultado de las hipótesis de lectura propuestas por la propia textualidad. Quizá como ningún otro fenómeno comunicativo, el hipertexto evidencia precisamente esta relación intrínseca entre texto y lector, frente a una discursividad organizada de manera compleja y marcadamente fragmentaria (Scolari, 2008). La lectura y el lector pasan a ubicarse de este modo en un lugar

privilegiado en el proceso de producción-recepción del texto, afectando directamente en la determinación de sus límites, de su estructura, organización y función.

Entonces, desde esta perspectiva, el texto es comprendido como una suma de fragmentos organizados y reorganizados según reglas propias y provisionales de conformación, con énfasis en los recorridos interpretativos establecidos por el lector, más allá de las disposiciones formales y de sentido previstas por su autor. Siguiendo a Suárez (2012), en su análisis sobre el papel del autor y el lector en el contexto de las escrituras posmodernas, puede destacarse aquí lo siguiente:



De esta manera, las constantes apelaciones implícitas al acto de la lectura –y a sí mismo como alguien que lee más que alguien que escribe– inaugura esta noción moderna de un cambio en el foco del sentido: ya no más el autor como norma de interpretación sino el lector como lugar privilegiado para completar el sentido que ya no es ni universal ni dado de una vez para siempre (Suárez, 2012, p. 169).

En función de ello, Suárez establece que la emergencia de esta nueva figura autoral implica, por una parte, la renuncia a las ideas de *premeditación* o *proyecto de obra*, y, por otra, la aceptación de que los sentidos vehiculados por el texto radicarían en el proceso mismo de su co-construcción textual por parte del lector.

La naturaleza esencialmente fragmentaria compartida por el texto (Barthes) y el hipertexto (Landow) sitúan a estas manifestaciones en un lugar de convergencia, susceptible de ser definido en consecuencia desde una óptica común, no obstante sus particularidades estructurales. Cabe recordar que para ciertas corrientes teóricas del análisis textual

contemporáneo (incluido Barthes) resulta hoy infructífero confiar en una especie de univocidad o unidad del texto debido a que el material significativo que lo conforma carece, precisamente, de tales rasgos. Por consiguiente, la idea de fragmentación asociada a los textos afectaría directamente a las prácticas escriturales, por una parte, y a los procedimientos de lectura, por otro, bajo el entendido que producto de esa misma dispersión resulta altamente complejo situar un comienzo y un fin del fenómeno de producción textual, comprendida ésta más bien como un proceso permanente e ilimitado, esto es, como una semiosis sin fin sustentada en múltiples trayectos de significación. Una posible lógica de la linealidad se ve de este modo subvertida por una lógica de orden provisional que responderá a las competencias y actualizaciones del lector frente a la obra. En esta confluencia, intertextualidad y fragmentación podrían aparecer como dos facetas confluyentes en el texto, aportándole su definitiva faz de tejido o entretejido significacional, abierto a múltiples posibilidades de realización, tal como lo menciona Barthes en S/Z en la descripción de un posible texto ideal en el que:

abundan las redes (*réseaux*) que actúan entre sí sin que ninguna pueda imponerse a las demás; este texto es una galaxia de significantes y no una estructura de significados; no tiene principio, pero sí diversas vías de acceso, sin que ninguna de ellas pueda calificarse de principal; los códigos que moviliza se extienden hasta donde alcance la vista; son indeterminables...; los sistemas de significados pueden imponerse a este texto absolutamente plural, pero su número nunca está limitado, ya que está basado en la infinitud del lenguaje (Barthes, 1980, pp. 11-12).

Frente a estas descripciones puede sostenerse que, como lo ha establecido gran parte de la crítica, *La nueva novela* se estructura como un conjunto poético altamente fragmentario,

cuya lógica organizativa escapa a las nomenclaturas y cánones propios del género, en particular, y de la literatura, en general. En efecto, la inserción en la obra de diversas materialidades semióticas conforma una trama textual que excede abiertamente la lógica de la linealidad, dando paso a una diseminación textual cuya coherencia solo podrá ser pesquizable a partir de los diversos trayectos de lectura posibles, en función de sus diversos lectores. Se plantea de este modo, además, una puesta en crisis del propio objeto (libro) como representación estética de una cierta realidad y como obra inscrita en la tradición artística (poesía).

Desde el punto de vista de la significación, el carácter fragmentario de *La nueva novela* releva claramente la problemática del conocimiento de la realidad a través de dispositivos interpretativos sancionados por la cultura, poniéndolos en entredicho o, en definitiva, reduciéndolos al absurdo. Espinoza (199?), no obstante, ha visto en esta tendencia a la fragmentación presente en el texto de Martínez menos una actitud disgregatoria que una señal de búsqueda de la totalidad artística, aquello que haría de la obra “el trasunto representativo de un espacio intra, desde el cual el libro es a su vez el lector de sí mismo”. (Espinoza: 199?: 7). Sea como fuere, queda en evidencia que el fenómeno de la fragmentación lejos de aparecer como un elemento anexo al sentido profundo de *La nueva novela*, constituye una componente sustancial de la obra.

Una llamativa muestra de lo que se viene discutiendo está dado por la siguiente pesquisa de Rioseco (2008) en torno a los elementos lúdicos en la obra de Juan Luis Martínez:

Por ejemplo, la Nota 4, FOX TERRIER NO DESAPARECIDO EN LA NOINTERSECCION DE LAS NO AVENIDAS (GAUSS Y LOBACHEWSKY) hace referencia al texto de la página 83 que a su vez es la negación del texto de la página 81: “FOX TERRIER DESAPARECE EN LA INTERSECCIÓN DE LAS AVENIDAS GAUSS Y LOBACHEWSKY”. El epígrafe hace referencia al guardián del libro, Sogol (anagrama de Logos), el fox terrier (no) desaparecido, y dice: “ese era su nombre (Sogol <—> Logos). No es posible dejar de pensar que el lector, al comprender esta clave, diga: “El logos es un perro”. Además, hay seis dibujos de accesorios para pasear a un perro incluido un silbato para llamar a Sogol. Algunos textos mantienen una abierta correspondencia. Por ejemplo, en esta página es la única vez que el autor ha puesto su nombre propio completo, JUAN LUIS MARTÍNEZ HOLGER (entre paréntesis) y la fecha de publicación de *La nueva novela* como si fuera una fecha de su nacimiento. Dos líneas rodean al dibujo y el nombre del autor. La primera dice: “DESCONSTRUCCION DEL LOGOS”¹⁸⁹ (entre paréntesis) y la otra, “Mi obra es un callejón sin salida” firmada por el poeta francés Stephan Mallarmé. Esta Nota resulta especialmente importante porque la idea de deconstrucción del logos está por única vez directamente ligada con el nombre del autor sin tachadura y como nombre propio (Rioseco, 2008, pp. 320-321).

La descripción de Rioseco muestra con toda claridad el papel decisivo de la fragmentación en el juego de construcción/deconstrucción del texto, poniendo de relieve al mismo tiempo su función simbólica en la conformación de los haces de sentido que la obra proyecta. Ya en su obra *El placer del texto* (1993), Barthes apunta al hecho que el fragmento, el trozo, el no-cierre constituiría un factor de atracción de la lectura, un elemento más del placer del texto marcado por la ambigüedad, la apertura de sentidos y la búsqueda permanente por parte del lector.

Frente a la índole fragmentaria del texto, surge pues la idea de navegación como estrategia de desplazamiento a través de las múltiples lexías, hitos o fragmentos que lo componen. El lector textual o hipertextual deberá recorrer la materialidad de la obra a objeto de actualizar en dicho trayecto los sentidos propuestos ya sea sobre la base de los mapas de ruta propuestos por el autor, ya en función de sus propios movimientos interpretativos. Para Codina (2001) la práctica de la navegación (hipertextual) consistirá en lo siguiente:

El objetivo final de los hipertextos es proporcionar al lector la posibilidad de efectuar una lectura siguiendo relaciones asociativas entre los nodos. Navegar por la información es una buena metáfora para designar la sensación que se experimenta al «recorrer» una determinada masa de informaciones por esta vía, bien siguiendo alguna clase de hilo o de ruta preestablecida por el autor del hipertexto, bien siguiendo vías aleatorias o estableciendo relaciones ad hoc sobre la marcha (p. 8).

La caracterización que realiza Codina en torno a la navegación hipertextual parece claramente aplicable también a la experiencia de la lectura (ideal) de *La nueva novela*, si se considera la condición intrínsecamente fragmentaria de la misma. De hecho, al lector del texto de Martínez se le impele claramente a establecer los nexos correspondientes a los planos intra, inter y metatextual, se le invita a completar los trayectos incompletos, se le asigna el papel de explorador de los materiales significantes del texto y el rol de ejecutor de las acciones (problemas, acertijos, paradojas, ejercicios, etc.) desperdigadas en la obra. En términos generales, las rutas de navegación propuestas por Juan Luis Martínez podrían agruparse en dos grandes categorías imbricadas. Una, destinada a guiar al lector por el universo material del texto; otra, basada fundamentalmente en los procedimientos intertextuales, tendiente a prefigurar los nexos significacionales entre los múltiples

fragmentos que lo componen. Como ejemplo de lo anterior cabría citar el juego que establece Martínez entre las páginas 61 y 99 de *La nueva novela*, en las que indica respectivamente:

“E.

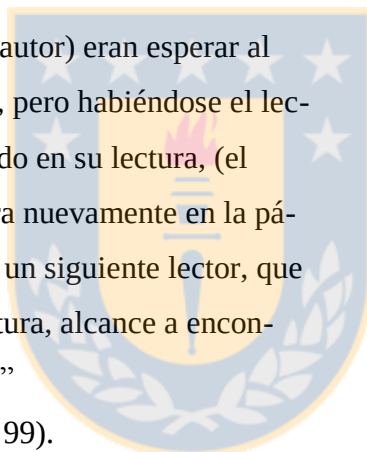
La persona que en este cuadro se ve en primer plano es (el autor) del libro y no deseando atrasar a su lector se dirige rápidamente a esperarlo en la página 99.”

(*La nueva novela*, p. 61).

“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.”

(*La nueva novela*, p. 99).



Este juego de Martínez puede ser comprendido como un ejercicio paradigmático de la práctica de la navegación textual y, ciertamente, como una franca anticipación de los recursos que el hipertexto utilizará como mecanismo esencial de interacción con el lector. El sistema fragmentario de *La nueva novela* plantea así de manera implícita un recorrido de lectura y de no-lectura, a partir de las elecciones/exclusiones que han dado como resultado su materialidad. La necesidad del establecimiento de unas ciertas *señales de ruta* en torno a la obra de Martínez (no solo en Lihn y Lastra, sino en variadas aproximaciones teóricas y no teóricas a la obra de Martínez), no hacen sino reafirmar el papel central de la navegación en

el marco de la lectura de una obra de alta complejidad semiótica, marcada por el descentramiento y la fragmentación. De esta forma, Monarca (1997) sostiene que las *señales de ruta* que procura *La nueva novela*

se entrecruzan, sin que predomine una sobre otra, sino actuando simultáneamente, de modo que el lector pueda seguir una u otra dirección (...) Incluso en la lectura podremos actuar con la misma libertad, ya que la escritura no aparece sólo en forma horizontal de izquierda a derecha, sino en ambas direcciones, en forma oblicua de arriba hacia abajo, o de abajo hacia arriba (p. 23).

El lector de *La nueva novela* está destinado a recorrer en consecuencia tales rutas de navegación, pero bajo el influjo de los imperativos de descentramiento de la figura del autor y del texto, surcando itinerarios que requieren de una mirada atenta pero, por sobre todo, del despliegue de una alta competencia intertextual⁹ que permita reconocer el papel significacional de tales señales.

Paralelamente, respecto del carácter fragmentario de *La nueva novela* y su estatuto de obra en proceso, Rojas (2008) sostiene que:

Desde el plano del sujeto la construcción de textos y objetos presenta un collage, un artesanado que imprimen fragmentos de muchas miradas a punto de constituirse. Todos estos fragmentos o miradas están en constante resemiotización (la posible constitución del sujeto en un significado o significados posibles), la cual crea muchas representaciones (semántica) (p. 106).

⁹ Amoretti (1996) sostiene que tal competencia “se convoca en el interior del texto bajo la forma de esquemas narrativos o retóricos que, una vez reconocidos por el lector, orientan su actividad de desciframiento según un principio de expectativas satisfechas o frustradas” (p.8)

En su análisis sobre el paradigma estético masivo en la literatura chilena de finales del siglo XX, el propio Rojas (2008) constata la existencia de una cartografía o mapa de navegación en *La nueva novela*, sustentada en los juegos de la intertextualidad y la fragmentación, que apunta a la colocación del texto en un lugar de eterno retorno, sin ruptura ni continuidad, es decir, en el sitio preciso del devenir que vuelve a ser siempre lo mismo desde su inicio. Tales marcas fragmentarias irían en un permanente desplazamiento desde lo histórico a lo estético, representado por los diversos personajes referidos en la obra, tanto en el plano de unas biografías fechables, como en el de los sujetos ficcionales mencionados. El resultado sería un tejido (textualidad) incierto, producto de una escritura que parece negarse a sí misma y que ve en la transparencia y el silencio las salidas (im)posibles de las ataduras del lenguaje y la representación. En palabras de Rojas (2008):

Ese juego de incertidumbres se podría asignar a una *performance* de escritura, el lugar que se construye es a través de esta puesta en escena en donde la incerteza de las cosas convoca a un movimiento vital –la propia escritura poética– como un absurdo. No se trata de un sin sentido vacío que comienza y termina en sí mismo, sino más bien de la construcción de la palabra poética como cartografía: un deslinde de sí mismo para construir en el absurdo distintas versiones e imágenes de sí mismo (p. 115).

En un nivel discursivo, *La nueva novela* propone en consecuencia una dinámica que busca infringir tanto la lógica de la escritura lineal como el sentido de lo literario en tanto trabajo mimético, extremando las posibilidades del lenguaje poético y situando al lector en la posición de un franco navegante a la deriva semántica y formal. En efecto, para Cordua (2001) “el libro de Martínez no tiene principio o fin ni hay tampoco una ilación interna que ate los elementos singulares a determinado orden progresivo, de esos que conducen a una

totalidad que resulta de un movimiento integrador” (p. 55), constituyéndose de esa manera en una poética de la negación y en un territorio cerrado sobre sí con la pretensión primordial de relevar el sentido por el sinsentido. Quizá el caso más representativo en este orden se la figura simbólica de Sogol como muestra de los procedimientos de inversión lógica y como signo guía de lectura de *La nueva novela*:

“Antes 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 entre 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”.
(*La nueva novela*, p. 137).

La figura de Sogol/Logos emerge como un símbolo recurrente a lo largo de la obra, a través de maniobras de presencia y ausencia, particularmente en la primera página del libro (inicio) y en el colofón del mismo (cierre), así como en las páginas 80 (imagen en positivo) y 83 (imagen en negativo), apelando intratextualmente a la problemática de su desaparición en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky:

Suponga que su perrito de raza Fox Terrier, de pelaje a manchas negras sobre Fondo blanco y que obedece al nombre de “SOGOL”, se dirige por una avenida y al llegar a la esquina de otra, desaparece súbitamente. AVERIGÜE DONDE Y COMO PUEDE VOLVER A ENCONTRARLO.”
(*La nueva novela*, p. 81)

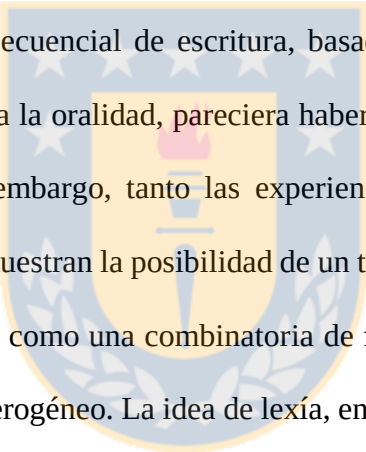
Junto con otros, Galindo (2000) advierte en la investidura de Sogol una preocupación esencial de Martínez por la crisis del sentido propia del arte posmoderno y una representación del carácter laberíntico de *La nueva novela*, ambos fenómenos concordantes con la proposición de que la condición fragmentaria de la obra se ofrece como un territorio simbólico sujeto a múltiples recorridos de lectura.

Al entrar en *La nueva novela* el lector rápidamente descubre que ha ingresado a un laberinto. En una casa ¡imagen que sirve de portal! de la que no será fácil salir. Por esa razón, el título *La nueva novela*, en su trasgresión genérica, no es solo un evidente saludo al "nouveau roman", también nos propone la secreta constatación de la casa como texto y del texto como laberinto: el lugar de las desapariciones (Galindo, 2000, p. 23)

En una línea similar Valdivieso (2001) propone abordar este texto desde el paradigma del valor del significante en la construcción de la obra, el que permite exhibir un territorio marcado por la desarticulación y alteración, dentro del cual se manifiesta una subversión de la lógica a través de la puesta en extremo de su propia racionalidad, bajo el recurso del uso de elementos verbales y no verbales. En esta vorágine, el lector habrá de irrumpir con sus propios instrumentos de navegación con el objeto de acceder (parcial o totalmente) al universo de significaciones y relaciones desplegadas por el texto.

1. Fragmentación y no linealidad en *La nueva novela*

Las prácticas literarias posmodernas, tanto las tradicionales basadas en la impresión como las hipertextuales, tienden a caracterizarse por una ostensible vulneración de los clásicos principios de la linealidad y de las coordenadas temporales y espaciales, instituyendo espacios más bien heterotópicos marcados por la fragmentación y la incongruencia, fenómenos estos últimos representados por prácticas tales como el pastiche, el collage, la fractura discursiva, etc.



El modelo lineal y secuencial de escritura, basado en una concepción del tiempo lógico irreversible asociado a la oralidad, pareciera haber sido una constante en la tradición literaria de occidente. Sin embargo, tanto las experiencias proto-hipertextuales como el hipertexto propiamente tal muestran la posibilidad de un texto que se organiza no ya sobre la base de esos principios, sino como una combinatoria de fragmentos, de trozos difuminados en un espacio reticular y heterogéneo. La idea de *lexía*, entendida como un nodo constitutivo de un mapa de navegación, obliga a pensar la textualidad, precisamente, desde la perspectiva de una secuencialidad múltiple, que vulnera los límites establecidos por la linealidad y las lógicas temporales clásicas. Con ello, se ven alteradas también las formas de construcción de sentido, en tanto cuanto el trayecto final de lectura será el resultado de los recorridos que el lector establezca en su relación con el texto. Con todo lo anterior se concibe que la *lexía*

si bien es el centro de atención en un momento-proceso de lectura, tiene un carácter funcional, es decir, la *lexía* no es un ente, es una función, es una entidad, pero en función de otras *lexías*, del contexto de significación, de los trayectos de navegación,

del anterior y del siguiente enlace o nexos. La consecuencia es que el lector no queda encerrado dentro de ninguna organización, o jerarquía. La hipertextualidad pretende una pluralidad significativa, una narratividad esparcida, quebrada, en una combinatoria de textos en la que cada parte de las cadenas de significados siempre puede llevarnos a otras cadenas, y éstas a otras, y así sucesivamente. No hay un centro, no hay una presencia. Hay centros relativos y presencias/ausencias relativas (Rueda, 2003, p. 377).

De esta manera, y en coincidencia con el concepto de obra abierta, la escritura hipertextual se manifiesta como una red infinita de combinaciones, más allá de la materialidad física que la contiene, ofreciéndose como una productividad en permanente expansión en razón del rompimiento de las limitaciones espacio-temporales (de la linealidad y secuencialidad propias del texto tradicional) y de su carácter esencialmente intertextual, dialogal, confiriendo al lector el papel de organizador final del sentido del texto.

Sin embargo, respecto de *La nueva novela* Riosco (2010) ha observado en esta dispersión de materiales significantes (objetos, palabras, imágenes) más que una ruptura de los órdenes secuencial y lineal, una *continuidad indisoluble* cuyo resultado sería la conformación de un libro-objeto que, entre otras cosas, operaría como una crítica esencial al lenguaje poético, relativizando los saberes culturales y literarios, y poniendo en cuestión la propia realidad del texto. Así,

su desnudez abigarrada, su humorismo desatado y corrosivo, su lenguaje matemático, axiomático enemigo de cualquier tipo de lirismo; su impersonalidad creada por un poeta que gustada de irradiar una “identidad velada” (...); su propuesta lúdica que oscila entre la desconstrucción y el simple placer de una exposición poética ingeniosa;

su “energía de bricoleur” (...), fuerza combinatoria que lleva la intertextualidad hasta el agotamiento o el paroxismo; terminan, en conjunto, por no sólo “ampliar el soporte significante del texto” (...), sino servir como multiplicadores semánticos en un texto donde los signos han perdido todo espesor (Rioseco, 2010, p. 858).

Si bien *La nueva novela* mantiene rasgos propios del libro impreso tradicional (por ejemplo, al presentar un orden secuencial en el índice o la presencia de un colofón que marcaría potencialmente el cierre de la obra), la disposición aparentemente inorgánica de sus elementos constitutivos revela un texto que, sin lugar a dudas, posibilita abiertamente múltiples entradas a la textualidad por parte del lector, no solo debido a la integración de diversos sistemas de signos, sino en virtud del entramado formal y de contenido que hace de cada unidad textual una entidad autónoma y, al mismo tiempo, un engranaje de la obra total. El carácter fragmentario de *La nueva novela* se despliega así en múltiples direcciones: a) incorporación de códigos de diversa naturaleza; b) reiteración de materiales significantes que componen la obra; c) utilización de recursos gráficos e iconográficos propios del pastiche y el collage; d) ruptura de los órdenes temporales y espaciales, tanto nivel de la forma como del contenido; e) uso de recursos de significación que obligan al lector a romper la linealidad textual; f) fraccionamiento de la propia página como unidad escritural; etc.

A pesar de lo anterior, puede observarse no obstante una cierta red de conexiones lógicas entre los elementos que conforman el texto y que regulan sus particulares funciones dentro de él, como manifestaciones de un posible programa de escritura que, junto con postular las posibilidades de una obra total, muestra al mismo tiempo el fracaso de tal proyecto. En el primer caso, puede mencionarse la filiación estrecha entre la obra de Martínez y los postulados de Mallarme en torno a la escritura, referencia intertextual permanente en

La nueva novela. Así, en el párrafo La locura, perteneciente al poema EL CISNE TROQUELADO se lee:

El signo de los signos / el signo de los cisnes.

El troquel con el nombre de cualquiera:

el troquel anónimo de alguno que es ninguno:

“El Anónimo Troquel de la Desdicha”:

	SIGNE	CYGNÉ
Le	blanc de le.	Mallarmé
	CYGNÉ	SIGNE

(*La nueva novela*, p. 87)

Y más adelante:

A través del canto de los pájaros, el espíritu humano es capaz de darse a sí mismo juegos de significación en número infinito, combinaciones verbales y sonoras que le sugieran toda clase de sensaciones físicas o de emociones ante el infinito. (Develar el significado último del canto de los pájaros equivaldría al desciframiento de una fórmula enigmática: la eternidad incesantemente recompuesta de un jeroglífico perfecto, en el que el hombre jugaría a revelarse y a esconderse a sí mismo: casi el Libro de Mallarmé)

(*La nueva novela*, p. 126)

En la segunda dirección, respecto del fracaso del proyecto literario, cabría mencionar el conjunto de reflexiones de Martínez en torno a las (im)posibilidades representacionales de la fotografía (medio isomórfico por excelencia) como medio de aprehensión de la realidad:

Tardieu, el niño que se observa en la fotografía no es Usted, sino su pequeño hijo que ha desaparecido. A fin de averiguar en qué casa, calle o ciudad volverá a encontrarlo, continúe con el pensamiento o la memoria, el jardín que ciertamente debe prolongarse más allá de los bordes recortados de esta fotografía.

(*La nueva novela*, p. 38)

La máquina fotográfica no agregó mayores detalles de ilusión a la realidad, pues fue el fotógrafo, quien en su necesidad de hacer aún más tangible la belleza sensual de esta niña, descifró en ella una mirada interrogante y atrevida, cuyo alcance podría perfectamente no ser sólo un simple fraude óptico.

(*La nueva novela*, p. 86)

El fotógrafo, lejos de registrar la realidad, suministró una imagen que sólo expresa su visión personal: el mundo como pequeño escenario para la fotografía de una niña: y allí, detrás de ella: una enredadera, cuyas hojas cubren en algún lugar de Inglaterra el reboque [sic] de un muro que ya no existe y que sin embargo todavía contemplamos como frágil telón de fondo. Respecto a la niña nos queda la incertidumbre si la realidad fue o no modificada por el fotógrafo, ya sea porque él mismo al hacerla posar, la ubicó de cierta manera en un lugar determinado o porque con su presencia turbadora modificó también conducta y mirada en su pequeño modelo.

(*La nueva novela*, p. 105).

Queda expresada así una de las tensiones esenciales exhibidas por *La nueva novela*, esto es, la encrucijada entre una escritura capaz de nombrar la totalidad de lo real y un lenguaje (literario, científico, plástico, musical, etc.) que, dada su naturaleza, inhibe la realización de esa utopía. La fragmentación textual concurre entonces como un verdadero proceso a la vez implosivo y explosivo que pone en escena la sustancia misma de esa

contradicción, llegando a producir una verdadera fractalización de la obra y de su materia vital, la escritura:

En los textos de Martínez, al no unir las conexiones temporales que forman los hechos para (re)crear la forma del recuerdo, y en el sentido material, al no unir los campos semánticos en el despliegue del objeto de su interés, se ejecuta en el cerebro del lector un acto mecánico de apropiación para generar un entendimiento discursivo. El cerebro del lector, a partir de un referente trata de hilvanar la continuidad de un posible discurso, pero es la construcción del poema que rompe con la posibilidad inmediata del lector y el lector recae de nuevo en el poema, así generar una continuidad y por tanto un entendimiento. Este tipo de obras plasman esa forma desordenada en general por su conjunto sintáctico, a su vez la misma modifica la figura del narrador quien establece los nexos límite y la continuidad lógica de un hecho, y genera su hecho (Peralta, 2010).

En una dirección similar, Suárez (2013) identifica en la obra de Juan Luis Martínez una estructura caleidoscópica, en las que las relaciones intertextuales y la fragmentación se extremen a tal punto que, producto del despliegue de combinaciones de diversos niveles de sentido, se colocarían en crisis las mismas posibilidades de expresión e interpretación del texto. La obra pasa a convertirse por ese intermedio en una entidad dispersa, cuyo orden secuencial o lineal conformaría un esquema más en el marco de las múltiples estructuraciones potenciales del libro.

En esta dinámica, Martínez operaría como un organizador de los diversos elementos que componen el texto, un vehiculador de los saberes dispuestos en él, pero también un fragmento más de la totalidad literaria, anulándose biográficamente detrás de los dispositivos

de selección y exclusión que permiten la emergencia de *La nueva novela* como texto. Se trataría en definitiva de la construcción de un “espacio límite concentratorio” (Espinoza, 199?) que reúne en una misma materialidad elementos estéticos disgregados y una representación que en sí misma conformaría una totalidad:

La realidad que se nos presenta en el libro es la irrealidad del mundo y viceversa. Las representaciones que se transcriben son representaciones de representaciones, es decir, constituyen formas que niegan y afirman apariencias y que de ningún modo proponen síntesis superadoras. Están allí en su gratuidad simbólica, superficies que cohesionaron la apariencia temporal de actos de vida y actos de arte, y, por lo mismo, son presencias de gravitación ilusoria al mismo tiempo que dramática (Espinoza, 199?).

Con ello, la lectura se transforma en arte del desplazamiento a través de la superficie y profundidad textuales, fuertemente disgregadas pero, al mismo tiempo, vinculadas por el deseo ilusorio de una unidad/totalidad que aporte un significado coherente a la obra. Desplazamiento que es al mismo tiempo progresión y retorno, adentro y afuera, texto y extratexto, imagen y palabra, en una provocación permanente al lector. Recuérdese que ya desde la entrada, y previo a la presentación del sumario, *La nueva novela* impone la idea del eterno retorno como una suerte de signo preeminente de lectura. Igualmente, en el poema EL ESPACIO se lee:

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?
 (*La nueva novela*, p. 10).

Paradigmático en este sentido es también el juego propuesto entre las páginas 58 (LA PÁGINA SIGUIENTE) y 59 (LA PÁGINA ANTERIOR) que, junto con romper el orden lógico-secuencial de lectura, problematizan lúdicamente en relación con las coordenadas de tiempo y espacio:

Un hombre viaja alrededor del mundo lo bastante aprisa para que el sol esté siempre sobre su cabeza; toma la salida un lunes al mediodía, al cabo de veinticuatro horas volverá a hallarse en el punto de partida. ¿Dónde constata que el día se llama ahora martes? ¿En qué momento De su viaje el día ha cambiado de nombre?

(Ch. L.D., 1888)

(*La nueva novela*, p. 57)

- a. Suponga que los ciclistas que usted observa en la fotografía viajan a una velocidad promedio de 40 Kms., /Hr.
- b. Calcule cuántos Kms., han recorrido desde el instante que usted tomó este libro.
- c. Calcule cuántos Kms., recorrerán hasta el instante que deje u olvide este libro.

(*La nueva novela*, p. 57)

Se comprende entonces que, desde la perspectiva de su construcción fragmentaria, en tanto entramado de redes, *La nueva novela* propone diversos trayectos de lectura que se irán articulando a medida que el destinatario interactúe con la obra, desarticulando con ello la proposición de un autor individual y anticipando, de esa forma, la llamada escritura hipertextual, tal como lo ha hecho notar Vásquez (2006) y Herrera (2007).

En efecto, una de los rasgos más evidentes del hipertexto tiene que ver con la creación de una dimensión espacial de la lectura, más allá de los límites impuestos por la linealidad y secuencialidad del texto tradicional. El lector hipertextual podrá desplazarse a través de la información recorriendo de manera más o menos autónoma los contenidos que conforman la textualidad, deteniéndose en aquellas *lexías* que atraigan su atención o abandonando aquellas otras que desee ignorar, sin que por ello la lectura propiamente se vea esencialmente afectada o desnaturalizada. Clément (2000) lo describe con la siguiente imagen territorial:

El texto clásico se ofrece a la lectura como una arquitectura o como el plan de una ciudad, transforma la complejidad de la realidad en algo legible, asegura el orden frente al desorden. Como si fuera una base de datos, clasifica, jerarquiza y organiza los elementos que le componen. Es independiente del uso que hagamos de él. Pasar del texto al hipertexto es como quitar, descubrir los cimientos de la ciudad, abandonar la visión panóptica para pasar a la zona donde cesa la visibilidad, pasar de una visión panorámica al campo reducido de una visión ambulante (Clément, 2000).

En el caso de *La nueva novela*, quizá una de las mejores ejemplificaciones de este procedimiento de espacialización esté dado por la figura de la casa como metáfora recurrente en el texto. Ya Lihn y Lastra (1987) han percibido en este símbolo inscrito fuertemente en la

obra (desde la misma portada) una síntesis de la cosmovisión o programa escritural de Martínez al sostener lo siguiente:

Todas las características que hacen de la casa un lugar cerrado, acotado y protector, y los trayectos rituales de sus moradores, se espectralizan guardando sus formas. La casa es el mundo como lugar abierto, desprotegido y amenazante, que en lugar de sustraer de los peligros de la existencia los condensa y los especializa, señalándose a cada uno el modo y el lugar específico de su desaparición. (Lihn y Lastra 1987, pp. 11-12)

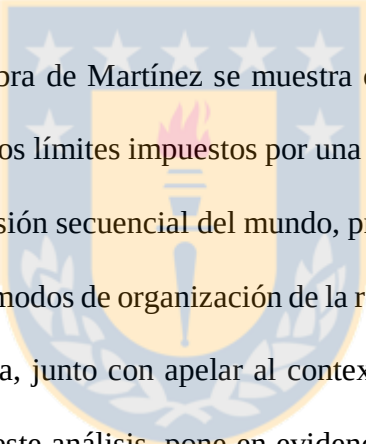
En este sentido, el poema LA CASA DEL ALIENTO, CASI LA PEQUEÑA CASA DEL (AUTOR), puede ser tenido como un ejemplo notable de la problemática espacial asociada a la fragmentación textual de *La nueva novela*:

- a. La casa que construiremos mañana
ya está en el pasado y no existe.
- b. En esa casa que aún no conocemos
sigue abierta la ventana que olvidamos cerrar.
- c. En esa misma casa, detrás de esa misma ventana
se baten todavía las cortinas que ya descolgamos.

(*La nueva novela*, p. 90).

Y, por cierto, el poema LA DESAPRICIÓN DE UNA FAMILIA, en el que se evidencia de manera soberbia no solo la problemática de la espacialidad, sino la propuesta poética en pleno de Juan Luis Martínez:

5. 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.
 (*La nueva novela*, p. 137).



En este sentido, la obra de Martínez se muestra como texto desterritorializado que infringe, o intenta infringir, los límites impuestos por una concepción lineal de la escritura y, al mismo tiempo, con una visión secuencial del mundo, proponiendo una profunda reflexión sobre la problemática de los modos de organización de la realidad culturalmente sancionados. La desaparición de la familia, junto con apelar al contexto real de la escritura como se ha establecido al comienzo de este análisis, pone en evidencia la fragilidad de los sistemas de representación y organización, de los territorios que limitan, delimitan y albergan al sujeto. A este respecto, resulta significativo el hecho que este sea el primer poema propiamente tal del último apartado de *La nueva novela*, titulado EPÍGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO (LA POLÍTICA), como indicativo de la relación entre espacio individual y espacio social, y como lugar de desvanecimiento (punto de fuga) no solo de aquel yo que ha tomado la palabra en el texto, sino de su *oikos* esencial e inmediato: los hijos de 5 y 10 años, los gatos “Musch” y “Gurba”, “Sogol-Logos”, además de la figura del padre-enunciador.

Por otra parte, esta tendencia a la especialización que Rioseco (2010) asocia al cuestionamiento de la geometría euclidea y que asoma como un punto de convergencia entre las nociones de texto e hipertexto, acerca también a *La nueva novela* a la estética clásica del poema proceso, en el plano del uso de recursos que ubican a la materialidad del libro en el centro de la significación literaria. Acuna-Zumbado lo plantea del siguiente modo:

El poema solo existe gracias a la existencia física del libro. La fisicalidad, su índole objetual, las páginas, etc., son partes integrantes e intransferibles del poema: es imposible transponer el poema a otros lenguajes o a otros soportes. El poema se construye y se “lee” en tanto se manipula: la textura del papel, su grosor, tamaño, su transparencia y color, el número y forma de las páginas, las perforaciones, las líneas que intentan orientar la lectura, etc., son elementos primordiales, custodios de la significación que el “lector” debe descubrir o, mejor dicho, recrear a partir de su repertorio de conocimientos y vivencias. La información contenida en el poema está íntimamente ligada a las propiedades físicas del libro y ella hace que sea su exclusivo canal (Acuna-Zumbado, 2008).

En síntesis, puede sostenerse que esta propensión al rompimiento relativo de los límites de la secuencialidad y linealidad literarias visibles en *La nueva novela*, no solo actúa como un indicio y anticipación de la escritura hipertextual, sino que sitúa al texto de Martínez en el centro mismo de las producciones artísticas posmodernas, en el sentido de la renuncia a la articulación de discursos estéticos sistemáticos y unificadores, cuyo resultado más ostensible sería el cuestionamiento del canon artístico como margen de operación estética, la hibridación sígnica, textual y discursiva, la fragmentación y descomposición de la obra como totalidad, la desaparición de los límites de la obra (y, por su intermedio, de la autoría), en fin, la apertura del texto “hasta donde alcance la vista” (Barthes, 1980, pp. 5-6).



VII. CONCLUSIONES

Junto con problematizar esencialmente sobre la noción de autoría, la escritura hipertextual obliga a una profunda reconceptualización de la figura del lector como agente relevante en la consolidación del circuito total de producción-recepción del texto. Igualmente, evidencia el valor del texto en su misma materialidad no solo en relación con su naturaleza significativa, sino en su calidad de soporte portador de sentido, de objeto semiótico perteneciente al gran tejido cultural. El texto pasa a convertirse así en una entidad susceptible de ser abordada desde múltiples entradas y, al mismo tiempo, como un espacio abierto a la interpretación y a la acción del sujeto que interactúa con él. En este sentido, el hipertexto operaría como un entramado en el que confluyen y se relacionan un conjunto de signos y códigos de variada índole, generando nuevos territorios textuales en los que las limitaciones temporales y espaciales empiezan a perder vigencia. La idea del palimpsesto se instala entonces como una metáfora válida para la caracterización de estas prácticas que, estratégicamente, dinamizan y transforman los circuitos comunicativos.

En el plano literario, tales rasgos se manifiestan en la emergencia de manifestaciones artísticas que exhiben claramente una estructura de obra abierta, permitiendo un tránsito más o menos libre del lector a través de los diversos elementos (enlaces) que, desjerarquizados, articulan el texto. Se trata, en definitiva, de una disposición relativamente no lineal que supone una ruptura con los modelos de producción artística al mismo tiempo que una fragmentación del propio texto como unidad.

Bajo estos lineamientos, la obra de Juan Luis Martínez parece exhibir unos ciertos atributos que, vistos en su conjunto y en sus relaciones, acercan a *La nueva novela* a dos de los procedimientos característicos de la escritura hipertextual: la extrema polifonía basada en el uso del intertexto como recurso esencial y la fragmentación del cuerpo textual, como resultado de esas mismas inserciones de otras voces precedentes.

En el primer caso, las intertextualidades presentes en la obra de Martínez permiten concebir este proyecto escritural como el resultado complejo de la mixtura entre diversos relatos legitimadores de la cultura occidental (ciencia, arte, filosofía, religión, crítica), interactuando entre sí y aportando desde su particulares campos de saber a la configuración de una red textual que, en su conjunto, oscila entre la ilusión mallarmeana de la obra total y el derrumbe de ese misma ilusión, desde la óptica del fracaso del proyecto moderno. Paralelamente, la incorporación del intertexto como mecanismo a la vez estructural y a la vez confirmatorio de la naturaleza esencialmente polifónica de la escritura, ubica al autor en la posición de la borradura, de la desaparición y/o, particularmente en el texto, de la tachadura. La autoría se desvanece así tras el cúmulo de voces que toman la palabra en la obra, resultando altamente arduo para el lector distinguir entre la figura del autor y la de aquellos otros que, implícita y explícitamente, concurren a la *cita* literaria.

Por otra parte, la escritura fragmentaria de *La nueva novela* provoca la emergencia de un texto marcado por una cierta espacialidad literaria que ubica al lector en la posición de un navegante a la deriva en la extensión de la obra. La autonomía de los segmentos poéticos que articulan el texto, junto con su (posible) conexión significacional, la acercan decisivamente a los procedimientos connaturales de la construcción hipertextual, relativizando el papel

organizador de las coordenadas temporales y espaciales propias de la literatura tradicional. Junto con ello, el manifiesto cuestionamiento de la linealidad textual y la utilización de recursos que rompen con la conformación secuencial de la escritura canónica, permiten situar a *La nueva novela* en un lugar de privilegio tanto en el campo de la experimentación artística, como en el de la crítica profunda a los modelos culturales legitimadores de un cierto pensamiento (occidental) marcado por los imperativos de coherencia hermenéutica y de orden pragmático.



VIII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acuna-Zumbado (2008). *Hacia la construcción del sujeto y sus procesos de lectura en la hipertextualidad latinoamericana*. Tesis doctoral sin publicar. Disponible en: <http://hdl.handle.net/1808/4169>
- Amoretti, M. (1996). La intertextualidad: un ensayo metacrítico. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 29(1), 7-14.
- Bajtín, M. (1979). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1980). *S/Z*. España: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1993). *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1994). *El Susurro del Lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2003). *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Benveniste, É. (1995). *Problemas de Lingüística General*. México: Siglo XXI.
- Blanchot, M. (1977). *Falsos Pasos*. Valencia: Pretextos.
- Blanchot (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila Editores
- Brito, E. (1994). *Campos minados: (literatura post-golpe en Chile)*. Santiago: Cuarto Propio.
- Brito, E. (2001). La redefinición del contrato simbólico: La Nueva Novela de Juan Luis Martínez. Entre Escritor y lector. En Fariña, S. y Hernández, E. (2001). *Merodeos en torno a la obra de Juan Luis Martínez* (pp. 16-19). Santiago de Chile: Ediciones Intemperie.
- Cardoso, G. (2010). *Los medios de comunicación en la sociedad en red: filtros, escaparates y noticias*. Barcelona: UOC (Universitat oberta de Catalunya).
- Carrasco, I. (1988). Antipoesía y neovanguardia. *Estudios Filológicos*, 23, 35-53.

Castillo, M. (2006). La autorreferencialidad: muerte o subversión del autor. *Signos Literarios* 4, 103-111.

Clément, J. (2000). Del texto al hipertexto: hacia una epistemología del discurso hipertextual. Disponible en:

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/hipertul/clement.htm>

Codina, Ll. (2001): El diseño de la navegación en hipertextos informativos. *Temes de disseny*, 18. Disponible en: <http://tdd.elisava.net/coleccion/18/codina-es>

Cordua, C. (2001). *Ideas y ocurrencias*. Santiago: RIL Editores.

Chartier, R. (1999). Trabajar con Foucault: esbozo de una Genealogía de la “función-autor”. *Signos Históricos*, 11-27.

Díaz, T. (2000). Señales de Ruta. Documental. 34 min.

Eco, U. (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.

Eco, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

Espinoza, M. (199?). *Aproximaciones a cuatro mundos en la poesía chilena actual*. Viña del Mar: Ediciones Altazor.

Espinoza, M. (1998). La acción innovadora de Juan Luis Martínez. *El Espíritu del Valle*, 4-5, 62-66.

Fariña, S. y Hernández, E. (2001). *Merodeos en torno a la obra de Juan Luis Martínez*. Santiago de Chile: Ediciones Intemperie.

Foucault, M. (1999). "¿Qué es un autor?", en Rabinow, P. (2003). *Literatura y conocimiento* (95-125). Mérida: Ediciones de la Universidad de Los Andes.

Foucault, M. (2008). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.

Galindo, Ó. (1999). Las metáforas impuras. Escritura, sujeto y realidad en la poesía chilena actual. Tesis doctoral sin publicar. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.

- Galindo, Ó. (2000). El alfabestiaro universal de La nueva novela de Juan Luis Martínez. *Revista Chilena de Literatura*, 57, 21-40.
- Galindo, Ó. (2004). Interdisciplinariades en las poesías chilena e hispanoamericana actuales. *Estudios filológicos*, 39, 155-165.
- Galindo, Ó. (2007). Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena. *Estudios Filológicos* 42, 109-121.
- Galindo, O. (2009). Neovanguardias en la poesía del cono sur: los 70 y sus alrededores. *Estudios filológicos*, 44, 67-80.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus. 1989.
- Giddens, A. (1991). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.
- Herrera, J. (2007). La nueva novela de Juan Luis Martínez: Poesía protohipertextual en el contexto de la videósfera. *Acta Literaria*, 35, 9-27.
- Kirkpatrick, G. (1999). Ausencias y desapariciones: “La Nueva Novela” de Juan Luis Martínez. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 50, 225-234.
- Kristeva, Julia (1981): *Semiótica 1 y 2*. Madrid: Fundamentos.
- Labraña, M. (1999). La Nueva Novela de Juan Luis Martínez y la cultura oriental. *Vértebra*, 4, 2-6.
- Lamarca, M. (2006). Hipertexto: El nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen. Tesis doctoral sin publicar. Disponible en: <http://www.hipertexto.info>
- Landow, G. (1995). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Buenos Aires: Paidós.
- Landow, G. (2009). *Hipertexto 3.0. La teoría crítica y los nuevos medios en una época de globalización*. Barcelona: Paidós.
- Lévy, P. (1999). *Qué es lo virtual*. Barcelona: Paidós.

- Lihn, E. y Lastra, P. (1987). *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo.
- Lyotard, J. (1995). *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Martínez, J. (1977). *La nueva novela*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo.
- Martínez, J. (2003) *Poemas del otro: poemas y diálogos dispersos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Martínez, J. (2010) *Aproximación del principio de incertidumbre a un proyecto poético*. Santiago de Chile: Ediciones Nómade y Galería D21.
- Merino, R. (1988). Las expectativas de recepción de La nueva novela de Juan Luis Martínez. En Yamal, R. (1988). *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción: Ediciones LAR.
- Miralles, D. (2004). Poéticas de la postmodernidad: Literatura chilena vanguardista durante la dictadura militar (1973 - 1990). Tesis doctoral sin publicar. Disponible en: http://www.archivochile.com/tesis/09a_narrpoe/09a_narrpoe00004.pdf
- Miralles, D. (2012). La agenda post-moderna de Juan Luis Martínez o la crítica de los discursos sobre la realidad. Disponible en: <http://www.davidmiralles.com/articulos/martinez.htm>.
- Miralles, D. (2012). El cisne y el signo: nota sobre la metapoesía en un texto de Juan Luis Martínez. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/martinez160402.htm>.
- Miralles, D. (2012). La agenda post-moderna de Juan Luis Martínez o la crítica de los discursos sobre la realidad. Disponible en: <http://www.davidmiralles.com/articulos/martinez.htm>.
- Monarca, P. (1997). La deconstrucción del logos (una nota de “La nueva novela” del poeta Juan Luis Martínez). *Aérea*, 1, 149-151.
- Monarca, P. (1998). *Juan Luis Martínez: el juego de las contradicciones*. Santiago Chile: RIL Editores.
- Monasterios, E. (1994). La nueva novela: el texto que ríe. *Revista Iberoamericana*, 168-169, 859-72.

Morales, A. (2006). Para una lectura interpretativa de 'La Poesía Chilena' de Juan Luis Martínez. *Revista Chilena de Literatura*, 69, 107-112.

Nómez, N. (1983). Ruptura y continuidad en la poesía chilena actual. *Literatura Chilena (creación y crítica)*, 26, 5-9.

Nómez, N. (2008). La poesía chilena: Representaciones de terror y fragmentación del sujeto en los primeros años de dictadura. *Acta Literaria*, 36, 87-101.

Ortolano, M. (2005). Narrativas hipertextuales: hacia una redefinición del concepto de hipertexto. Ponencia para las Séptimas Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, Asociación Argentina de Literatura Comparada (AALC), Buenos Aires, 27 al 30 de julio de 2005. Disponible en: <http://cultura.wordpress.com/2013/07/06/hacia-una-redefinicion-del-concepto-de-hipertexto/>

Peralta, R. (2010). Juan Luis Martínez: Memoria, poesía y fractales. *Sibila*, 13. Disponible en: <http://sibila.com.br/novos-e-criticos/juan-luis-martinez-memoria-poesia-y-fractales/3587>

Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Richard, Nelly (1998). *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Rioseco, M. (2008). Elementos lúdicos en la poesía de Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira. Tesis doctoral sin publicar. Disponible en: <https://etd.ohiolink.edu/>

Rioseco, M. (2010). La poética matemática de Juan Luis Martínez. *Revista Iberoamericana*, 232-233, 855-874.

Riveros, A. (2010). El sujeto poético en la poesía chilena de la década de 1980. Configuraciones, imágenes y transformaciones. Tesis doctoral sin publicar. Disponible en: <http://dspace.conicyt.cl/ri20/browse?type=author&value=RIVEROS+SOTO%3B++ANAMARIA>

- Rojas, G. (2003). Dos poetas de los ochenta: Juan Luis Martínez y Rodrigo Lira. Autoreferencia y fragmentación. *Cyber Humanitas*, 26. Disponible en: www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/rt/prINTERfriendly/5926/5793
- Rojas, G. (2008). *El paradigma estético masivo en la literatura chilena de finales de siglo XX: entre una estética subversiva y una estética del espectáculo*. Santiago de Chile: Mago Editores.
- Rosas, J. (2005). Aproximación a la estructura y estética de La nueva novela. Disponible en: http://www.critica.cl/html/rosas_godoy_03.htm.
- Rosas, J. (2007). Estructura superficial y profunda en la Nueva Novela o la lógica de la ilusión: una estética de los nuevos tiempos. Disponible en: http://www.critica.cl/html/rosas_godoy_04.htm
- Rosas, J. (2006). La Nueva Novela o la lógica de la ilusión: una estética de los nuevos tiempos. Tesis doctoral sin publicar. Disponible en: http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/rosas_j/html/index-frames.html.
- Rueda, R. (2003). Para una pedagogía del hipertexto: Una teoría entre la deconstrucción y la complejidad. Tesis doctoral sin publicar. Universidad de las Islas Baleares, Palma de Mallorca, España.
- Saldaña, A. (2008). Posmodernidad crítica y resistencia cultural. *Nueva Revista del Pacífico*, 53, 221-237
- Saldaña, A. (2012). Literatura y posmodernidad: sobre interactividad y escritura hipertextual. *Estudios de Literatura*, 3, 365-384.
- Sarmiento, O. (2008). Huidobro desde 'La Nueva Novela' de Juan Luis Martínez. *Anales de la Literatura Chilena*, 9, 241-256.
- Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa.
- Schopf, F. (1986). *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma: Bulzoni Editore.
- Suárez, V. (2012). El autor: instrucciones de uso. *Cuaderno 39, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 163-178.

Suárez, Z. (2013). Objetualismo en Juan Luis Martínez: el significante palpable. *Estudios filológicos*, 51, 83-98.

Souyris, L. (2012). Escritura y Desaparición: Estéticas de la emancipación en la obra de Juan Luis Martínez. Disponible en:

<http://congresos.um.es/filosofiajoven/filosofiajoven2010/paper/view/7061/6791>)

Valdivieso, J. (2001). Juan Luis Martínez: Adiós a la cordura. En Fariña, S. y Hernández, E. (2001). *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez* (pp.54-61). Santiago de Chile: RIL Editores.

Vandendorpe, C. (2003). *Del papiro al hipertexto: ensayo sobre las mutaciones del texto y la lectura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Vásquez, A. (2004). El hipertexto y las nuevas retóricas de la postmodernidad. Textualidad, redes, y discurso ex-céntrico". *Revista filosófica* 27, 330-351.

Vásquez, A. (2005). La reconfiguración del concepto de autor. Alteridad e Identidad en la poesía de Juan Luis Martínez. *Cyber Humanitatis*, 0(33). Disponible en:

<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/5786/5654>

Vásquez, A. (2007). Alteridad e identidad en La nueva novela de Juan Luis Martínez. La reconstrucción de autor. *Convergencias Literatura* 6, 130-145.

Villanueva, D. (1989). *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar.

Weintraub, S. (2010). Juan Luis Martínez y las otredades de la metafísica. Apuntes patafísicos y carrollianos. *Estudios* 18, 35: 141-168.

