



**JUAN LUIS MARTÍNEZ Y LA NUEVA ESCRITURA LATINOAMERICANA:
ILEGIBILIDAD, POESÍA E HISTORIA**

**JUAN LUIS MARTÍNEZ AND THE NEW LATIN AMERICAN WRITING:
ILLEGIBILITY, POETRY, AND HISTORY**

JULIO PRIETO

<https://orcid.org/0000-0002-9300-8313>

juprie01@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: Este ensayo examina la poética de lo ilegible que pone en juego *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, explorando sus ramificaciones en la poesía chilena bajo la dictadura y sus vínculos con la «nueva escritura» latinoamericana de los años 70. A partir de este análisis propongo algunas ideas generales sobre la cuestión de la ilegibilidad en la intersección de literatura e Historia, y de manera más concreta sobre el papel que aquella jugó en el cambio de paradigma que tuvo lugar en los años 70 en el ámbito de la poesía política, en la que la retórica de la denuncia es sustituida por el trabajo con los silencios textuales y los cortocircuitos intersemióticos —un paradigma de larga resonancia hasta nuestros días, que se manifiesta de manera emblemática en la obra pionera del poeta chileno—.

Palabras clave: Juan Luis Martínez, estéticas del silencio, intermedialidad, poesía latinoamericana, totalitarismo, poesía política.

Abstract: In this essay I examine the poetics of illegibility at play in Juan Luis Martínez's *La nueva novela*, exploring its ramifications in Chilean poetry under the dictatorship and its links to the Latin American “new writing” of the 1970s. Based on this analysis, I propose some general ideas on the question of illegibility at the intersection of literature and history, and more specifically on the role it played in the paradigm shift that took place in the 1970s in the realm of political poetry, in which the rhetoric of denunciation is replaced by the interplay of textual silences and intersemiotic short-circuits —a paradigm that coalesces in the pioneering work of the Chilean poet, continuing to resonate to this day—.

Keywords: Juan Luis Martínez, aesthetics of silence, intermediality, Latin American poetry, totalitarianism, political poetry.

1. INTRODUCCIÓN

La portada de *La nueva novela* (1977) muestra unas casas removidas, un principio de derrumbamiento. La imagen es especialmente apropiada para un libro que irrumpe en la literatura con la fuerza demoledora de un seísmo: una cualidad *trepidante* —en el doble sentido de una potencia de temblor que sacude y nos descoloca, un percutir que conmueve— que recuerda la de ese otro acontecimiento movilizador de la lengua que fue *Trilce*. En la poesía latinoamericana del siglo XX quizá no haya dos obras comparables —dos obras tan radicalmente transformadoras— y ello en virtud de su específica apuesta por la ilegibilidad. Mucho se ha escrito sobre la obra seminal de César Vallejo en cuanto al origen de la poesía moderna en castellano, y en particular sobre el papel que juega en ella lo ilegible (Ortega, 2011; Prieto, 2016; Montalbetti, 2024; Casado, 2025). Menos conocida en general es la obra de Juan Luis Martínez, a pesar de que —a diferencia de *Trilce*¹— tuvo un impacto inmediato en sus contemporáneos, y muy en particular en el ámbito de la poesía chilena escrita bajo la dictadura. Si por su radical apuesta por lo ilegible ambas obras podrían verse como seísmos de efecto retardado —un retardo en gran medida inherente a la puesta en juego de una ilegibilidad—, en el caso de *La nueva novela* intervinieron circunstancias históricas que aceleraron la potencia de irradiación del artefacto. Las páginas que siguen se orientan a elucidar esas circunstancias y, de manera más amplia, proponen una reflexión sobre la ilegibilidad en el cruce de literatura e Historia, una «semiología de época» (Libertella, 1977: 95) que explora los modos en que lo ilegible determinó el cambio de paradigma constatable en la poesía latinoamericana en los años 70, y más concretamente, en las maneras de pensar su dimensión política.

2. POESÍA E HISTORIA: UNA SEMIOLOGÍA EPOCAL DE LO ILEGIBLE

La ilegibilidad podría considerarse, desde un punto de vista diacrónico, como un fenómeno ligado a la alternancia de los estilos, que obedecería a una dinámica interna a la evolución literaria —y así en todas las épocas habrían competido estilos claros y oscuros, con sucesivos

¹ «El libro ha caído en el mayor vacío», constataba Vallejo en 1922 en una célebre carta al filósofo Antenor Orrego (2002: 46). Todavía en 1950 una obtusa *Historia general de la literatura española e hispanoamericana* (Madrid, Aguilar, con sucesivas reediciones hasta 1972) considera la poesía de *Trilce* «descoyuntada, incoherente, ininteligible y absurda» y a su autor «otro poeta fracasado» (Brown, 1988: 267).

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

momentos de auge y decadencia—. En términos de Wölfflin (1952) y de Eugenio d'Ors (1944), habría una eterna querella entre clasicismo y barroquismo, y así como en la poesía provenzal hubo un trovar claro (*trovar leu*) y un trovar oscuro, dificultoso o más hermético (*trovar clus*), a la claridad renacentista le seguiría la oscuridad barroca, y a esta las luces del neoclasicismo, a su vez relevadas por las rizadas penumbras del rococó, etc. Sin negar la pertinencia de este enfoque, la ilegibilidad puede considerarse, desde una perspectiva sincrónica, como un efecto de la relación de la literatura con su inmediato contexto sociohistórico —como una específica huella o reverberación, un determinado ángulo de incisión de la Historia en el texto literario—.

Si bien en la poesía del siglo XX no deja de actuar la dialéctica intergeneracional que renueva la eterna querella entre antiguos y modernos, produciendo alternancias entre estilos claros y oscuros análogas a las observables en otras épocas, lo cierto es que la poesía moderna está ligada desde sus orígenes a la noción de ilegibilidad y, de hecho, se diría que este es uno de sus rasgos distintivos (Friedrich, 1959; Casado, 2025). Así, más allá de la dialéctica de los estilos, habría un corte epocal entre una era clásica de la poesía que privilegiaría un “placer de los sentidos”, ligado a formas estables y a un paradigma de musicalidad armónica; y una era moderna caracterizada por la puesta en cuestión del sentido y por la emergencia de un paradigma de visualidad “disonante”, que cobra creciente importancia a lo largo del siglo XX. Ambas características, vinculables a lo que en términos de Didi-Huberman (2016) llamaríamos un «malestar en la representación», se dan de manera inaugural en *Un coup de dés* (1897) de Mallarmé, así como —en distinta medida— en esas dos obras emblemáticas de la modernidad poética latinoamericana que son *Trilce* y *La nueva novela*. Nótese que en esta definición de la poesía moderna la ilegibilidad no es tanto una cuestión de estilo, cuanto el efecto de un cambio cualitativo en la relación poema-mundo —una fisura en su capacidad de representación, una puesta en duda del vínculo “natural” entre las palabras y las cosas que obedecería a específicas razones históricas—. Así, más allá de la mayor o menor “claridad” u “oscuridad” de tal o cual poema, la ilegibilidad estaría en la estructura profunda de la poesía moderna: sería algo así como su código genético, a la vez que su horizonte de posibilidad.

La ilegibilidad ligada a un «malestar en la representación» sería entonces el vector histórico determinante de la poesía moderna. Lo cual no impide que ese vector estructurante pueda experimentar desvíos, suspensiones o interrupciones, y ello precisamente por la mutabilidad propia de los acontecimientos históricos. De manera general, podríamos decir que la ilegibilidad de los textos literarios —entendida como cualidad distintiva ligada a una

poética antes que como un defecto gramatical o estilístico— está relacionada con la erosión o la crisis de las estructuras de sentido epocales: con los metarrelatos sociales y culturales que conforman una trama epistémica que hace inteligible y habitable el mundo en un determinado momento histórico. Desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX — el periodo de eclosión de la poesía moderna— la ilegibilidad está asociada a la crisis de la razón ilustrada y al agrietamiento del discurso del progreso que sustentaba el capitalismo y el colonialismo de las democracias liberales. En la poesía latinoamericana del siglo XX, el vector histórico de la ilegibilidad, que se manifiesta en las obras fundacionales de la modernidad poética que surgen en la estela de las vanguardias históricas —*Trilce*, *Altazor*, *Residencia en la tierra*, *En la masmédula*—, experimenta una suspensión en los años 30, con la emergencia de los fascismos europeos y la reactivación del metarrelato de la revolución y el discurso marxista, una fuerte estructura de sentido que venía compitiendo con el discurso del progreso capitalista-burgués a lo largo del siglo XIX, instalada ahora sólidamente en Rusia desde el triunfo de la revolución bolchevique en 1917. El auge del discurso marxista y el horizonte epocal revolucionario que lo acompaña explican los sucesivos “aclaramientos” que experimenta la poesía de Vallejo y Neruda en los años 30, que se recarga de un nuevo sentido histórico; si bien, en el caso de Vallejo, aun en la poesía más comprometida con la causa revolucionaria —en los *Poemas humanos* o en *España, aparta de mí este cáliz*—, se diría que hay una tensión continua entre la ilegibilidad constitutiva de la poesía moderna y el nuevo vector de sentido que provee dicho discurso revolucionario.

Lo que podríamos denominar «razón marxista» es la estructura de sentido hegemónica en la poesía latinoamericana de los años 50 y 60, lo que no por casualidad coincide con el auge de la poesía conversacional y los distintos llamamientos a una poesía «comunicante» o «de la claridad» (Parra, 1958; Benedetti, 1972). Esta estructura de sentido se refuerza con el triunfo de la revolución cubana en 1959, lo que abre un horizonte revolucionario que atraviesa la poesía de la década del 60. Ese horizonte empieza a cerrarse con las dictaduras militares de los años 70; con la llamada “guerra sucia”, y la reemergencia del fascismo y el terrorismo de Estado como método de gobernanza en Latinoamérica. En ese momento se produce un abrupto colapso de la “racionalidad” del mundo: la premisa fundamental de la filosofía de la historia de Hegel, heredada por el materialismo dialéctico de Marx —que postulaba la revolución proletaria como corolario lógico e ineluctable de la implosión del capitalismo—, doblemente cuestionada ahora por el resurgir del terror fascista en Latinoamérica —apoyado por los EE.UU. como punta de lanza de un capitalismo que

lejos de dar señales de decrepitud se encamina a un devenir global— y la deriva totalitaria en los países donde triunfaron revoluciones marxistas (Cuba, Rusia, China). Este es el específico contexto histórico en el que aparece *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, un momento en el que el agotamiento de la «razón marxista» y el ocaso de la era revolucionaria moderna — pues es el principio del fin de una era en Occidente y no sólo en Latinoamérica lo que anuncian las dictaduras del Cono Sur— converge con la crisis de la razón ilustrada y el vector de ilegibilidad constitutivo de la poesía moderna².

La reactivación de la ilegibilidad estructurante de la poesía moderna en *La nueva novela* permite establecer un vínculo directo con *Trilce*, primera obra en la que emerge plenamente el vector histórico de la ilegibilidad moderna en el ámbito hispanohablante. Los vasos comunicantes entre ambas obras por la vertiente de una poética de la agramaticalidad —una escritura ilegible o «errante» (Prieto, 2016)— son tan notorios como los que conectan los neofascismos latinoamericanos de los años 70 con los fascismos europeos de los años 30, con la crucial diferencia de que en los años 70 entra en crisis el discurso marxista que los contrarrestara en los años 30, a la vez que se produce un cierre epocal del horizonte revolucionario. Ello explica que *La nueva novela*, a pesar de la vocación de marginalidad de su autor, tuviera un impacto inmediato en la poesía chilena de su tiempo, en tanto que la recepción de la ilegibilidad de *Trilce* fue más tardía, en cierto modo retardada por el propio autor, al relegarla en aras de una poesía cargada de sentido revolucionario; un “aclaramiento” epocal que nunca se produjo en el caso de Juan Luis Martínez, quien se atiene a un paradigma de ilegibilidad consistente a lo largo de toda su producción: desde *La nueva novela* (1977) y *La poesía chilena* (1978), únicas obras que publicó en vida, a las póstumas *El poeta anónimo*, *Poemas del otro* y *Aproximación del principio de incertidumbre a un proyecto poético*. Esto no quiere decir que la poesía de Juan Luis Martínez no sea tan profundamente política como la de Vallejo, y ello justamente por la manera en que pone en juego una ilegibilidad. La relevancia de *La nueva novela*, como procuraré mostrar a continuación, radica en que supone un cambio de

² No deja de ser sintomático, en ese sentido, el caso del poeta hispano-mexicano Gerardo Deniz —pseudónimo de Juan Almela Castell—, nacido en Madrid en 1934 e instalado desde los siete años en México, donde desarrolló toda su carrera literaria. Tiene algo de emblema epocal el hecho de que sea precisamente Gerardo Deniz, el “nieto” de Pablo Iglesias Posse, fundador del Partido Socialista Obrero Español, quien en cierto modo inicie el resurgimiento de la ilegibilidad poética, ligada a esta época de oscurecimiento político, con la publicación en 1970 de su primer libro (*Adrede*), que se distingue —al igual que sus sucesivos poemarios— por un devenir carnalesco del discurso marxista, casi lo único claramente legible en una poesía notoriamente críptica. Una poesía en la que, cabe sugerir, el trauma histórico de la guerra civil española —el triunfo del fascismo que retorna en Latinoamérica en los años 70— se manifiesta en una extrema oscuridad y un ácido histrionismo que empieza por abandonar la filiación socialista desde la adopción del pseudónimo, que borra el nombre del padre, Juan Almela Meliá, ahijado de Pablo Iglesias.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

paradigma en la manera de entender la poesía política: un paradigma de larga resonancia en la poesía latinoamericana contemporánea, donde a diferencia de la poesía “comprometida” —la época de la poesía social que va de los años 30 a los 60—, la potencia de interpelación política del poema no se cifra en su “claridad”, sino en su capacidad de activar una ilegibilidad productiva.

3. ILEGIBILIDAD Y NUEVA ESCRITURA: LA DESAPARICIÓN DE LA NOVELA

Ciertamente *La nueva novela*, como en general la obra de Juan Luis Martínez, dista de poseer el estatus de lo canónico que hoy le reconoceríamos inmediatamente a la poesía de César Vallejo, y en particular a *Trilce*. Ello se debe en parte a la vocación de invisibilidad del autor de *La nueva novela* —cuyo nombre, y aun su pseudónimo, Juan de Dios Martínez, aparecen tachados desde la portada y a lo largo del libro—, lo que determina que sean otros los nombres que vienen a la mente cuando pensamos en la poesía chilena durante la dictadura: uno pensaría de inmediato en la figura de Raúl Zurita, o incluso en poetas como Carmen Berenguer, Elvira Hernández o Diego Maquieira, en todos los cuales —pero sobre todo en Zurita— se deja sentir la huella de la obra de Juan Luis Martínez.

La elusiva figura autorial de Martínez —la tachadura del nombre del autor en la portada de *La nueva novela*, acorde con una trayectoria biográfica que optó por el alejamiento de los focos de la vida literaria, así como por un modo alternativo de circulación de su obra, ajeno a los protocolos e inercias de la industria cultural³— es complementaria al ejercicio de ocultamiento iniciado desde el título, que anuncia una novedad a la vez que escamotea su supuesto campo de acción. Pues esa novedad, contrariamente a lo que el título haría esperar, tiene que ver menos con el ámbito de la experimentación novelística de los años 60, que asociaríamos a escritores como Cortázar, Cabrera Infante o Juan Goytisolo —aun cuando establezca oblicuos vínculos con ella, y más aún con la poética de la reescritura borgiana que la inspira decisivamente—, que con una nueva manera de entender la poesía, y en particular con lo que llamaríamos una poesía política.

³ En 1972 Martínez había enviado a la Editorial Universitaria de Santiago una primera versión del libro entonces titulado *Pequeña cosmogonía práctica*, que fue aceptado por Pedro Lastra. El golpe de Estado del 73 abortó el proyecto, pero Martínez siguió trabajando en el libro, que apareció finalmente en 1977 en una autoedición bajo el rubro «Ediciones Archivo» —el mismo con el que publica *La poesía chilena* en 1978—. Más allá de su distribución entre un reducido círculo de amigos, Martínez ofrecía los ejemplares confeccionados artesanalmente a precios exorbitantes, más tendentes a disuadir que a facilitar su adquisición a los ocasionales visitantes que acudían a la casa de Villa Alemana donde vivía retirado.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

Tampoco tiene demasiado que ver con el *nouveau roman* que surge en los años 50 en Francia, a pesar de que ese sea literalmente su título en esa lengua —otro espejismo, como lo señala uno de los traductores del libro al francés (Gallet, 2021: 21)—. Antes que con cualquier forma de «nueva novela», la obra de Martínez dialoga con el pensamiento de la textualidad del posestructuralismo francés, así como con la «nueva escritura» latinoamericana reivindicada por Héctor Libertella (1977) en un ensayo estrictamente contemporáneo a *La nueva novela*. Si bien Libertella considera obras narrativas publicadas en los años 60 y 70 —*Segregondi retrocede* (1973) de Osvaldo Lamborghini, *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, *Cobra* (1972) de Severo Sarduy, *The Buenos Aires affair* (1973) de Manuel Puig, *El mundo alucinante* (1970) de Reinaldo Arenas, *La orquesta de cristal* (1976) de Enrique Lihn— su análisis registra un desplazamiento de la ficción novelesca por la categoría de “escritura” que implica una superación de toda noción de género: «porque no hay *género* posible. También el género “novela” está aplastado en el friso y es un elemento más, ya ha sido reescrito» (1977: 107). En ese sentido, *La nueva novela* bien podría sumarse a lo que Libertella llama una «escritura de las cuevas» (29): una escritura de vanguardia que no se define por «lo que está más adelante» sino por «lo que está *más íntimo*» (34), y que, en su rechazo de «cualquier receta objetiva del “escribir bien”» (35), tiende a sustituir la narración por las categorías de «texto, materialidad, producción teórica, práctica significativa» (44)⁴.

Así pues, el título de la obra es de entrada una cortina de humo que desplaza el lugar de lo legible, que se desvanecería allí donde esperaríamos encontrarlo (la novela), entreabriendo un nuevo horizonte de escritura y lectura que cortocircuita las nociones convencionales de poesía y política. Lo que de manera general podríamos llamar poesía

⁴ Es significativo que tres de los seis autores que Libertella asocia al «juego de la novela aplastada» (1977: 97) —Lamborghini, Sarduy y Lihn— sean destacados poetas a la vez que anárquicos anti-novelistas. *La orquesta de cristal* de Lihn ostenta, por lo demás, notorios vínculos con la obra de Martínez: tanto por el humor del absurdo y la estética del silencio que moviliza la premisa argumental —la creación de una orquesta de cristal que proyecta la ejecución de una «Sinfonía del Amor Absoluto de imposible audición, una Sinfonía perfectamente muda» (1977: 93)—, como por la referencia oblicua a la dictadura chilena, en el hecho de que esa imposible sinfonía inaudible se ubique en la Francia invadida por el nazismo. Otro vínculo notable entre Martínez y Lihn —co-autor con Pedro Lastra de uno de los más tempranos ensayos sobre *La nueva novela*— es la afición a los pseudónimos y los autores apócrifos: Heinrich von Linderhofer, uno de los imaginarios cronistas de *La orquesta de cristal*, es un notorio trasunto autorial de Enrique Lihn —una sardónica versión germánica, como Juan Luis Martínez (sin acento) o Juan de Dios Martínez son versiones irónicamente afrancesadas del autor de *La nueva novela*—, y su descripción como «un humorista descreído y sombrío que se ocultaba —como si ello fuera posible— hasta de sus propias palabras, bajo el lenguaje de los demás» (1977: 95) podría aplicarse, sin cambiar una coma, a Juan Luis Martínez y a la práctica transtextual que caracteriza toda su obra. Una práctica iniciada en las solapas de *La nueva novela*, donde se citan —sin mencionar a sus autores— versos “fantasmales” de otros poetas chilenos: Enrique Lihn («Nada es bastante real para un fantasma»), Vicente Huidobro («El universo es el esfuerzo de un fantasma por convertirse en realidad») y Nicanor Parra («¿Es más real el agua de la fuente / o la muchacha que se mira en ella?»).

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

“expandida”, el rico campo de experimentación poética y artística de los años 60 que converge en *La nueva novela* —la poesía visual y conceptual, los *happenings* y las acciones artísticas, el *land art*, el arte correo, el movimiento Fluxus etc.—, opera precisamente a partir de un principio de ilegibilidad intersemiótica que emerge en los puntos de fricción entre los discursos, los medios y las prácticas, allí donde la escritura entrechoca con la Historia: en el *devenir otro* de los géneros y las disciplinas establecidas, continuamente dislocadas en la obra de Juan Luis Martínez.

4. LA NUEVA NOVELA Y EL ENTERRAMIENTO DE LA POESÍA CHILENA

El nacimiento de lo nuevo implica la muerte de lo viejo: para entender cabalmente lo que propone *La nueva novela*, hay que leer este libro junto con el que publicó al año siguiente y con el que hace extraña pareja: *La poesía chilena*. Un libro que no es un libro sino un extraño artefacto —al igual que *La nueva novela* es cualquier cosa menos una novela o un poemario al uso—: una caja que contiene una bolsita con «Tierra del Valle Central de Chile», el certificado de defunción del padre del autor, fallecido en 1977, junto a los certificados de defunción de los cuatro grandes de la poesía chilena, cuatro «fichas de lectura» del catálogo de la Biblioteca Nacional, correspondientes a sendos poemas de estos cuatro poetas sobre la muerte —los «Sonetos de la muerte» de Gabriela Mistral, «Sólo la muerte» de Pablo Neruda, «Coronación de la muerte» de Vicente Huidobro y «Poesía funeraria» de Pablo de Rokha—, y seguidas de cuarenta banderas chilenas de papel intercaladas con cuarenta fichas de lectura vacías —salvo por la última, suscrita con el rótulo «Tierra del Valle Central de Chile»—. En el enterramiento de la poesía patria que sugiere este extraño artefacto, en el que lo ilegible emerge desde la portada —en la superposición de fotografías y textos que interrumpen la lectura de un texto subyacente—, resuenan inevitablemente los múltiples enterramientos y muertes violentas que proliferan en ese momento en Chile —o más exactamente, la proliferación de muertes sin enterramiento planeada por un Estado homicida⁵—. La muerte de la poesía está ligada a la muerte de la nación, idea que desarrollará Zurita en su trabajo iconotextual con la imagen de la tumba en *Canto a su amor desaparecido* (1985). Pero más allá del contexto inmediato de la dictadura chilena, lo que sugiere la extraña pareja formada por estos libros es la muerte de

⁵ Varios trabajos —véase en particular Kirkpatrick (1999) y Ajens (2001), y más recientemente Gómez (2006), Ayala (2010), Weintraub (2015) y Montero (2017)— analizan las referencias más o menos oblicuas a la dictadura chilena en *La nueva novela* y *La poesía chilena*. Aquí me concentraré en un aspecto menos atendido de esas obras y en particular de *La nueva novela*: la relación entre la referencialidad histórica encriptada y la poética de lo ilegible que ponen en juego.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

cierta manera de entender la poesía: una muerte necesaria para el surgimiento de eso “nuevo” que se anuncia desde el título y se formula oscuramente en los siete capítulos, las «Notas y referencias» y el «Epígrafe para un libro condenado» que componen *La nueva novela*. Una muerte, si se quiere, epocal, que atañe centralmente a la historia de la poesía moderna en Latinoamérica, de la misma manera que la dictadura chilena no puede desligarse de la guerra sucia que asoló el subcontinente en los años 70 y 80, ni de manera más amplia de la recurrencia de los totalitarismos y el terrorismo de Estado a lo largo del siglo XX.

De hecho, el contexto chileno está notoriamente ausente en la mayor parte de *La nueva novela*, más allá de las dos bizarras dedicatorias y el epígrafe final. La múltiple estrategia de ilegibilización que plantea el libro empieza por el oscurecimiento del significante «Chile» en las dos dedicatorias iniciales. Este experimenta una insidiosa extranjerización en la enigmática dedicatoria a Roger Caillois —tal vez un homenaje al traductor de Borges al francés, o bien al vigoroso detractor del totalitarismo en *El hombre y lo sagrado* (1939)—, acompañada por un *limerick* de Edward Lear, un poema absurdisto concerniente a una «Vieja Persona de Chile», que se transcribe en el original inglés y en traducción al castellano: «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 [sic] on the stairs eating apples and pears / That imprudent Old Person of Chili”] (Martínez, [1977] 1985: 5). Un devenir absurdo que socava el nacionalismo ligado al nombre de la patria y que se reduplica en la página siguiente con las «Dos dedicatorias encontradas por (el autor) en un ejemplar del libro de Miguel Serrano: “Antología del verdadero cuento en Chile”». Estas componen una suerte de dedicatoria apócrifa donde deviene incongruente el gesto mismo de la dedicatoria, puesto que se trata de una dedicatoria *ready-made*, copiada de otro libro: una re-dedicatoria en sí misma risible, toda vez que el autor copiado (Miguel Serrano) reutiliza un ejemplar dedicado en 1939 y no entregado a su destinatario (el Conde de Keyserling), dedicándoselo diez años después a un segundo destinatario (Carlos Ugalde). A esta mendaz dedicatoria “prefabricada” —donde la proliferación de inscripciones falsas o fallidas contrasta con lo pretendidamente “verdadero” del libro tan profusamente dedicado: una antología del *verdadero* cuento chileno— Martínez le agrega dos notas al pie que agudizan el oscurecimiento del significante «Chile», que no reaparecerá en el libro hasta el epígrafe final —salvo por otra subrepticia dedicatoria: la del texto «La geografía», en su segunda versión en espejo y en negativo fotográfico, a «P. Neruda» (p. 21)—. Dos notas que inscriben

justamente una ilegibilidad, poniendo de manifiesto que aquí hay algo que falta o falla —lo cual ocurre continuamente en *La nueva novela*—. Primero, el final de una cita no atribuida que se interrumpe a mitad de frase dejando en suspenso el discurso: «El clima psicológico que envuelve a Chile es denso y trágico. Una fuerza irresistible tira hacia el abismo e impide que ningún valor...» (p. 6)⁶; y luego, una «palabra ilegible en el manuscrito» que falta en la primera dedicatoria: «Le dedico este libro donde late la _____** de Chile» (p. 6).

Los siete capítulos que integran *La nueva novela*, más allá del paratexto —si es que puede hablarse de tal en un libro que empieza a leerse en las solapas y en el contrapunto iconotextual de la portada y la contratapa—, proponen una sucesión de paradojas, juegos de ingenio, poemas visuales y reducciones al absurdo de distintas disciplinas: la aritmética, la metafísica, la zoología, la geografía, la literatura, etc. La impresión general, dentro de la confusión inherente a la estrategia de lectura pulverizada que plantea el libro, que bien podríamos analizar en términos de lo que Derrida (1972) llamara por esos años *diseminación*, es la de una crítica radical del discurso lógico-científico —y en general de cualquier lenguaje— por medio del humor y de un continuo ingenio inter- y meta-textual que bebe en gran medida del giro lingüístico en la filosofía del siglo XX, con remisiones más o menos explícitas al pensamiento de autores como Wittgenstein, Barthes, Foucault, o el propio Derrida.

Los escasos poemas que contiene el libro están muy alejados de lo que llamaríamos poesía en un sentido convencional, y más aún de cualquier apariencia de “poesía comprometida” o del tipo de poesía social predominante en Latinoamérica y España en los años 50 y 60, pues invocan la tradición del absurdismo y el *nonsense* a través de sus figuras más conocidas —Duchamp, Breton, Magritte, Roussel, Beckett, Ionesco y sobre todo Lewis Carroll—, pero también, y de hecho más frecuentemente, a través de autores menos conocidos: autores raros dentro de la tradición ya de por sí oscura del absurdismo, tales como el inglés Edward Lear, el francés Jean Tardieu o el alemán Christian Morgenstern. A menudo estos poemas proponen una irónica crítica de la poesía y sus modos de aprendizaje e institucionalización académica. Así el titulado «Tareas de poesía» (p. 95), un poema asémico

⁶ La cita truncada no procede, como cabría suponer, de la obra aludida en el título de la doble dedicatoria —la *Antología del verdadero cuento en Chile*— sino de otra obra de Miguel Serrano, el ensayo autobiográfico *Ni por mar ni por tierra. Historia de una generación* (1950). La frase completa reza así: «Una fuerza irresistible tira hacia el abismo e impide que ningún valor superior se destaque, ayudado por el ambiente» (Martínez, 2021: 25).

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

cuyas dos estrofas remiten tanto al «glíglico» del capítulo 68 de *Rayuela* como al «jabberwocky» de *Alicia a través del espejo*, que lo inspirara:

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

Hoy que dulgen y ermedan los larorios
Las oveñas patizan el bramente
Y las fólgicas barlan los filorios
Tras la Ulra que valiñan ristramente (p. 95).

La subsiguiente parodia del examen de literatura —el burlesco comentario de texto al que nos invitan las preguntas de la segunda parte— deja pocas dudas en cuanto a la corrosiva crítica de cierta idea convencional de poesía, así como de cierta manera no menos convencional de leerla, orientada a la industriosa extracción del sentido:

EXPLIQUE Y COMENTE:

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

Parecería improbable que un libro que contiene este tipo de “poemas” quisiera decir algo sobre la dictadura chilena, o de manera más general sobre la relación entre poesía y política, y sobre todo decirlo a través de la poesía. Y sin embargo, exactamente eso es lo que ocurre, y de manera tan potente como sorprendente, en el epígrafe descartado que a modo de apéndice cierra el libro: la sección final titulada «Epígrafe para un libro condenado: la política»⁷. Esta se abre con un voladizo de papel translúcido que representa la bandera chilena: un «entrepáginas» (Ajens, 2001: 10) que por un lado permite invertir la imagen de la bandera —verla del revés y, por así decir, ver la cara oculta de la patria, cuando alzamos el voladizo y pasamos la “página”—, y por otro deja entrever el título de la sección, aun ocultándolo en parte: muestra a la vez que vela e interrumpe el título de un libro aparentemente censurado, dedicado a una ciencia “condenada”: la política (Fig. 1).

⁷ Como es habitual en *La nueva novela*, este furtivo epígrafe y el poema objetual a él asociado son el *détournement* de otro texto: el poema de idéntico título, «Epígrafe para un libro condenado», incluido al final de la segunda edición de *Las flores del mal* (1861) de Baudelaire, como irónica respuesta a la “condena” por la censura de la primera edición.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

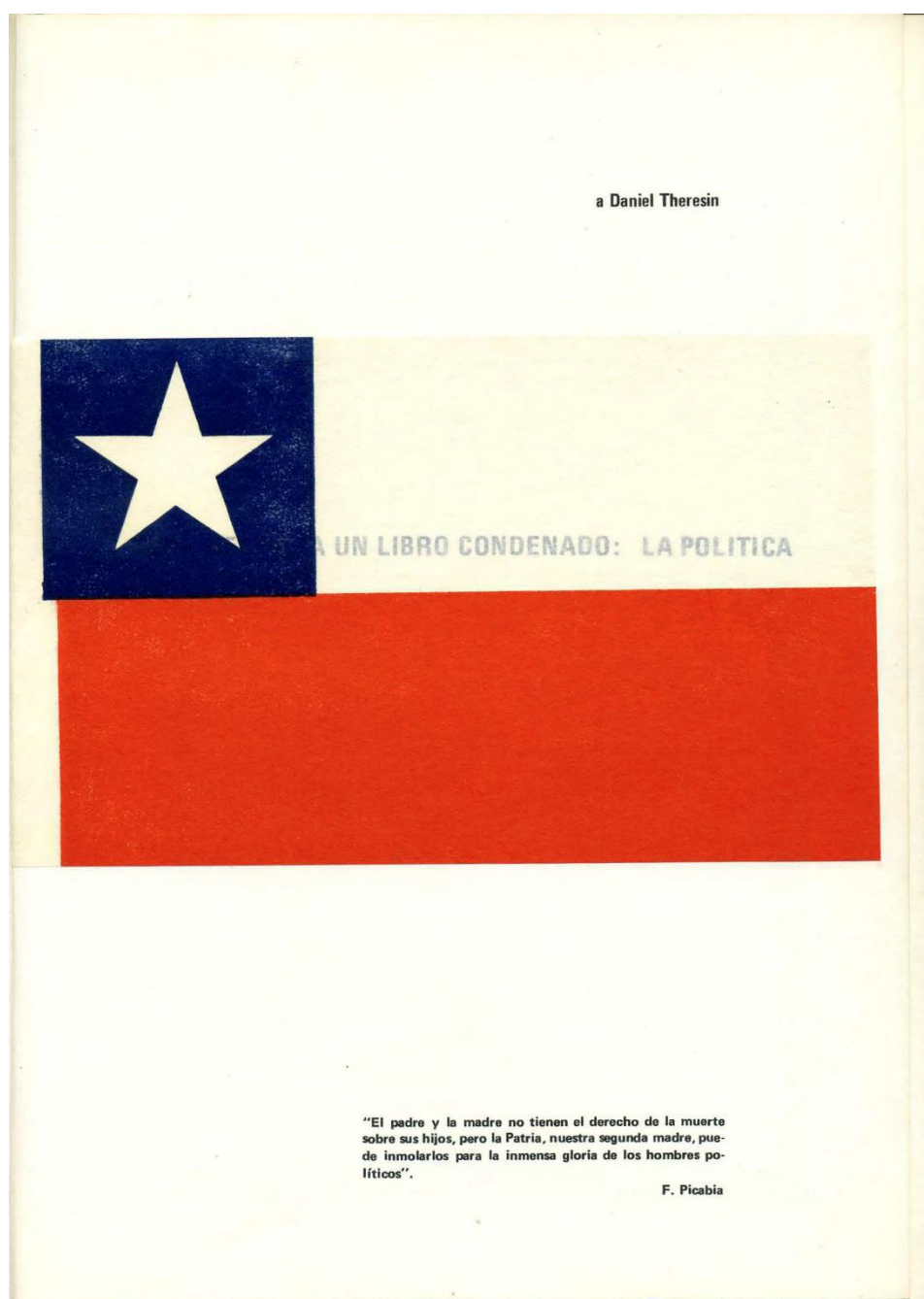


Figura 1: Portadilla de la sección final de *La nueva novela*

Pero esta sorpresiva irrupción de lo político y del contexto chileno no solo ocurre en este libro descartado que, no obstante, se integra en el conjunto de *La nueva novela* a la par que los otros siete libros, añadiendo otra muesca al programático devenir ilegible de la lógica, la geografía, la literatura, etc. Es parte del ingenioso diseño textual de *La nueva novela* el hecho de que esta irrupción final tenga un efecto retroactivo en el conjunto de la obra, activando

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

una semiosis irónica que multiplica los dobles sentidos “totalitarios”, tiñendo de una significación política —y específicamente chilena— lo que en principio se presentaba como una inextricable sucesión de absurdos, peticiones de principio y disparates varios. Es decir, este paradójico epígrafe final hace lo que suelen hacer los epígrafes: operar como principio de la relectura que reclama todo texto literario, y más que nunca este libro en su propuesta de lectura reticular a través de múltiples fragmentos textuales y visuales. Una lectura «salteada» (1996: 25), diríamos en términos del *Museo de la Novela* de Macedonio Fernández —o de la *Rayuela* de Cortázar, quien tomara a aquel como modelo—, que equivale a la disolución de lo que entenderíamos por “novela” y, crucialmente, del modelo de legibilidad ligado a ella y a una larga tradición literaria. Si *La nueva novela* podría verse como la culminación de la «anti-poesía» de Parra, no menos podría considerarse como una continuación por otros medios del proyecto de la «anti-novela» macedoniana, y en ese sentido su radio de acción sería más amplio que el del programa «anti-poético» de Parra, en la medida en que apunta a una radical transformación —un devenir ilegible— de lo que entendemos por literatura: una transformación, no ya de la poesía o la novela, sino en general de la escritura y de una determinada manera de leer arraigada en una tradición literaria secular.

5. EL «LIBRO CONDENADO»: EL RETORNO DEL SIGNIFICANTE AUSENTE DE LOS DESAPARECIDOS

Detengámonos por un momento en este principio de ironía anafórica, por el que a partir de ese epígrafe final se entre-escucha a lo largo del libro, como una suerte de ominoso bajo continuo, el eco disonante de la dictadura chilena y, de manera más amplia, del terrorismo de Estado que atraviesa el oscuro siglo XX. Uno de los aspectos más notables de *La nueva novela* es el sorprendente giro que toman el humor absurdista y los juegos de ingenio que cunden en su primera parte —los siete libros no “condenados”—, los cuales cobran tonalidades crecientemente siniestras en virtud de lo que podríamos denominar *el retorno fantasmal del significante ausente de los desaparecidos*.

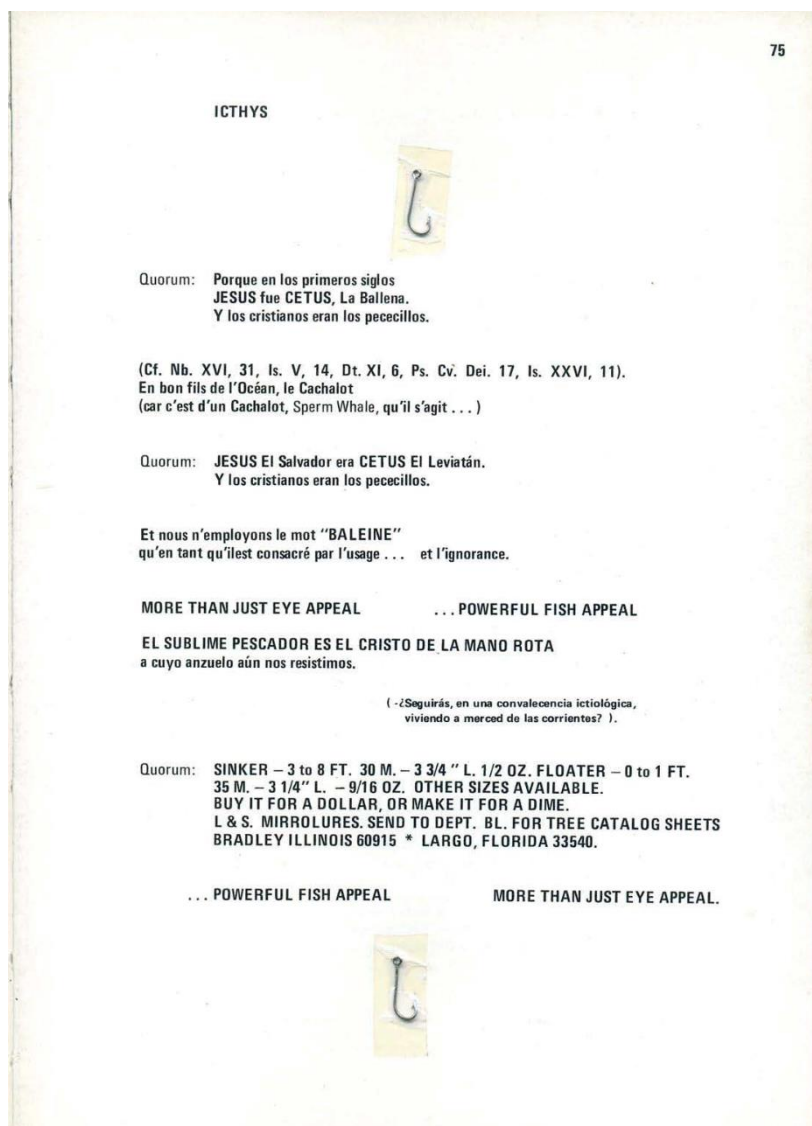


Figura 2: «Ichthys»

Los heteróclitos materiales textuales y visuales que integran este «libro condenado» incluyen un poema que se titula «La desaparición de una familia» (p. 136). Es uno de los pocos poemas con apariencia de poema que contiene el libro; es decir, un texto escrito en verso, compuesto de líneas que se disponen verticalmente en la página y hacen un uso motivado de la repetición a través de recursos como la rima, la anáfora, el paralelismo o la reiteración de un estribillo, como ocurre aquí con el retorno al final de cada estrofa de la dantesca frase «y de esta vida, al fin, habrás perdido toda esperanza» —con mínimas

variaciones en la conjugación verbal en la tercera y en la quinta estrofa—⁸. La misteriosa desaparición de cada uno de los miembros de una familia, hasta que la casa queda definitivamente vacía, pone en el centro del poema el significante de la desaparición, que en principio remite a dos motivos recurrentes a lo largo de *La nueva novela*: el motivo lúdico-literario de la sonrisa del Gato de Cheshire —que aparece y desaparece a lo largo del libro, al igual que ocurre en uno de los pasajes más memorables de *Alicia en el país de las maravillas*— y el tema filosófico-lingüístico del silencio del lenguaje y la representación. El cual remite a su vez, por su lado serio, a la proposición final del *Tractatus* de Wittgenstein («De lo que no se puede hablar, hay que callar»), y por su lado humorístico a la tradición del absurdisimo y el *nonsense*, en cuyo centro está el matemático y escritor Charles Lutwidge Dodgson, más conocido como Lewis Carroll.

Esta dimensión a la vez lúdica y metafísica de la desaparición adquiere una connotación siniestra y específicamente política cuando leemos este texto junto con el poema visual que lo acompaña en la página adyacente; o mejor dicho, junto con las dos versiones de este poema visual, que reaparece en la contratapa del libro con una sensible modificación: una desaparición, justamente, de su figura central (Figs. 3 y 4).

⁸ La poesía de Raúl Zurita, en cuanto reescritura de la *Divina comedia* y en lo que tiene de proyecto de religamiento político tras el trauma de la dictadura —su doliente travesía desde un «purgatorio» a un entrevistado «anteparaíso» y a una «vida nueva»—, surge en respuesta a la infernal desesperanza inscrita en el dantesco *ritornello* de este poema —*lasciate ogni speranza*, advertía la entrada al infierno de Dante—. En el poema objetual «Ichthys» (Fig. 2), Martínez invoca a través de una políglota profusión de citas bíblicas la figura monstruosa de la ballena como Leviatán devorador de «pececillos» —«Porque en los primeros siglos / JESUS fue CETUS, La Ballena. / Y los cristianos eran los pececillos. [...] JESUS El Salvador era CÉTUS El Leviatán. / Y los cristianos eran los pececillos» (p. 75)—, y por medio de los anzuelos metálicos adheridos a la página apunta ominosamente a la violencia dictatorial y a los cruentos actos de tortura perpetrados por un Estado totalitario en tanto Leviatán devorador de ciudadanos-pececillos. Por su parte, Zurita, quien sufrió la tortura en propia carne en los inicios de la dictadura, va a resignificar el discurso cristiano y la figura de Cristo como mártir redentor ya desde su primer libro, *Purgatorio* (1979) —en particular en los poemas visuales de la sección final, «Las llanuras de Dios» y «Mi amor de Dios», que evocan el simbolismo ictiológico de los primeros cristianos y el lamento de Cristo en la cruz: *Eli lamma sabacthani* («Señor, ¿por qué me has abandonado?»)—, reactivando en clave profana el mensaje de esperanza y el discurso mesiánico del Nuevo Testamento, en un proyecto poético-político de reconstitución nacional y sanación post-dictatorial.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

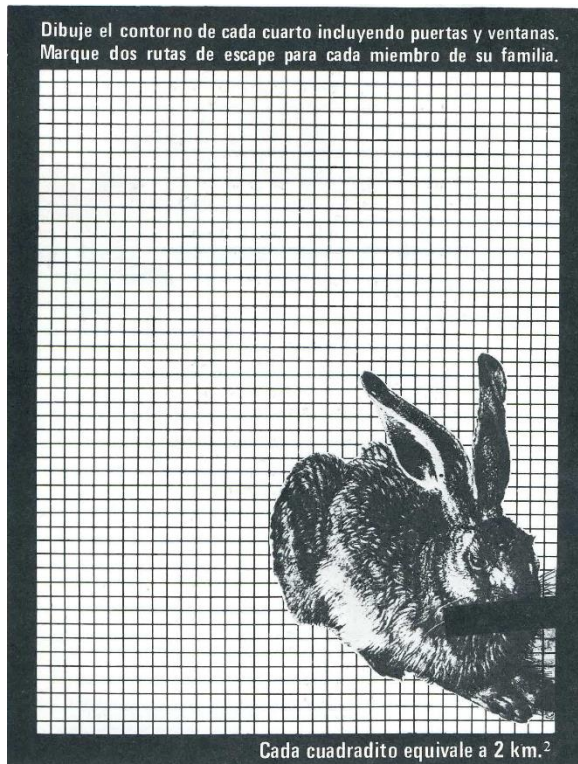


Figura 3: Poema-crucigrama

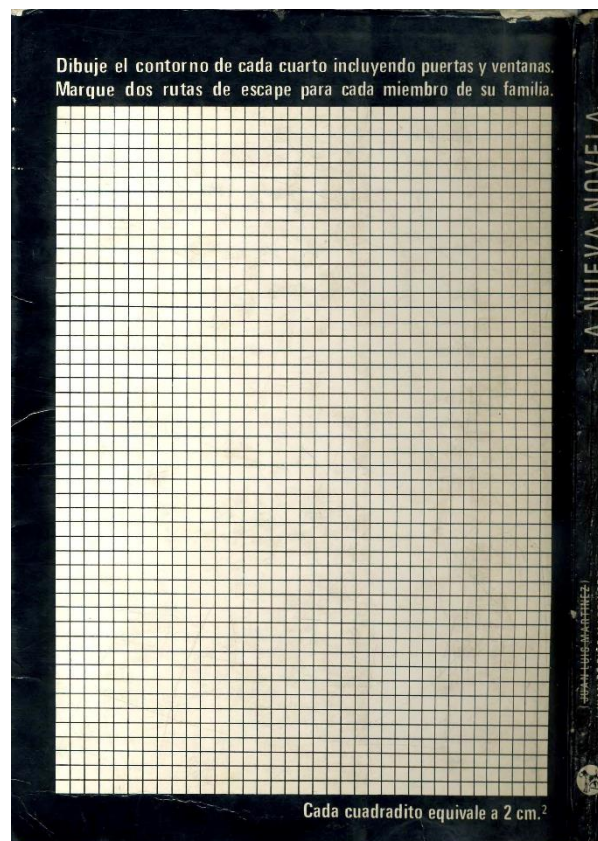


Figura 4: Contraportada de *La nueva novela*

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

A través de otro de los personajes maravillosamente absurdos de Lewis Carroll —la Liebre de Marzo, que saltea a lo largo del libro al igual que la evanescente sonrisa del Gato de Cheshire— se empieza a entrever la causa de la misteriosa fuerza que lleva en el poema a la total desaparición de una familia. Pues lo que en principio tiene la apariencia de un pasatiempo, una suerte de crucigrama o juego de ingenio más o menos ocioso, cobra un sentido repentinamente atroz al confrontarse con «La desaparición de una familia». La imagen de la Liebre de Marzo⁹, enmudecida por una mordaza negra, intentando huir de una estructura carcelaria donde cada «cuadrado» es un cuarto o celda que propicia el juego de encontrar «dos rutas de escape para cada miembro de su familia» (p. 135), sugiere un emblema de la poesía y el arte —o en general de la ciudadanía— bajo la dictadura: su ámbito de acción “enmudecido” y reducido al pasatiempo siniestro de tratar de “escapar”, a la vez que se produce un gradual estrechamiento del espacio «concentracionario» (Calveiro, 1998)¹⁰. Pero si en esta imagen habría un silencio filosófico a la vez que específicamente político, un mandato de callar relativo a las posibilidades de decir del lenguaje en el sentido de Wittgenstein, a la vez que impuesto por un régimen de terror totalitario que tiene el poder de silenciar los discursos y hacer desaparecer los cuerpos, la “maravillosa” lección del poema es que la poesía siempre encuentra formas de *decir callando*: algo que evidencia de manera admirable la extraña poesía silenciosa que pone en juego este libro, en su proliferante ilegibilidad. Cuando menos se espera, salta la liebre, por más que una omnímoda maquinaria totalitaria se aboque a su desaparición.

El contexto específico de la dictadura chilena se hace presente en estos textos desde el momento en que son introducidos por el poema visual-objetual de la bandera de Chile en

⁹ Por una serie de referencias inter- e intra-textuales que la anteceden, resulta inevitable asociar la imagen de la liebre que preside este poema visual —de hecho, tomada de una acuarela de Durero— con la Liebre de Marzo carrolliana, lo cual confirma unas páginas después el poema-collage «Through the Looking-Glass, and What the Poet Found There» con la referencia a la obra del escritor inglés y al refrán «loco como una liebre en marzo» que explica el nombre del personaje: «La Liebre está loca porque es de Marzo» (p. 142). La locura es un atributo de lo poético tanto en Carroll como en el “loco” Martínez —sobrenombre con el que era conocido entre la bohemia de Valparaíso—, y ya lo era en Platón, que definió la poesía como una suerte de manía que justificaba la expulsión de los poetas de la República. Pero en *La nueva novela* —y en los poetas que operan en su órbita: en Zurita, en Carmen Berenguer, en Diego Maquieira, en Gonzalo Muñoz— se trataría precisamente de reivindicar la “locura” poética como *pharmakon* anti-dictatorial, antídoto clave para la sanación de la república en tiempos de penuria democrática y envenenamiento totalitario.

¹⁰ La desaparición de la Liebre de Marzo en la segunda versión del poema-crucigrama coincide significativamente con una drástica reducción del tamaño simbólico de los «cuartos» de la cuadrícula —dificultando por tanto la posibilidad de “escapar”, si no haciéndola imposible—: «cada cuadrado equivale a 2 cm.²», nos advierte ahora la nota al pie de la solitaria cuadrícula, cuando antes equivalía a «2 km.²».

la portada del «libro condenado», el cual incluye además una cita de Francis Picabia que propone una exacta definición del totalitarismo, en cuanto poder absoluto del Estado para dar muerte a sus “hijos” en nombre de la patria: «El padre y la madre no tienen el derecho de muerte sobre sus hijos, pero la Patria, nuestra segunda madre, puede inmolarlos para la inmensa gloria de los hombres políticos» (p. 135). Pero más allá de ese específico contexto histórico, la dialéctica del decir y el callar sugiere una relación conflictiva de la poesía con el *logos* —con la razón instrumental que sustenta el discurso de las ciencias modernas, reducidas al absurdo a lo largo del libro—, lo que de hecho tiene una larga tradición en la poesía moderna al menos desde Mallarmé, y podemos vincular con las distintas *estéticas del silencio* (Sontag, 1969) que cunden en las neovanguardias artísticas de los años 60 y 70. De ahí que uno de los miembros de la familia desaparecida en el poema sea el pequeño fox-terrier «Sogol», cuyo nombre es la inversión anagramática de “logos” —otra de las enigmáticas figuras que recurren a lo largo de *La nueva novela*—, así por ejemplo en dos poemas incluidos en el capítulo V, «La zoología», de nuevo imbricados en una dialéctica de aparición y desaparición: «Fox terrier desaparece en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchevsky», y su sardónico poema-espejo «Fox terrier no desaparecido no reaparece en la no-intersección de las no-avenidas (~~Gauss y Lobatchevsky~~)» (pp. 81-83)¹¹.

Lo notable aquí es cómo la crítica del *logos* ligado a un «malestar en la representación», que sería uno de los rasgos distintivos del arte moderno (Didi-Huberman, 2016: 161), se entrelaza con el silencio del terror totalitario, dado que la razón instrumental aquí escarnecida por medio de innumerables paradojas sería la misma que, de acuerdo con Horkheimer y Adorno (1998), habría conducido al exterminio planificado de Auschwitz. Esto es algo que comprendemos gradualmente, de manera diferida o anafórica —de ahí la vocación esencialmente poética de *La nueva novela*—, en el juego de ecos y resonancias que proponen la poética reticular —Juan Herrera habla de una «poesía protohipertextual» (2017: 17) que anticipa la cultura cibernética de Internet— y la estrategia de lectura iconotextual («salteada»), que opera a base de abruptos saltos intersemióticos en un continuo decalaje entre lo (i)legible y lo (in)visible. Ese efecto de iluminación retrospectiva tiene uno de sus principales focos de irradiación en la secuencia de poemas visuales que siguen al poema «La desaparición de una familia», los cuales sugieren sucesivamente la interrupción y fragmentación de la escritura por

¹¹ Otra figura, por cierto, de estirpe carolliana, pues remite al fox-terrier cuyas dotes para el exterminio de ratones son imprudentemente elogiadas por Alicia ante su alarmado interlocutor —un ratón— en el capítulo 2 de *Alicia en el país de las maravillas*.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

efecto de la cuadrícula totalitaria —«Juego de preguntas recortadas»—, la lógica cuantitativa del exterminio planificado —«La estructura del pensamiento político»— (Figs. 5 y 6), y el dolor indecible o irrepresentable de una mujer de raza negra, cuyas lágrimas y cuya entera imagen desaparecen —como desaparece la Liebre de Marzo en la contratapa del libro— en la copia en espejo de la página siguiente, sugiriendo el efecto de borramiento de la tinta en una hoja de papel secante («Portrait of a Lady»): una secuencia del «libro condenado» que retoma la dialéctica de «la metáfora del cuadrado» y «la fenomenología de lo redondo» ya introducida en el último libro («El desorden de los sentidos»), donde esas formas geométricas se asociaban respectivamente a Adolf Hitler y a Tania Savich, una niña rusa desaparecida en el asedio de Leningrado por el ejército nazi¹².

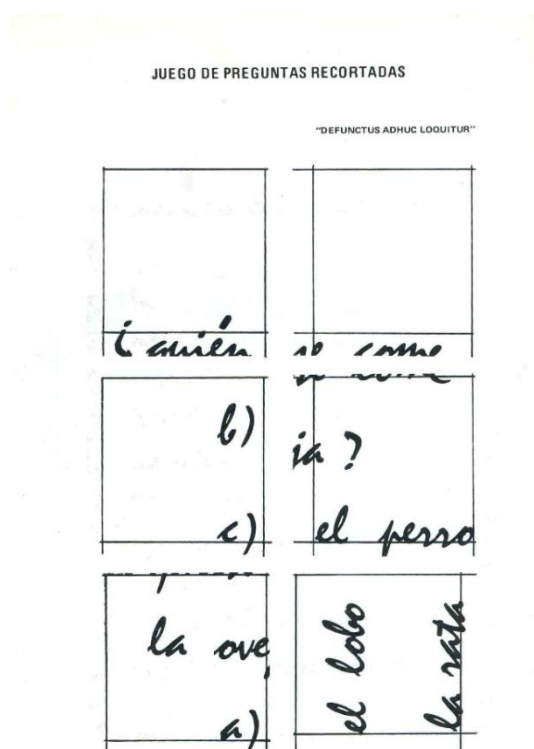


Figura 5: «Juego de preguntas recortadas»

¹² Análogamente y a partir de esa lectura retrospectiva, la irrisoria dedicatoria “prefabricada” de Miguel Serrano que abre el libro, así como las vagas referencias en la cita interrumpida al «trágico clima psicológico que envuelve a Chile» y a la «fuerza irresistible [que] tira hacia el abismo», cobran un sentido siniestro ligado al eterno retorno del fascismo, que sugeriría la continuación del nazismo de los años 30 en la dictadura chilena de los 70. Sobre todo si tenemos en cuenta que la primera dedicatoria está fechada en 1939 —año en que comienza la Segunda Guerra Mundial, desencadenada por el nacionalismo expansionista del Tercer Reich— y el hecho de que Miguel Serrano fue un notorio propagandista del nacionalsocialismo en Chile que desarrolló tras la guerra una suerte de misticismo nazi, reflejado en títulos como *El cordón dorado: hitlerismo esotérico* (1974), *Adolf Hitler, el último avatar* (1982) o *Nacionalsocialismo, una solución para los países de América del Sur* (1986), por lo que bien podría haber hecho compañía al ficticio Carlos Ramírez Hoffman, único escritor chileno incluido en *La literatura nazi en América* (1996) de Roberto Bolaño.

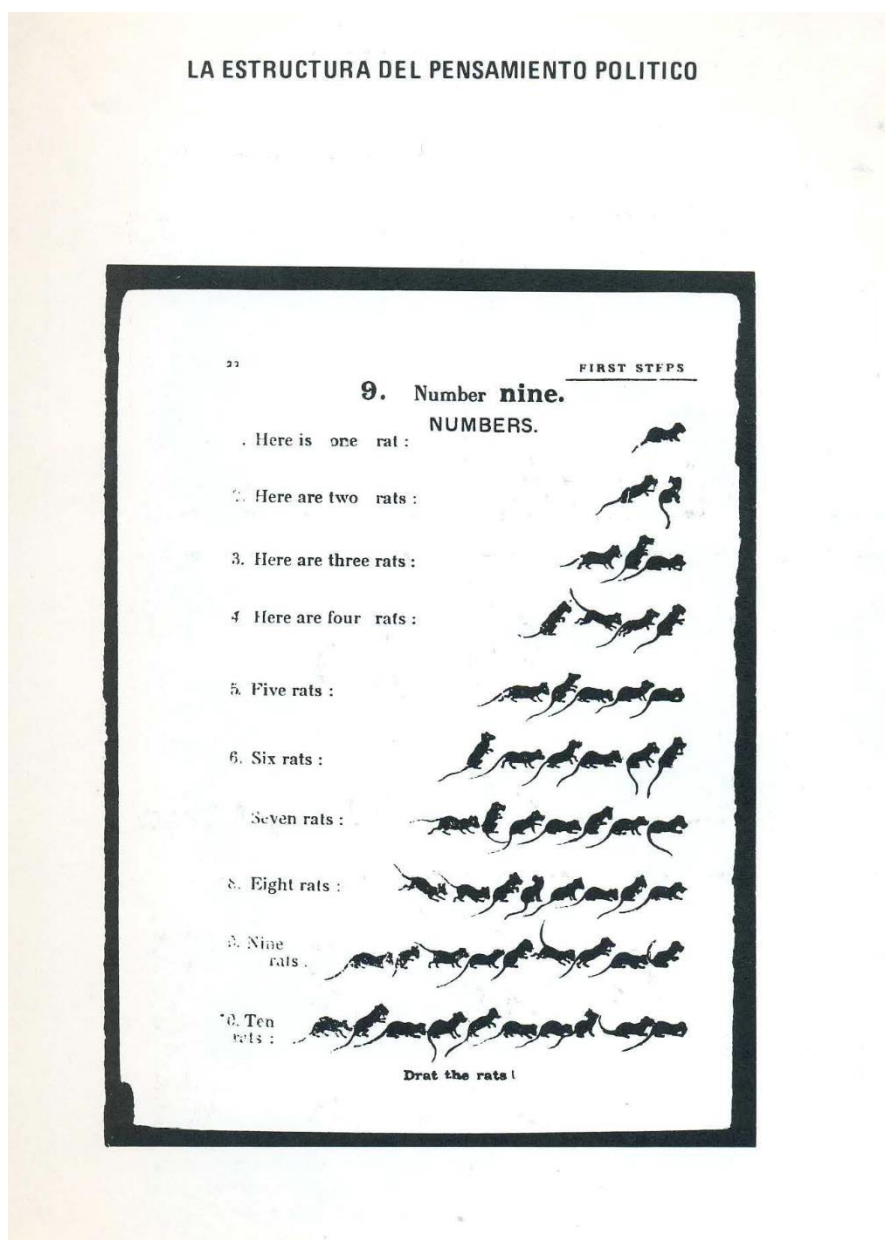


Figura 6: «La estructura del pensamiento político»

La irrupción del totalitarismo como pensamiento político en el tramo final de *La nueva novela* tiene así pues un efecto retroactivo, que nos lleva a entrever sombras totalitarias —una suerte de revés siniestro, que enlaza con el motivo recurrente de la inversión verbal y visual (los anagramas, las copias en espejo, los negativos fotográficos, etc.)— en lo que en principio se presentaba como una indefinida sucesión de bromas, reducciones *ad absurdum* y ejercicios de «antilógica» (Suárez Mayor, 2019: 156). Veamos uno de los textos del capítulo 1, «Respuestas a problemas de Jean Tardieu», titulado «Las metáforas» (p. 25). Este extraño

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

poema consiste en la traducción al castellano de un texto de humor del absurdo del poeta francés —de su libro *Un mot pour un autre* (1951), reeditado en 1978 bajo el título *Le Professeur Froeppel*—, y en la respuesta no menos delirante de nuestro autor al “problema” planteado por aquel:

Dada una vieja cajita de madera que quiero destruir o arrojar a la basura, ¿tengo el derecho de decir que la mato, que la espulgo, que la cocino, que la como, que la digiero, o bien que la borro, que la tacho, que la condeno, la encarcelo, la destierro, la destituyo, la vaporizo, la extingo, la desuello, la embalsamo, la fundo, la electrocuto, la deshincho, la barro? Responda a cada una de estas preguntas.¹³

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

Algo que no resulta evidente en una primera lectura empieza a emerger cuando volvemos sobre este texto después de haber leído el epígrafe final. En el entrecruce de resonancias intratextuales irrumpe un sentido antes más o menos nebuloso que ahora se perfila con nitidez, y que nos llevaría a leer este texto como un poema sobre el exterminio sistemático de los disidentes en el totalitarismo, y específicamente sobre los desaparecidos de la dictadura chilena; es decir, sobre el uso del terror como método de gobernanza y técnica biopolítica que tienen en común los fascismos europeos de los años 30 y las dictaduras del Cono Sur de los 70 y 80, que se ligan en *La nueva novela* por medio de una serie de reenvíos entre el «libro condenado» y el resto de libros/capítulos. En este poema, lo siniestro de esa lógica de exterminio por la que lo oculto se hace continuamente visible en la conciencia colectiva —una lógica inscrita en la imagen de la tumba ausente: la «vieja cajita de madera» de mil maneras destruida a la que se le sustrae el «derecho de morir dignamente»— emerge con una potencia que difícilmente se obtendría por medio de la denuncia directa a la manera

¹³ La primera parte del poema —como muchos de los títulos y frases de apertura de los dos primeros capítulos de *La nueva novela*, «Respuestas a problemas de Jean Tardieu» y «Cinco problemas para Jean Tardieu»— es una traducción literal de un texto de Tardieu incluido en el capítulo «Petits problèmes et travaux pratiques», de la tercera parte de *Le professeur Froeppel*, de donde también procedía el título del libro en su primera versión: «Pequeña cosmogonía práctica». El original reza: «Étant donné un vieille boîte en bois que je veux détruire ou jeter au rebut, ai-je le droit de dire que je la tue, que je l'épluche, que je le fais cuire, que je la mange, que je la digère, ou encore que je l'efface, que je la biffe, que je la condamne, l'incarcère, l'exile, la destitue, la vaporise, l'éteigne, la scalpe, l'embaume, la fais fondre, l'électrocute, la dégonfle, la souffle? Répondez à chacune de ces questions» (Tardieu, 1978: 159).

de la poesía “comprometida” imperante en los años 50 y 60. La eficacia del poema radica justamente en su modo de enunciación indirecta —donde lo esencial es lo que se calla antes que lo que se afirma—, en la dinámica de encubrimiento-descubrimiento de un sentido que nos asalta por sorpresa —remedando en cierto modo la dialéctica de lo oculto y lo desde siempre sabido que conlleva el terror totalitario—¹⁴, en lo excesivo e insostenible de un sentido *insoportable* que se encripta en el desborde del lenguaje, en la dilatación hasta el paroxismo de la *congeries*, hasta un punto en que la lógica de la enumeración deviene tan asfixiante como la conciencia del número por la que irrumpe la impensable magnitud del crimen.

6. ESTÉTICAS Y POLÍTICAS DEL SILENCIO: POESÍA, CENSURA Y TOTALITARISMO

Llegados a este punto, cabe preguntarse: ¿por qué hacer una poesía política a través de un “decir callando”? ¿Por qué este modo de enunciación críptica, elusiva e indirecta, que apela a una escritura ilegible o *errante*, a una *estética del silencio* o a una *logofagia* (Blesa 1998) antes que a la retórica de la denuncia? Una parte de la crítica ha atribuido la oscuridad de esta poesía —y la de otros poetas chilenos bajo la dictadura— a la censura, que habría impedido modos de enunciación más directos o explícitos¹⁵. Sin negar que ello pueda haber sido un factor a tener en cuenta, incluso determinante en algún caso, me parece que en la oscuridad de estos poetas intervienen otros motivos¹⁶. Por un lado, es algo que tiene que ver con la evolución

¹⁴ Operan de modo análogo Diego Maquieira y Carmen Berenguer en sus poemas «Domingo» y «Molusco», incluidos respectivamente en *La Tirana* (1983) y *Huellas de siglo* (1986), libro no en vano dedicado al «doco Martínez de Viña del Mar» ([1986] 2019: 37). En el primero se reproduce literalmente —salvo por la forma versal— la «relación contemporánea» de una «reconciliación» de judíos conversos por la Inquisición toledana en 1887 ([1983] 2003: 51), sugiriendo un solapamiento —si no un nexo histórico— entre la tortura inquisitorial y la moderna metodología de la tortura empleada por la dictadura chilena. En el segundo, la violencia del proceso de captura y cocinado del molusco —el “loco” chileno o «concholepas», que es «brutalmente» extraído de su «residencia acuosa» (2019: 47), introducido en un saco, golpeado para «ablandarlo», «ultrajado» y metido en una olla hirviendo antes de ser comido— se traspone ominosamente a la violencia letal ejercida sobre los ciudadanos por un Estado totalitario.

¹⁵ Nómez se refiere a «la poesía autocensurada que al buscar nuevas formas de expresión para “decir no diciendo”, provocó su propia transformación estética» (2007: s.n.). Zurita, a propósito de su propia práctica y de la poesía experimental de autores como Juan Luis Martínez, Carlos Cociña, Paulo Jolly, Gonzalo Muñoz y Diego Maquieira, identifica un tipo de «denuncia» que «ha sido capaz de interiorizar dentro de la obra los mecanismos de la censura con el fin de sobrepasarla y eludirla» (1988: 19). A propósito del arte en la dictadura, Nelly Richard habla de una «hipervigilancia de los códigos» (2007: 19), la cual propicia estéticas herméticas que demandan «una arqueología compleja [...] para desenterrar las significaciones prohibidas» (20).

¹⁶ Martínez alude a esta cuestión hacia el final de *La nueva novela* con característica ironía, a través de las palabras de otro —la declaración de Ezra Pound, acerca de la obra que estaba escribiendo, al censor del campo de detención de Pisa donde estuvo recluido después de la Segunda Guerra Mundial en cuanto simpatizante de la Italia fascista—: «The *Cantos* contain nothing in the nature of cypher or intended obscurity» (p. 146), afirmación tan dudosa en cuanto al *opus magnum* de Pound —una de las obras más deliberadamente oscuras de la poesía moderna— como en cuanto a la obra de Martínez que la cita. Pero si la engañosa afirmación de Pound se

de la poesía en el siglo XX, que ilustraría de manera paradigmática la trayectoria de un poeta como Juan Gelman, que pasa de la claridad de la poesía social en los años 50 y 60 a la creciente oscuridad de sus poemarios de los años 70 y 80 —*Hechos y relaciones, Citas y comentarios, Com/posiciones*— sin mediar ninguna instancia de censura, puesto que esos poemarios se escriben desde el exilio. En el caso de poetas como Raúl Zurita, Carmen Berenguer, Carlos Cociña o Soledad Fariña, sería dudoso argumentar que su poesía sea menos oscura después que durante la dictadura. Buena parte de esa “oscuridad” es intrínseca a la poesía moderna desde Baudelaire y Mallarmé (Friedrich, 1959: 14), a lo que habría que sumar un específico agotamiento del tipo de poesía social ligada al horizonte revolucionario de los años 60 —a la creencia de que la revolución vendría de la mano de una poesía “escrita para el pueblo”—, que deviene incongruente ante la realidad brutal de la guerra sucia y las dictaduras de los 70 y 80.

Por otro lado, estaría la cuestión de la indecibilidad del trauma colectivo que supone que una sociedad caiga en manos de un Estado criminal: la cuestión de cómo hallar un modo de expresión equiparable a la magnitud del horror. Esto llevaría a cuestionar las pretensiones de claridad y de discurso lógico, y a que sea precisamente la crisis de la representación —un «derrumbe del sentido» (Deotte, 2000: 150)— la estrategia privilegiada para tratar de expresar la radical pérdida de sentido de la Historia. En *La nueva novela*, la poética de la ilegibilidad y la apelación a la tradición del absurdismo responden a un fuerte sentimiento epocal de la irracionalidad del mundo, que se trasluce en lo que afirmara su autor poco antes de su muerte: «Soy un poeta apocalíptico. Creo en el fin de una época. Se perdió la imagen sólida del mundo. Los conocimientos acumulados sólo han servido para la confusión. Nuestra confianza en el lenguaje también se ha perdido» (Martínez, 2003: 67). Carlos Cociña plantea así la tensa dialéctica del decir y el quedar callados por aquello que el lenguaje no puede nombrar en un poema de *Aguas servidas* (1981):

inscribe en una situación de censura —lo que explicaría que lo que realmente se afirme sea lo negado ante el censor: la deliberada oscuridad y continuo ciframiento de la obra—, situación parangonable al Chile dictatorial en que se escribió *La nueva novela* —y esto sería lo que *prima facie* afirmaría la cita: en Chile *también* hay campos de detención y censores militares—, la estrategia de ilegibilidad y encriptamiento que ponen en juego estas obras difícilmente podría reducirse al condicionamiento de la censura, como lo evidencia en el caso de Pound el hecho de que solo una mínima parte de los *Cantos* se compusiera en esas circunstancias; y en el de Martínez, el que iniciara la escritura de su obra antes de la dictadura y una primera versión estuviera lista para su publicación un año antes del golpe de Estado. Esa estrategia obedece en ambos casos a una lógica interna de la obra: a una poética de lo ilegible, o en todo caso a una «estética de la censura» y el borramiento textual (Dworkin, 2003; McHale, 2005), cuya dimensión política iría más allá de la mera evasión de una instancia censora externa o interiorizada por el autor.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

llegar al límite de la página y del idioma no es buscar la palabra, pues ésta se encuentra en el lenguaje que nos sirve para callar el horror de los desmanes de aquellos que desprecian al hombre por el hombre. Frente a ellos nos quedamos callados. Frente a ellos, quedarnos callados. Seguimos la duda o buscamos el significado de los términos que no callan el claro sentido de la palabra nacer, asesinato, muerte ([1981] 2018: 71).

Por su parte, Soledad Fariña afirma a propósito de sus dos primeros libros —*El primer libro* (1985) y *Albricia* (1988)—, publicados bajo la dictadura —el segundo en el sello editorial de Martínez, Ediciones Archivo—: «Así, las palabras, la sintaxis que teníamos guardadas quizá desde cuándo, no coincidían con la realidad brutal que vivíamos. Cómo nombrar lo que pasaba. De ahí el silencio y la mudez, las contorsiones de la escritura para expresar lo que sucedía» (Fariña, en Barraza Risso, 2012). Análogamente, Gonzalo Millán afirma acerca de *La ciudad* (1979), libro escrito y publicado en el exilio que explora estrategias de despersonalización y dicción reticente equiparables a la inscripción silenciosa del totalitarismo en *La nueva novela*: «hay ciertos temas de carácter límite que es necesario abordar mediante formas extremas. Me parece contradictorio e inapropiado en algunos casos responder al horror mediante formas de belleza consagrada» (Millán, en Ramiro Quiroga, 2003).

Esta es una cuestión central en los estudios sobre la literatura del Holocausto, en la que es ubicua la problematización del lenguaje en que se expresa el horror, una circunstancia extrema que volvería obscena la elocuencia (Badiou, 2005; Felman y Laub, 1992). En dicha literatura es incluso frecuente el caso de quienes sienten la necesidad de cambiar de lengua para dar cuenta de la experiencia de los campos de exterminio: sería el caso de Eli Wiesel, que aprende una nueva lengua (el francés) para poder hablar de Auschwitz, o de la crítica checo-francesa Olga Bernal, que cambia no ya de lengua sino de modo de expresión —de la literatura a la escultura— para dar cuenta del trauma. Sería también el caso de Juan Gelman en *dibaxu* —escrito entre 1983 y 1985, publicado en 1994—, un poemario escrito en ladino, y en cierto modo en toda su poesía desde los años 70 en su continua distorsión gramatical que “malescribe” el castellano. Algo parecido ocurre con la exploración de la intermedialidad y la écfrasis fílmica en el primer libro de Gonzalo Muñoz, *Exit* (1981), publicado en el sello editorial de Juan Luis Martínez —una salida del lenguaje contaminado por el totalitarismo que empieza por el cambio de idioma en el título—. Cambiar de lengua y de modo de expresión es lo que viene a hacer Martínez en *La nueva novela* con su continua crítica del lenguaje y su personal exploración de una poesía visual en red y de una ilegibilidad intersemiótica, algo que lleva al extremo en su obra póstuma *Aproximación del principio de*

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

incertidumbre a un proyecto poético (2010), una serie de dibujos y diagramas que abandonan casi por completo el discurso verbal. En cierto modo, *La nueva novela* es una tentativa de escribir en “pajarístico”, la imposible lengua de los pájaros que, como observa en uno de los textos del capítulo V («La zoología»), «dice que no dice nada»; y, sin embargo, diciendo nada dice mucho, aventajando así al “opaco español”: «Los pájaros cantan en pajarístico / pero los escuchamos en español. / (El español es una lengua opaca, / con un gran número de palabras fantasmas, / el pajarístico es una lengua transparente y sin palabras)» (p. 89).

Un caso emblemático de oscurecimiento de la poesía como consecuencia de un trauma histórico sería Paul Celan, cuya entera obra poética puede leerse como respuesta a la severa admonición de Adorno: «Escribir poemas después de Auschwitz es una forma de barbarie» ([1949] 2018: 25). Una de las frases más malinterpretadas del siglo XX, pues lo que plantea Adorno con esa provocadora afirmación no es a todas luces que no se pueda hacer poesía, arte o filosofía después de Auschwitz, sino que cualquier forma de expresión artística o cultural posterior a Auschwitz debería incorporar la conciencia y la responsabilidad de lo indecible de ese horror. Y por lo demás, como diría Gelman (2000), la cuestión de la poesía después de Auschwitz no es un después sino un *durante*: el trauma histórico, especialmente si pensamos en Latinoamérica —pero no solo—, es algo que sigue ocurriendo continuamente y en todas partes —no hay más que ver lo que está ocurriendo hoy en Gaza—. Por eso no es casual que en *La nueva novela* se cite el siniestro estribillo del que quizá sea el poema más famoso de Celan, la «Fuga de la muerte»: «La muerte es un maestro de Alemania», que aparece como epígrafe del poema visual «Adolph Hitler y la metáfora del cuadrado» (Celan, 2007: 113); lo cual es trasladable a ese nuevo “después” o “durante” que instaura la dictadura chilena a partir del 11 de septiembre del 73. Quizá lo más inquietante de ese poema larvadamente terrorífico que es «Las metáforas», y en general del “intolerable” libro que lo incluye¹⁷, es la manera en que tiende a solaparse el «poder de la poesía» —el poder que «confiere el uso y abuso de algunas metáforas en el ejercicio de la poesía» (p. 25)— con el poder letal del totalitarismo. Sería difícil hallar en la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX un texto que escuche mejor la advertencia de Adorno en cuanto a la “imposibilidad” de escribir poemas después de Auschwitz: un texto que, más allá de

¹⁷ Así describe el poeta chileno, en una entrevista con Félix Guattari, el libro en el que trabajó en sus últimos años, publicado póstumamente bajo el título *El poeta anónimo* (Contré, 2021: 17). Cabe sugerir que el adjetivo le conviene igualmente a *La nueva novela*, y que su autor nunca trabajó en otra cosa que en la invención de libros “intolerables”.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

cuestionar determinados modelos consabidos de poesía política o “comprometida”, nos incita a pensar que cualquier noción de poesía política debería empezar por la crítica de la propia poesía, y específicamente por una crítica del poder de las metáforas y de las imbricaciones históricas de poder y lenguaje¹⁸.

7. BANDERAS DE CHILE: RESONANCIAS DE *LA NUEVA NOVELA* EN LA POESÍA CHILENA BAJO LA DICTADURA

Lo decisivo aquí, en cualquier caso, es cómo este poema y el libro que lo alberga fueron escuchados por la poesía chilena, empezando por Zurita —muy cercano a Martínez en la época en que escribe *Purgatorio*, compañero de andanzas bohemias y experimentaciones poéticas en Valparaíso, y luego emparentado con él al casarse con su hermana, la artista plástica Myriam Martínez Holger— y siguiendo por los poetas de la generación más inmediata que empiezan a publicar durante la dictadura. Para no extenderme demasiado, me limitaré a considerar dos libros: *A media asta* (1988), de Carmen Berenguer, y *La bandera de Chile*, de Elvira Hernández —escrito en 1981 y publicado en 1991, si bien circuló clandestinamente en copias mimeografiadas durante la dictadura—. En *A media asta* hay un poema visual que dialoga directamente con el poema-objeto que abre el «libro condenado» de *La nueva novela*: una suerte de caligrama que dibuja la bandera de Chile, una bandera verbal conformada por dos franjas de texto cuasi ilegible (Fig. 7).

¹⁸ Como observa Martínez en *Poemas del otro*: «El poder mismo está sostenido sobre un lenguaje, y ese lenguaje es el que debe ser minado y transformado» (2003: 75).

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

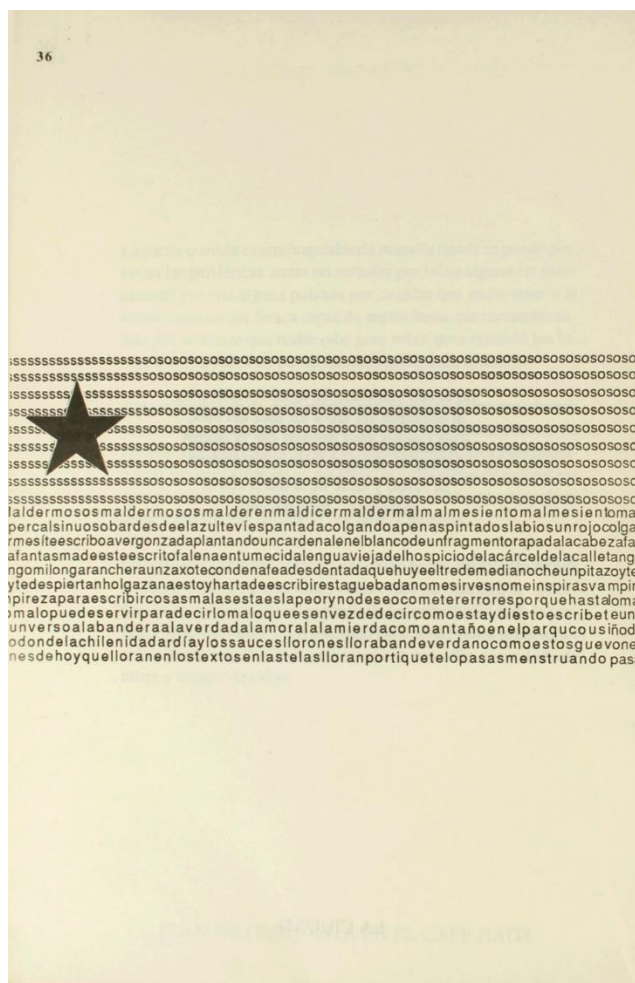


Figura 7: Carmen Berenguer, *A media asta* (1988)

El devenir ilegible del discurso patrio y de la misma nación chilena se bifurca en dos planos que remiten a la dimensión abstracta y geopolítica de la nación (la franja superior) y a una dimensión material y sociopolítica “interna” (la franja inferior). La franja superior, correspondiente a la franja blanca de la bandera chilena, parece emitir el mensaje S.O.S., aunque la falta de espacios y signos de puntuación permitiría igualmente leer “oso”, “soso”, “os”, “so” o simplemente “o”, entre otras variantes, sugiriendo la idea de una nación caída en desgracia y necesitada de ayuda tras ser abducida por el totalitarismo. En la franja inferior, correspondiente a la franja roja de la bandera, emerge un carnavalesco *devenir mujer* del discurso patrio¹⁹: un devenir por momentos abyecto o siniestro que somatiza y feminiza la

¹⁹ Un análogo *devenir mujer* —en el sentido de Deleuze y Guattari (1997)— ligado a la ilegibilización de lo patrio, que es también un devenir carnavalesco —en el sentido de Bajtín (2005)—, puede apreciarse con distintas modulaciones en los poetas neobarrocos rioplatenses de los ochenta y noventa: en *Austria-Hungría* (1980) y

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

violencia totalitaria, lo inscrito en el cuerpo de la mujer —no solo por el poder dictatorial sino por un discurso patriarcal que acarrea siglos de opresión—, lo que de hecho es uno de los núcleos irradiadores de la poética berengueriana. Así lo sugieren los fragmentos de frases que pueden extraerse del continuo flujo verbal —igualmente sin espacios ni signos de puntuación— por el que irrumpe el “malestar” de un sujeto femenino dislocado y violentado:

malmesiento[...]desdelazultevíespantadacolgandoopenaspintadoslabiosunrojocolgan[...]tescriboavergonzadaplantandouncardenalnelblancodeunfragmentorapadalacabeza[...]lossauceslloronesllorabandeverdadnocomoestosguevonesdehoyquelloranenlostextosenlastelaslloranpo rtiquetelopasamenstruando ([1988] 2019: 115).

Como en la obra de Martínez, la interpelación política articulada de manera abstrusa —la crítica de la nación dictatorial, de un estado carcelario donde “arde la chilenidad”: «lenguaviejadelhospiciodelacárceldelacalle [...] dondelachilenidadardía» (115)— se combina con la parodia de modelos poéticos convencionales, de la poesía lírica nostálgica o sentimentaloides que “llora” de mentira, proyectándose románticamente en un idealizado objeto femenino que aquí “se la pasa menstruando”, o canta de manera no menos falaz a una patria “enmierdada”: «escribeteunversoalabanderaalaverdadalamoralalamierdacomooantaño» (115). Lo que recuerda a la diatriba “pajarística” de *La nueva novela* contra la poesía neorromántica, “torturadora” de palabras para producir una engañosa impresión de profundidad, cuando a lo más que cabe aspirar es a “lengualear el silencio”:

Los pájaros no ignoran que muchos poetas jóvenes torturan las palabras para que ellas den la impresión de profundidad. Se concluye que la literatura sólo sirve para engañar a **pobres gentes** [sic] respecto a una profundidad que no es tal. Saben que se ha abierto un abismo cada vez más ancho entre el lenguaje y el orden del mundo y entonces se dispersan o enmudecen: dispersan dispersas migas en el **territorio de lo lingüístico** [sic] para orientarse en el regreso (pero no regresan) porque no hay adonde regresar y también porque ellos mismos se desmigajan en silencio desde una muda gritería y lengualean el silencio desmigajándolo en bullicio y gritería (126).

Los colores de la bandera (rojo, blanco, azul) se personifican y encarnan en un cuerpo femenino expuesto al deseo patriarcal-dictatorial, a la vez que los significantes de la altura patria migran a lo bajo de la sexualidad y a lo marginal del cuerpo social, atravesado por distintas violencias históricas y sociopolíticas: violencia de la colonización, de la pobreza, del machismo, del poder totalitario. De todo lo que está «a media asta» en la conciencia y el cuerpo de Raimunda, una mujer expatriada: «pon tu bandera a media asta, memoria», decía Celan (2007: 106). Pasamos así del glorioso azul patrio al «percal azul» del pobre vestido de

Alambres (1987) de Néstor Perlongher, que contiene su famoso poema “Cadáveres”; en *La caza nupcial* (1993) y *El cutis patrio* (2006), de Eduardo Espina; o en *La planicie mojada* (1981) y *Animalaccio* (1986), de Roberto Echavarren.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

Raimunda, y de la épica nacionalista del “nosotros” a la marginalidad y abyección de un “nosotras” que aúna a locas, borrachas y «tuberculosas en la placenta»:

Y contigo Raimunda franja rojiza
vamos flameando aguardientosas
miméticas rojitas vellitos negros
a media asta percal azul locas
tuberculosas en la placenta: mis pliegues (116).

Esta personificación y feminización de la bandera la encontramos también en *La bandera de Chile* (1991) de Elvira Hernández, quien tras el retorno de la democracia editaría con Soledad Fariña un volumen de ensayos sobre la obra poética de Martínez:

La Bandera de Chile está tendida entre 2 edificios
se infla su tela como una barriga ulcerada —cae como teta vieja
como una carpa de circo
con las piernas al aire tiene una rajita al medio
una chuchita para el aire (1991: 18).

Las reminiscencias más notorias de *La nueva novela* tienen que ver aquí con el motivo del «revés» de la bandera, que evoca el poema-objeto “reversible” que abre el «libro condenado»: «La Bandera de Chile es reversible para / unos de aquí para allá / sotros edallá pacá» (19), «el menuzo llega de quien mal parte el pan menudo / al envés de la Bandera de Chile» (26); así como, en los dos poemas finales, con el silenciamento ligado a la «mordaza» que retorna en varios poemas visuales del libro de Martínez: «La Bandera de Chile es usada de mordaza / y por eso seguramente por eso / nadie dice nada» (33); «La Bandera de Chile declara dos puntos / su silencio» (34).

La estrategia es diferente, con todo, en lo que respecta a la dicción oscura y elusiva, pues el libro sitúa la crítica política en primer plano, ya desde el título —lo que explica que no se publicara hasta el final de la dictadura—, y por otra parte tiene menor relevancia en él la crítica del lenguaje a través de una poética de lo ilegible. De hecho, Hernández cultiva un humor que si bien enlaza en parte con la ironía martineana, tiende a manifestarse en mensajes más directos que por momentos evocan el ingenio epigramático de los *Artefactos* (1972) de Nicanor Parra. No hay en *La bandera de Chile* el quiebre gramatical ni la poética del *malescribir* o el *maldecir*, en la línea de las *escrituras errantes* latinoamericanas, que encontramos en Berenguer —y en otros poetas chilenos de los ochenta como Soledad Fariña, Rodrigo Lira, Gonzalo Muñoz o Diego Maquieira—: un quiebre gramatical que dialoga con la ilegibilidad intermedial de *La nueva novela*, así como con el motivo del balbuceo/tartamudeo de la lengua poética ligada a una impotencia política. En el poema visual de la bandera, la primera línea

de la franja inferior subraya la agramaticalidad de un “maldicer”, un (mal)decir que se dice mal: «maldermososmalderenmaldicermaldermalmalmesiento» (115), y a lo largo de *A media asta* abundan los momentos de fractura sintáctica y morfológica —«Aún tiembla el labio la ruega a la fina / Visceras al trueno fuego lo juegan al cara o sello / As de corazones un río de sangre sangra / Látigo que araña el cuerpo la cuerpa fermento tierno» (89)— cernidos en una «lengua espesa», un hablar poético «desde la lengua / deslenguada y malparida» (109):

La expatriada Raimunda está hablando
sin tierra les habla desde el aire
inhala y expulsa improperios casi
difunta susurra su lengua espesa
donde cantar no puede su letanía (107).

8. ELOGIO DEL ANONIMATO: CONTRA EL TOTALITARISMO POLÍTICO Y POÉTICO

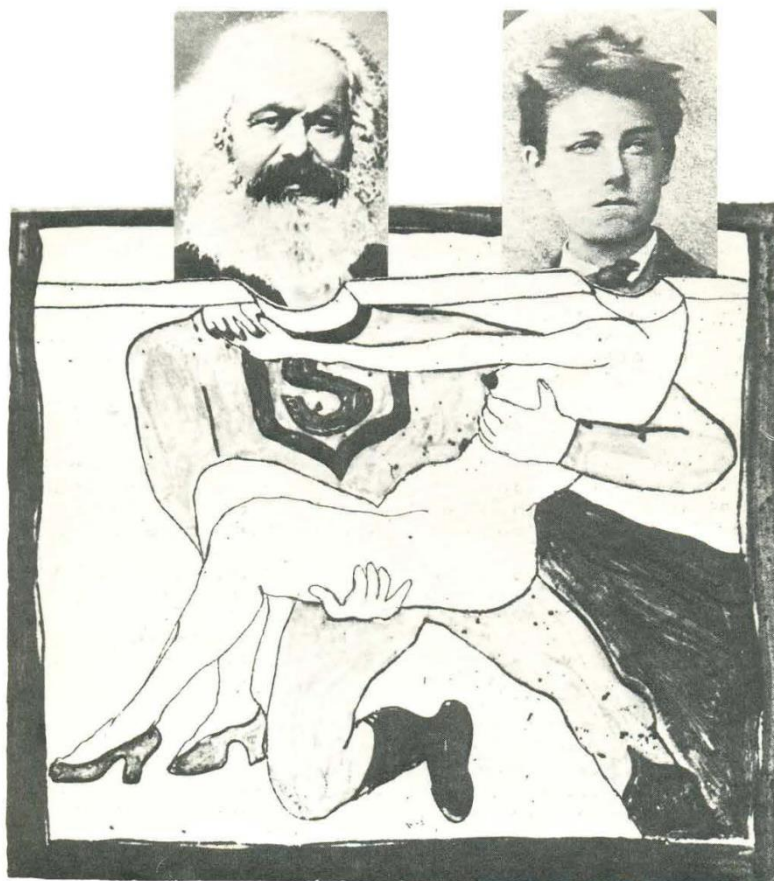
Ahora bien, lo singular de *La nueva novela* en cuanto reimaginación de una «*poiesis* política» (Agamben, 2005) es que no solo ataca el totalitarismo de derechas, sino también el de izquierdas. La actualidad de su propuesta, a diferencia de la poesía popular-revolucionaria que dominó los años 50 y 60, radica en plantear una poesía política que no se pone al servicio de ninguna ideología —lo cual no quiere decir que no haya en ella una específica toma de posición—. En *La nueva novela* se parodia y escarnece tanto el neofascismo de la dictadura chilena como el estalinismo del bloque soviético durante la guerra fría, así como la indiscriminada celebración de este en la poesía latinoamericana popular-revolucionaria que cundió especialmente en la década del 60.

Ello es evidente en el poema visual que aparece al final del «libro condenado», el cual remite a otro con el que se abre *La nueva novela*: un indicio más de que el apéndice final no es tal sino una parte orgánica de la vertiginosa serie de conjuntos disjuntos que propone este libro (Fig. 8).

LA NUEVA NOVELA: EL POETA COMO SUPERMAN

"El patizambo y la chepadita se aman apasionadamente y ofrecen, por tanto, en su doble aspecto, la mejor garantía para un "efecto armónico" de segundo orden".

F. Engels



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. (Este último es un humillante disfraz para un héroe cuyos poderes son literal y literariamente ilimitados).

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

Figura 8: «El poeta como Superman»

En este grotesco emblema es evidente la parodia del poeta que no quiere ser Juan Luis Martínez: el poeta como "superman" marxista, el poeta popular-revolucionario como "héroe" del pueblo «cuyos sufrimientos están llamados a cambiar las pautas ontológicas del mundo» (p. 147). Si una traducción aproximada de esta chocante imagen podría ser algo así

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

como “la poesía prostituida en manos del marxismo”, el hecho de que el poeta elegido para representar a la poesía sea Rimbaud, el iniciador de la saga moderna del poeta vidente, sugiere un velado trasunto paródico de Pablo Neruda, el “super-héroe” de la poesía chilena, que muere prácticamente a la vez que se inicia la dictadura —de hecho doce días después del golpe de Estado, probablemente envenenado a instancias de los responsables del golpe²⁰—. Pues Neruda no es solo el poeta comunista chileno por antonomasia²¹, sino también el más notorio representante latinoamericano de la tradición del poeta «vidente» o «chamánico», según prefiramos la terminología de Octavio Paz (1987) o la de Michael Hamburger (1991).

Otro poema visual que aparece tres páginas antes dentro del mismo «libro condenado» explicita el vínculo al nombrar a Neruda, por más que sea de manera lateral, en un texto en francés y en letra tan diminuta que lo hace apenas legible (Fig. 9). Si antes se apeló a la imagen de la Liebre de Marzo amordazada como emblema de la poesía silenciada por el totalitarismo fascista, ahora se hace lo propio con el totalitarismo estalinista, pues la negra mordaza que silencia a la poética liebre es la misma que tapa la boca del escritor ruso disidente Aleksandr Solzhenitsyn, represaliado por el régimen soviético cuyo mayor adalid en Latinoamérica era en ese momento Pablo Neruda. Las declaraciones del “pestífero” Solzhenitsyn en la entrevista que acompaña a la imagen no dejan de señalar la ambivalencia del comité del premio Nobel de literatura, que en 1971 premiara al “poeta comunista” Pablo Neruda, y al año siguiente a un escritor represaliado por el comunismo soviético:

Después de mi expulsión de la Unión de Escritores en noviembre de 1969 se sugirió abiertamente que abandonara Rusia, lo que habría justificado la acusación de “traidor a su país”. Después vino toda la barahúnda a propósito del premio Nobel. La posición de todos los prebostes del Partido fue: el premio Nobel es el salario de Judas para los traidores a la patria. El argumento se repitió hasta la saciedad sin que nadie se preguntara si no lanzaba una sombra sobre Pablo Neruda, poeta comunista chileno, laureado en 1971 (Martínez, 1985: 142; mi traducción).

²⁰ En el momento de escribir estas líneas sigue abierta la investigación judicial, habiéndose hallado en los restos exhumados del poeta huellas de sustancias tóxicas que parecen corroborar la hipótesis del envenenamiento. Véase: <https://www.diario-red.com/articulo/chile/peritajes-confirman-que-poeta-pablo-neruda-fue-envenenado/20250421120000046131.html>

²¹ Candidato del Partido Comunista Chileno a la presidencia de la República en las elecciones de 1970, finalmente renunció a su candidatura, dando su apoyo a Salvador Allende como candidato único de la Unidad Popular.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.



Figura 9: «Through the Looking-Glass, and What the Poet Found There»

Esa sombra es lanzada con alacridad en *La nueva novela*, pero erraríamos el tiro si la atribuyéramos a algún tipo de encono contra el más célebre de los poetas chilenos²². De

²² No al menos el encono patente en «Nuestro Salieri», poema de Diego Maquieira incluido en *Los Sea Harrier* (1993), donde la parodia del totalitarismo comunista como nueva «religión de estado» (125) culmina en el retrato

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

hecho, la crítica a Neruda atañe no solo al poeta comunista, martillo de escritores oscuros en aras de la claridad de una supuesta poesía popular —renegando del poeta hermético que fue en las dos primeras *Residencias*, su aporte quizá más duradero a la poesía latinoamericana—, sino sobre todo a su condición de poeta vidente y al tipo de poesía ligada a la plenitud de un yo “heroico” que daría voz a los silenciados y a los muertos: el yo que emerge de manera emblemática en el poema «Alturas de Machu Picchu» del *Canto general*²³.

Este es un punto clave, pues el fundamental giro que imprime Martínez a la poesía política, que tendrá fértil continuidad en la poesía chilena y más allá de ella, implica una crítica del yo unitario y de la plenitud de la voz lírica. Lo primero es patente desde la portada del libro, en la que se tacha doblemente el nombre del autor (Juan Luis Martínez) y su pseudónimo (Juan de Dios Martínez), que no obedece a ninguna vocación religiosa sino a su gusto por los juegos de palabras: Juan de Dios viene a ser una traducción del nombre del escritor francés que funciona en el libro como su *alter ego*, Jean TarDIEU, sugiriendo la irónica figura autorial de una suerte de “dios tardío”. Esa crítica tendrá continuidad en *Purgatorio*, el primer poemario de Zurita, en la contradictoria presentación de un yo psicótico y transexual que apela grandilocuentemente al bíblico *ego sum qui sum*, a la vez que dice llamarse Raquel, adoptando la identidad de una prostituta. Lo mismo cabe apreciar en *A media asta*, donde, como observa Soledad Bianchi, «una hablante rota, violentada corporalmente, se disgrega en ambigüedades varias y múltiples emisiones, hablas y personas gramaticales, confundiendo, también, los personajes, las normas, los códigos lingüísticos» (2019: 173). También en la sucesión de voces travestidas e irónicas apropiaciones textuales que proliferan en *La Tirana* de Diego Maquieira, que podrían sintetizarse en el desopilante verso: «Yo, la más Peckinpah de este Convento» (2003: 47); en la mascarada genérica y mediática de *Exit / Este*, los dos primeros libros de Gonzalo Muñoz, que disuelven el sujeto lírico en un *maelström* de

burlesco del más laureado de los poetas chilenos como travestido “Salieri” —«el confesor laureado de esta república / que se mandaba hacer sus casullas / de marta cibeline con Galante también»—, descrito así en los versos finales: «Demonios, / Qué bajoneante para la lengua española / y qué merma para los dineros del culto / seguir mamando y con décadas de atraso / las puerilidades seniles de un pendenciero / cuya vanidad era infinitamente mayor / que su insignificancia / Lo vimos irse, Luchino / irse rodeado por los mozos de Galante / que le tapaban el bolso» (118). De hecho, en sus años de bohemia en Valparaíso, Martínez llegó a las manos con Pablo de Rokha en un altercado donde salió en defensa de Neruda, cuando aquel lo tildara desdeñosamente de «poeta de las conchitas» (Careaga, 2017).

²³ Es la crítica que también le hace Carlos Cociña en *Aguas servidas* (1981), donde contradice los famosos versos de «Alturas de Macchu Picchu» que atribuyen a la voz poética el poder de hacer “renacer” a los muertos («Sube a nacer conmigo, hermano. [...] / Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta»): «En estos momentos no vale ni la nostalgia ni la conmiseración ni / las palabras ni las canciones ni las tumbas, pues los muertos no renacerán. / Nadie renace ni renacerá en el espacio de nuestras vidas, / ni uno solo ni dos ni las viudas ni los hijos ni los padres ni nadie / nunca jamás renacerá, pese a perdonarnos a nosotros mismos» (89).

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

violencias históricas e intersemióticas, «pues asumida la violencia, todo es material de trabajo» (2010: 78); o, en fin, en la crítica del yo profético de la poesía vidente que puede leerse en *Aguas servidas* de Carlos Cociña: «retórica / del yo iluminado en una extensión infinita de la propia vanidad» (2018: 71). Lo segundo —la crítica de la plenitud de la voz lírica— es ampliamente desarrollado en la poesía disonante y anti-lírica de los arriba citados, como en la de Rodrigo Lira, Gonzalo Muñoz o Soledad Fariña; una poesía heteroglósica en el sentido de Bajtín (1981), lo que le otorgaría una cualidad “novelesca” prefigurada en el libro de Juan Luis Martínez: una poesía que no “da voz” a otros sino que es múltiple y contradictoriamente atravesada por otras voces, sustituyendo el yo lírico unitario por una suerte de *here comes everybody*, para ponerlo en términos del *Finnegans Wake* de Joyce o de su reescritura por parte de John Cage (Bernstein, 2001).

En *La nueva novela*, el escarnio de la voz poética unitaria es manifiesto en la inclinación por el *nonsense* y la constante autocritica del discurso poético a lo largo del libro, así como en la sedicente vindicación del tartamudeo frente a la plenitud de la voz lírica. De las muchas desapariciones que acontecen en *La nueva novela* —desapariciones poéticas y políticas: desapariciones de cuerpos y de *corpora*, de protocolos legales y de hábitos literarios, de una manera de hacer poesía y de una manera de hacer política— hay una que tiene carácter constitutivo: la desaparición del sujeto poético. Un «“sujeto cero” que se hace presente en su desaparición» (Lastra y Lihn, 1986: 7). Estrategia llevada al extremo en sus libros póstumos *El poeta anónimo* —compuesto en 1985 y publicado en 2012—, que propone un entramado iconotextual conformado enteramente por textos de otros autores, y *Poemas del otro* (2003), que materializa un específico ideal de «autoría transindividual» (Lastra y Lihn 1986: 10) al proponer como obra de Juan Luis Martínez, autor chileno, la traducción de una serie de poemas de Juan Luis Martinez, autor suizo-catalán —un “Martínez” sin acento—, omitiendo toda mención de la fuente original²⁴.

²⁴ Esta broma o acto de desaparición final fue descifrada por Scott Weintraub (2014), quien demostró que la mayoría de los *Poemas del otro*, que tanto habían desconcertado a los críticos por ser poemas líricos convencionales que no casaban con el experimentalismo de *La nueva novela* y *La poesía chilena*, eran literalmente poemas de otro Juan Luis Martínez: esto es, traducciones del libro *Le silence et sa brisure* (1976) del autor suizo-catalán homónimo —salvo por la tilde—. Puesto que solo “la mayoría” de los “poemas del otro” son traducciones de ese *alter ego* o heterónimo-casi-homónimo, la finta final de la broma es que algunos de esos poemas serían textos originales del propio Martínez, imitando el estilo enteramente convencional de la poesía del *otro* —el Martínez sin acento—.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

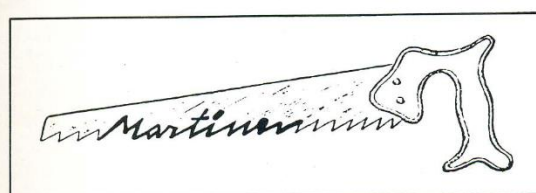
LA GRAFOLOGIA

—e R. Barthes—

a F. Le Lionnais

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

Tao Teh King



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

* (En numerosos poemas modernos y en varios cuadros de Picasso aparece también, sin que exista ninguna necesidad objetiva de ello, una sierra o por lo menos los dientes de un serrucho, colocados oblicuamente sobre superficies geométricas. No es necesario pensar en ninguna posible influencia: la aparición de ese símbolo de la sierra o del serrucho es de categoría negativa y sólo puede explicarse como uno de los signos que mejor traduce la coacción ejercida por la estructura sobre la poesía y el arte modernos a partir de la segunda mitad del siglo pasado).

Figura 10: «La grafología»

En el poema iconotextual «La grafología» (Fig. 10), incluido en el capítulo VI («La literatura»), el nombre del autor se asocia por medio de un calambur visual al filo cortante de un serrucho —lo que sugiere su vocación sardónica y (auto)crítica—, así como al tartamudeo y a la voz «atragantada por el aserrín de sus propias palabras» (p. 91), que más allá de la tartamudez del autor, a la que se refieren testimonios coetáneos, adquiere el rango de una poética que vertebra toda su obra. La propuesta de una voz tartamudeante y chirriante, en contra de la poesía “vidente” de Neruda, en cierto modo recuerda la vindicación del balbuceo

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

en otro famoso poema de Paul Celan —«Tubinga, enero», incluido en *La rosa de nadie* (1963)—, donde ese balbuceo se propone como alternativa a la plenitud de la voz profética de Hölderlin, evocada en la fase final de su locura, en el sinsentido de las palabras que solía repetir en sus últimos años de reclusión en la torre de Tubinga (“pallaksch, pallaksch”): «Si viniera, / si viniera un hombre, / si viniera un hombre al mundo, hoy, con / la barba de luz de / los patriarcas: debería, / al hablar de este / tiempo, / debería / sólo balbucir y balbucir / siempre-, siempre-, / así así // (“Pallaksch. Pallaksch.”)» (Celan, 2007: 163).

Así pues, en *La nueva novela* hay una mordaz crítica al totalitarismo que corta por ambos filos —a derecha y a izquierda—, de manera semejante a lo que proponían algunos de los «artefactos» de Nicanor Parra²⁵. Pero esa crítica ataca no solo al totalitarismo político sino también —lo que tal vez sea más relevante— a lo que podríamos llamar el “totalitarismo poético”: una crítica de la figura “heroica” del poeta en cuanto instancia de poder —el poder de quien “usa y abusa de algunas metáforas en el ejercicio de la poesía”— en sintonía con la *muerte del autor* propugnada por esos años por Roland Barthes —cuyo nombre es consecuentemente tachado cuando se lo cita, tal como ocurre con el del autor del libro—, lo que a su vez implica el distanciamiento de un discurso poético monológico, supeditado a la propagación de una determinada ideología.

9. A MODO DE CONCLUSIÓN: HACIA UN NUEVO PARADIGMA POÉTICO-POLÍTICO

Tras el golpe de Estado del 11 de septiembre del 73, a Enrique Lihn le inquietaba, según Soledad Bianchi, que «los poetas se comprometieran más con la realidad que con la poesía» (2019: 174). *La nueva novela*, libro que aparece en la poesía latinoamericana con trazas de movimiento sísmico, supone nada menos que la invención de un modo de escritura que reconcilia ambos “compromisos” en su apuesta por lo ilegible: una ilegibilidad transemiótica que opera en las zonas de fricción entre palabra e imagen —que son también sus zonas de desaparición—, movilizandolas concepciones establecidas de lo visible y lo legible desde la raíz de la relación entre poesía e Historia. Avanzando en la estela abierta por Juan Luis Martínez, la poesía latinoamericana de los 80 y 90 —en poetas tan distintos como Zurita, Berenguer, Verástegui o Hinostroza, y luego en las distintas insurgencias de la poesía neobarroca y objetivista (Dobry, 1999), en las poéticas transtextuales que cierran el siglo XX

²⁵ Elvira Hernández señala un vínculo estructural entre *La nueva novela* y los *Artefactos* de Parra: «Si Nicanor Parra había desarmado, hecho explotar el libro con sus *Artefactos*, Juan Luis Martínez busca rearmarlo con otro modelo, en las cercanías de Mallarmé» (Fariña y Hernández, 2001: 34).

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

y abren el XXI (Medo, 2014) o en las distintas formas de *writing through* vinculables a la escritura conceptual y al apropiacionismo (Dworkin, 2003; Rivera Garza, 2013; Cussen, 2019)²⁶ — se moverá hacia la superación del paradigma de la poesía social y representacional ligada al discurso político de la violencia revolucionaria, en aras de lo que en términos de Derrida (1987) llamaríamos una «política de la menor violencia»: una poesía *post-hegemónica* (Beasley-Murray, 2010) que sustituye el relato ideológico y la emotividad lírica por el cuestionamiento del lenguaje y del yo como razón primera del poema, en la creencia de que, como diría Alejandra Pizarnik²⁷, «el poema es transformación» (2003: 460), y de que ahí radicaría su mayor potencia política. En poesía, como en política, se trata siempre de transformar, (re)construir la casa, teniendo en cuenta lo que nos recuerda Juan Luis Martínez en *La nueva novela*, en la máxima “anónima” que precede a la lectura de «La desaparición de una familia»:

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

Anónimo (p. 121).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. ([1949] 2018), «Crítica de la cultura y la sociedad», en Theodor W. Adorno, *Prismas. Crítica de la cultura y sociedad I. Obra completa, Vol. 10/1*, Madrid, Akal.
- AGAMBEN, Giorgio ([1970] 2005), *El hombre sin contenido*, trad. Eduardo Margareto Kohrmann, Barcelona, Ediciones Áltera.
- AJENS, Andrés (2001), “La interrupción – del relato en la poesía chilena”, en Soledad Fariña y Elvira Hernández (eds.), *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*, Santiago, Intemperie Editorial, pp. 8-14.
- AYALA, Matías (2010), *Lugar incómodo: poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*, Santiago, Universidad Alberto Hurtado.
- BADIOU, Alain (2005), *El siglo*, Buenos Aires, Ediciones Manantial.
- BAJTÍN, Mijaíl (1981), *The Dialogic Imagination*, trad. Michael Holquist y Caryl Emerson, Austin, University of Texas Press.
- BAJTÍN, Mijaíl ([1987] 2005), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza.

²⁶ A la manera de John Cage en *Writing through Finnegans Wake* (1978), obra estrictamente coetánea de *La nueva novela* y muy próxima a esta en su práctica de escritura a través de textos ajenos.

²⁷ A la poeta argentina le dedica Martínez el poema visual «Tareas de poesía» (p. 26), incluido en el capítulo I de *La nueva novela*, así como reescribe unos famosos versos de *El árbol de Diana* (1962) en el poema-collage «El barco ebrio», alterando la posición de las comas: «¿Recordar con palabras de este mundo, que partió de mí, un barco llevándome?» (p. 27).

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

- BARTHES, Roland ([1967] 1987), «La muerte del autor», trad. Carlos Fernández Medrano, en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, pp. 65-72.
- BARRAZA RISSO, Ángela (2012), «Soledad Fariña: El primer libro», *Fisura: teatro/tendencias/actuación*, en [\[https://angelabarrazarisso.blogspot.com/2012/12/soledad-farina-el-primer-libro.html\]](https://angelabarrazarisso.blogspot.com/2012/12/soledad-farina-el-primer-libro.html) (10/09/2025).
- BEASLEY-MURRAY, Jon (2010), *Posthegemony. Political Theory and Latin America*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BENEDETTI, Mario (1972), *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Marcha.
- BERENGUER, Carmen ([2002] 2019), *La gran hablada*, Madrid, Libros de la Resistencia.
- BERNSTEIN, David W. (2001), *Writings Through John Cage's Music, Poetry, and Art*, Chicago, University of Chicago Press.
- BIANCHI, Soledad (2019), «La escritura de Carmen Berenguer: compromiso con la poesía, compromiso con la realidad», en Carmen Berenguer, *La gran hablada*, Madrid, Libros de la Resistencia, pp. 171-174.
- BLESA, Túa (1998), *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BROWN, Kenneth (1998), «Trilce», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, 1454/1455, pp. 267-278.
- CALVEIRO, Pilar (1998), *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- CAREAGA, Roberto (2017), «Juan Luis Martínez después del silencio», *Santiago. Ideas crítica debate*, en [\[https://revistasantiago.cl/literatura/juan-luis-martinez-despues-del-silencio/\]](https://revistasantiago.cl/literatura/juan-luis-martinez-despues-del-silencio/) (10/09/2025).
- CASADO, Miguel (2025), «Notas sobre hermetismo y literalidad», en Miguel Casado (ed.), *Cosas contemporáneas. Ensayos sobre poesía*, Madrid, Libros de la Resistencia, pp. 49-66.
- CASADO, Miguel (2025), «Notas sobre cohesión y desajuste en Trilce», en Miguel Casado (ed.), *Cosas contemporáneas. Ensayos sobre poesía*, Madrid, Libros de la Resistencia, pp. 101-112.
- CELAN, Paul ([1963] 2007), *La rosa de nadie. Obras completas*, trad. José Luis Reina Palazón, Madrid, Trotta.
- COCINA, Carlos ([1981] 2018), *Aguas servidas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- CONTRE, Guillaume (2021), «Écrire à la photocopieuse», en Juan Luis Martínez, *Le nouveau roman (La nueva novela). Introduction, annexes et notes*, ed. y trad. Viviana Méndez Moya et al., Bélgica, Casochrome, pp. 14-17.
- CUSSEN, Felipe (2019), «Escritura conceptual y catástrofe», *Taller de letras*, 64, pp. 61-75.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix ([1980] 1997), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia II*, trad. José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos.
- Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

- DENIZ, Gerardo (2005), *Adrede. Erdera*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- DEOTTE, Jean Louis (2000), «El arte en la época de su desaparición», en Nelly Richard (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 149-164.
- DERRIDA, Jacques (1972), *La Disemination*, París, Éditions du Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1987), *De l'esprit. Heidegger et la question*, París, Galilée.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2016), *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Antonio Oviedo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- DOBRY, Edgardo (1999), «Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 588, pp. 45-57.
- D'ORS, Eugenio (1944), *Lo barroco*, Madrid, Aguilar.
- DWORKIN, Craig (2003), *Reading the Illegible*, Evanston, Northwestern University Press.
- FARIÑA, Soledad y HERNÁNDEZ, Elvira (eds.) (2001), *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*, Santiago de Chile, Intemperie Ediciones.
- FELMAN, Shoshana y LAUB, Dori (1992), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Nueva York, Routledge.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1996), *Museo de la Novela de la Eterna*. Buenos Aires, ALLCA XX.
- FRIEDRICH, Hugo (1959), *Estructura de la lírica moderna*, trad. Juan Petit, Barcelona, Seix Barral.
- GALLET, Bastien (2021), «Lire *Le nouveau roman*: approches (et vents) contraires», en Juan Luis Martínez, *Le nouveau roman (La nueva novela)*. Introduction, annexe et notes, ed. y trad. Viviana Méndez Moya et al., Bélgica, Casochrome, pp. 18-21.
- GELMAN, Juan ([1994] 2010), *dibaxu*, Buenos Aires, Seix Barral.
- GELMAN, Juan (2000), «Discurso Premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe 2000», en <http://www.juangelman.net/premios/premio-juan-rulfo-de-literatura-latinoamericana-y-del-caribe-2000> (10/09/2025).
- GÓMEZ, Cristián (2006), «Esto es esto es esto es esto es (consideraciones previas para un acercamiento a la obra de Juan Luis Martínez)», *Crítica Hispánica*, vol. 28, n.º. 1, pp. 91-108.
- HAMBURGER, Michael (1991), *La verdad de la poesía*, trad. Mercedes Córdoba y Miguel Ángel Flores, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁNDEZ, Elvira (1991), *La bandera de Chile*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- HERRERA, Juan (2007), «*La nueva novela* de Juan Luis Martínez: poesía protohipertextual en el contexto de la videósfera», *Acta Literaria*, vol. 35, n.º. 2, pp. 9-27.
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. ([1944] 1998), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, Madrid, Trotta.
- KIRKPATRICK, Gwen (1999), «Desapariciones y ausencias en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 50, pp. 225-34.
- Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

- LASTRA, Pedro y LIHN, Enrique (1986), *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*, Santiago de Chile, Ediciones Archivo.
- LIHN, Enrique (1976), *La orquesta de cristal*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- MAQUIEIRA, Diego ([1983, 1993] 2003), *La Tirana. Los Sea Harrier*, Santiago de Chile, Tajamar Editores.
- MARTÍNEZ, Juan Luis ([1977] 1985), *La nueva novela*, Santiago de Chile, Ediciones Archivo.
- MARTÍNEZ, Juan Luis (1978), *La poesía chilena*, Santiago de Chile, Ediciones Archivo.
- MARTÍNEZ, Juan Luis (2003), *Poemas del otro*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- MARTÍNEZ, Juan Luis (2012), *El poeta anónimo*, São Paulo, Cosac & Naify.
- MARTÍNEZ, Juan Luis (2012), *Aproximación del principio de incertidumbre a un proyecto poético*, São Paulo, Cosac & Naify.
- MARTÍNEZ, Juan Luis (2021), *Le nouveau roman (La nueva novela). Introduction, annexes et notes*, eds. y trads. Viviana Méndez Moya *et al.*, Bélgica, Casochrome.
- MCHALE, Brian (2005), «Poetry under Erasure», en Eva Müller-Zettelmann y Margarete Rubik (eds.), *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, Ámsterdam, Rodopi, pp. 277-301.
- MEDO, Maurizio, ed. (2014), *País imaginario. Escrituras y transtextos. Poesía en América Latina, 1960-1979*, Madrid, Amargord.
- MONTALBETTI, Mario (2024), *El pensamiento del poema*, Santiago de Chile: Pólvara Editorial / Marginalia Editores.
- MONTERO, Gonzalo (2017), «Entierros y desentierros: el cuerpo desaparecido en la obra de Juan Luis Martínez» *Chasqui* vol. 46, nº. 2, pp. 194-206.
- MUÑOZ, Gonzalo ([1981, 1983] 2010), *Exit / Este*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- NÓMEZ, Naín (2007), «Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988», *Estudios Filológicos*, 42, pp 141-154.
- ORTEGA, Julio (2011), «Vallejo: una poética de la tachadura», *Ínsula*, 777, pp. 16-17.
- PARRA, Nicanor (1958), «Poetas de la claridad», *Atenea*, 380/381, pp 179-183.
- PAZ, Octavio (1987), *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.
- PIZARNIK, Alejandra (2003), *Diarios*, Barcelona, Lumen.
- PRIETO, Julio (2016), *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
- RAMIRO QUIROGA, Juan Carlos (2003), «La teoría viral de Gonzalo Millán: la palabra es para mí un *pharmacom*», *Proyecto patrimonio* en [<http://www.letras.mysite.com/millan1.htm>] (10/09/2025).
- RICHARD, Nelly ([1986] 2007), *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

- RIVERA GARZA, Cristina (2013), *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Ciudad de México, Tusquets Editores.
- SONTAG, Susan (1969), «The Aesthetics of Silence», en Susan Sontag, *Styles of Radical Will*, Nueva York, Farrar Straus & Giroux, pp. 3-34.
- SUÁREZ MAYOR, Zenaida (2019), *Palabras ya escritas: relecturas de La nueva novela de Juan Luis Martínez*, Santiago de Chile, RIL Editores.
- TARDIEU, Jean (1978), *Le Professeur Froeppel*, Paris, Gallimard.
- VALLEJO, César (2002), *Correspondencia completa*, Lima, Fondo Editorial PUCP.
- WEINTRAUB, Scott (2015), *Juan Luis Martínez's Philosophical Poetics*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- WEINTRAUB, Scott (2014), *La última broma de Juan Luis Martínez: no sólo ser otro sino escribir la obra de otro*, Santiago, Cuarto Propio.
- WITTGENSTEIN, Ludwig ([1922] 2003), *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Madrid, Alianza Editorial.
- WÖLFFLIN, Heinrich ([1915] 1952), *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ZURITA, Raúl (1979), *Purgatorio*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- ZURITA, Raúl (1985), *Canto a su amor desaparecido*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- ZURITA, Raúl (1988), *Literatura, lenguaje y sociedad*, Santiago de Chile, CENECA.