

“Un libro de artista escrito con una máquina fotocopidora: *El poeta anónimo* de Juan Luis Martínez¹”

“An artist book written with a Xerox machine: *El poeta anónimo* (1985) by Juan Luis Martínez”

Megumi Andrade Kobayashi

Escuela de Literatura, Universidad Finis Terrae

“Este artículo forma parte del Proyecto CAI 2018 “Fotolibros fotocopiados: reflexividad, autoría y reproductibilidad” y del proyecto Fondecyt Regular 1161021”

Resumen:

En la década de los ochenta, Juan Luis Martínez (1942-1993) trabajó en la confección de un libro titulado *El poeta anónimo*. Antes de morir, dejó organizado el material en un archivador y, en el 2012, fue lanzado por la editorial brasileña Cosac & Naify. *El poeta anónimo* fue realizado casi por completo con fotocopias de textos e imágenes de libros, diarios y revistas. En este ensayo analizaré las características formales del libro y las huellas del proceso electrográfico de la fotocopia, con el fin de revelar aspectos clave de su confección. Doy cuenta de distintas estrategias que lleva a cabo Juan Luis Martínez, las cuales desestructuran nociones monumentales de autor, obra y libro. Además, planteo que *El poeta anónimo* puede ser comprendido como un libro de artista, a partir de la caracterización que plantea Johanna Drucker en su reconocido estudio *The Century of Artists' Books*.

Palabras clave: Juan Luis Martínez – *El poeta anónimo* – Libros de artista – Fotocopias – Arte electrográfico

¹ Este ensayo forma parte del Proyecto Fondecyt Regular 1161021, “Poéticas negativas”.

Abstract:

In the eighties, Juan Luis Martínez worked in the confection of his book, *El poeta anónimo* (1942-1993). Before dying, he left the material organized in a file folder and, in 2012, it was launched by the Brazilian publisher Cosac & Naify. *El poeta anónimo* was made almost entirely with photocopies of texts and images from books, newspapers and magazines. In this essay, I will analyze the formal characteristics of the book and the traces of the electrographic process of the photocopy, in order to reveal key aspects of its manufacture. I give an account of different strategies carried out by Juan Luis Martínez, which deconstruct monumental notions of author, work and book. In addition, I suggest that *El poeta anónimo* can be understood as an artist's book, based on the characterization that Johanna Drucker presents in her renowned study *The Century of Artists' Books*.

Key words: Juan Luis Martínez – *El poeta anónimo* – *Artists' Books* – Photocopy – Xerox art

I.

Desde hace un tiempo que estoy interesada en el fascinante mundo de los libros de artista. Si bien, por asuntos prácticos, estos suelen ser definidos como *libros hechos por artistas*, se trata de un género particularmente esquivo en términos conceptuales. Una de las principales teóricas de este ámbito, Johanna Drucker, afirma que es complejo establecer una caracterización definitiva y rígida de lo que es un libro de artista. A pesar de esta dificultad, en *The Century of Artists' Books* explica que un aspecto importante es que se desarrollan “in the intersection of a number of disciplines, fields and ideas –rather than at their limits”² (1). Además, se trata de género artístico que nace, como tal, en el siglo XX; como asegura

² “En la intersección de una serie disciplinas, campos e ideas –más que en sus límites” (Trad. de la autora).

Drucker, “with very few exceptions they really did not exist in their current form before the 20th century”³ (1). Por otro lado, los libros de artista suelen interrogar el potencial conceptual, formal e incluso metafísico de lo que es un libro. En palabras de la autora: “artists books are almost always self-conscious about the structure and meaning of the book as form”⁴ (4).

En la historia del libro de artista, existe un rango muy amplio en términos de formatos, materiales y técnicas de impresión o producción. Si bien hay numerosos ejemplos de libros tremendamente sofisticados (por ejemplo, copias únicas realizadas con materiales costosos o difíciles de conseguir), hay artistas que ha explorado en técnicas de impresión sencillas y al alcance de la mano, como el uso de sellos y timbres, y también procesos de reproducción masiva como la serigrafía, la risografía y la fotocopia. En relación a esto último, Johanna Drucker considera que parte importante de la “mística” del libro de artista se vincula a su carácter independiente y, en ocasiones, activista en términos políticos. Drucker está pensando numerosas publicaciones realizadas en el marco del Futurismo Ruso, de Fluxus, del Woman’s Building de Los Ángeles y otros contextos en los cuales se han utilizado técnicas de impresión económicas y de fácil acceso.

A pocos años de su invención y comercialización a comienzos de la década de los sesenta, la máquina fotocopidora ingresó al mundo del arte y la literatura. Desde entonces, un gran número de revistas, fanzines, fotolibros y libros de artista han sido creados, total o parcialmente, a partir de fotocopias. A comienzos de esa misma década, el uso artístico de la fotocopia recibe el nombre de Xerox art, en directa alusión a la primera máquina en ser comercializada de manera masiva: la Xerox 914. Esta práctica, denominada también electrografía o copy-art, “rompe con la manualidad de las técnicas tradicionales, con la rigidez del grabado y la fotografía para conformar una imagen múltiple, sin mixturas, alisada en su superficie” (García y Valenzuela, 122).

En un libro de 1978 titulado *CopyArt. The first guide to the copy machine*, se destaca el potencial artístico y creativo de estas máquinas, invitando a sus

³ “Con muy pocas excepciones, no existían en su forma actual antes del siglo XX” (Trad. de la autora).

⁴ “Los libros de artista son casi siempre conscientes respecto de la estructura y significado del libro en tanto forma” (Trad. de la autora).

lectores a atreverse a experimentar con las infinitas posibilidades que ofrecía, en ese entonces, este revolucionario invento. El comienzo del primer capítulo, “Instant art for everyone”, resume a la perfección el entusiasmo que recorre las páginas del libro: “Welcome to the age of Copy Art. Now anyone has the potential to be an artist or designer at the push of a button. That office copying machine you may take for granted happens to be no less than an instant image-making tool. A dream of artisans for centuries, it’s yours to use for just pennies per copy”⁵ (Firpo et.al, 7). Luego de relatar la historia de la fotocopidora, los autores del libro incluyen una antología de obras creadas por artistas y aficionados, la cual es literalmente ofrecida como ejemplo a seguir. En el contexto hispanohablante, en 1985 José Ramón Alcalá y Fernando Ñíguez publicaron en Valencia un libro bastante similar al anterior, en el cual, tras entregar una detallada explicación en torno al proceso electrográfico, ofrecen un manual práctico para el uso de la fotocopia con fines artísticos. El libro de estos autores valencianos se llama, precisamente, *Copy Art. La fotocopia como soporte expresivo*.

Desde su invención, entonces, imágenes y textos fotocopados comenzaron a formar parte de numerosas obras de arte. A partir de esta técnica se han realizado, también, incontables revistas y libros de artista. Movimientos como el arte conceptual, el arte pop y el apropiacionismo norteamericano han hecho de ella una técnica tan productiva como provocadora. En el ámbito latinoamericano, el uruguayo Luis Camnitzer, el brasileño Eduardo Kac, el argentino Edgardo Antonio Vigo, los chilenos Enrique Linh, Paz Errázuriz, Eugenio Dittborn y Guillermo Deisler, entre muchos otros, han producido obras a partir de fotocopias. Según Fernando Pérez Villalón, por ejemplo, un posible antecedente de *El poeta anónimo* es el libro *Derechos de autor* de Enrique Lihn (ctd. en Cussen, 26).

En el marco de la cultura punk, del feminismo, del queer, entre otros movimientos de contracultura y de resistencia política, la fotocopia ha ocupado un papel importante. Teal Triggs en *Fanzines. The DIY revolution*, estudia la historia del fanzine y el importante rol que jugó el mimeógrafo y la fotocopia en su producción

⁵ “Ahora cualquiera puede convertirse en artista o diseñador al apretar un botón. Esa máquina fotocopadora de oficina que tal vez dabas por sentada, en realidad es nada menos que una herramienta que produce imágenes instantáneas. Por siglos un sueño de artesanos, puedes usarla por apenas unos centavos por copia” (Trad. de la autora).

y circulación. En general, los fanzines se pueden definir como publicaciones de bajo costo, experimentales en términos formales, muchos de ellos de carácter contestatario y asociados a escenas “underground” de la música y la cultura popular. En *Adjusted margin. Xerography, art and activism in the late twentieth century*, Kate Eichhorn estudia también los cruces entre expresión artística, activismo político y fotocopia. Al comienzo de su libro, Eichhorn afirma que la fotocopidora significó una democratización de la cultura impresa para un gran número de activistas (queers, feministas, anarquistas, etc.) pero también para editores independientes, escritores y artistas, debido a que volvió accesible la posibilidad de producir y distribuir textos e imágenes a un público masivo (16).

II.

El poeta y artista chileno Juan Luis Martínez (1942-1983), publicó en vida solamente dos libros: *La nueva novela* y *La poesía chilena*. Auto-editados en la década de los setenta, ambos están compuestos a partir de textos, imágenes y objetos, combinados de tal manera que invitan al receptor a involucrarse en complejos procesos de lectura que van muchísimo más allá de leer e interpretar versos. Antes de su partida, Martínez dejó la instrucción de que, al cumplirse veinte años de su muerte, se publicara *El poeta anónimo*, un libro en el cual llevaba trabajando cerca de quince años, y que había compuesto casi por completo a partir de fotocopias de textos e imágenes de libros, diarios y revistas. Martínez dejó organizado el material en un archivador y, en el 2012, fue lanzado por la editorial brasileña Cosac & Naify. A diferencia de la publicación de *Los poemas del otro* (2003), cuyo diseño sigue el formato estándar de la colección Ediciones Diego Portales, o *Aproximación del principio de incertidumbre a un proyecto poético* (2010) –en el que la organización del material quedó a cargo de Ronald Kay–, para la publicación de *El poeta anónimo* se optó, afortunadamente, por realizar una edición facsimilar⁶.

⁶ Lo mismo ocurrió con la reedición de *La nueva novela* (2016). Para conocer la curiosa historia detrás de la publicación de *Los poemas del otro*, véase: *La última broma de Juan Luis Martínez* (2014) de Scott Weintraub.

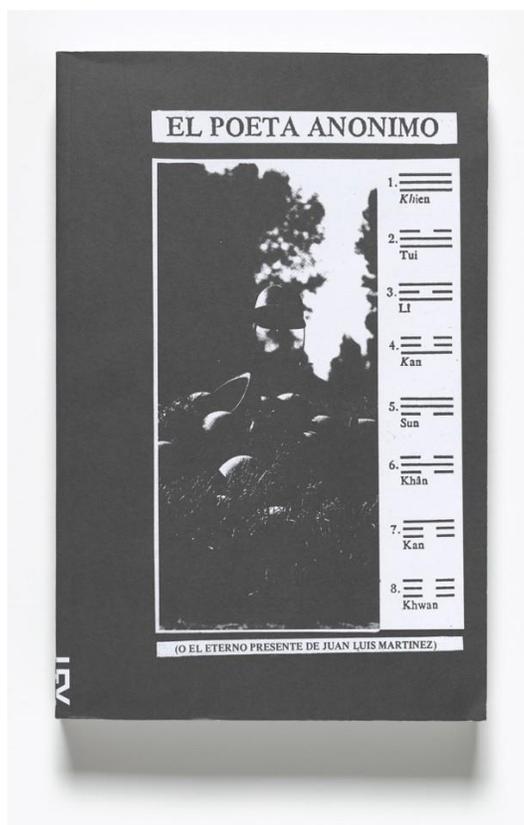


IMAGEN I. Juan Luis Martínez. *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)*
São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

Un insistente deseo de desaparecer como autor, en el sentido del retiro de un yo que expresa y se expresa a través de su obra, es un rasgo característico de la poética de Juan Luis Martínez. Eso explica, en parte, que de forma reiterada haya trabajado a partir de materiales ajenos, provenientes de diversas fuentes, para realizar gran parte de sus obras. Como ha planteado Felipe Cussen, en distintas entrevistas Martínez aludió a un proyecto en el que estaba trabajando, “una obra «donde mi participación sea muy mínima» (2003: 75), «en la que no me pertenezca casi ninguna sola línea» (2003: 82), «donde yo no haya escrito nada» (2003: 106)” (Cussen, 26). Esta obra es, precisamente, *El poeta anónimo*.

El material visual y textual a partir del cual fue compuesto el libro proviene de fuentes muy variadas. En palabras de Jorge Polanco, “como Bouvard y Pecuchet, copistas y lectores de manuales enciclopédicos, Martínez recopila rastros de

diverso cuño” (en línea). *El poeta anónimo* contiene, además, textos en distintos idiomas como alemán, francés, castellano, italiano y latín. Su estructura es compleja y la calidad de las imágenes –en términos de definición y nitidez– es bastante irregular. Si uno se fija, en particular, en el contenido de las fotografías que se incluyen en el libro, es posible advertir que hay tres núcleos temáticos que se repiten con insistencia: poesía, muerte y desaparición. De hecho, estos temas se extienden más allá del material fotográfico pues son unos de los principales ejes que estructuran el libro de principio a fin.

Martínez selecciona y fotocopia retratos de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mayakovsky, Lorca y Lautremont. También las tumbas de Hölderlin, Keats, Shelley, Yeats, Tzara, Kafka, Rilke y, nuevamente, Baudelaire y Rimbaud. La muerte se hace presente, además, a propósito de: un sentido de pésame, un conjunto de poemas japoneses que aluden al fin de la vida, una serie de poemas chinos sobre la guerra y noticias de fosas comunes de detenidos desaparecidos. Junto con lo anterior, el libro está plagado de referencias a conflictos armados y procesos políticos violentos: la guerra civil española, Vietnam, la revolución francesa, la guerra del pacífico, las guerras napoleónicas, las cruzadas medievales y, nuevamente, la dictadura chilena. De las ciento setenta y cuatro fotografías que componen el libro, setenta aluden directamente a la muerte a partir de imágenes de máscaras mortuorias, osamentas de fosas comunes, cráneos, tumbas, y numerosas personas asesinadas en contextos de conflictos políticos. Todo esto, sin mencionar que el libro se guarda dentro de una caja negra, que puede ser interpretada como una especie de ataúd que lo alberga y protege. Como lo han mencionado otros críticos, a diferencia de *La nueva novela*, en *El poeta anónimo* se hace referencia explícita al contexto inmediato de producción. Además, es muy notoria la distancia entre la aparente desprolijidad de esta última con la pulcritud y blancura del diseño de *La nueva novela*.

Según Jorge Polanco, «La poesía de Martínez pareciera elaborada igualmente por desapariciones. Sus procedimientos de escritura incorporan ausencias precisas. Las más evidentes son las tachas, los certificados de defunción» (en línea). En el caso de *El poeta anónimo* la desaparición se alude insistentemente a partir de la

incorporación de un negativo velado, sonetos en blanco, anuncios de perros perdidos, exvotos en los cuales no se revela el favor concedido ni el nombre de quién agradece, textos que hacen referencia a una imagen que no está, alas de pájaro arrancadas de su cuerpo, esculturas de figuras humanas a las que le hacen falta sus partes, entre otras.



IMAGEN II. Anuncios de perros perdidos y exvotos. *El poeta anónimo s/p.*

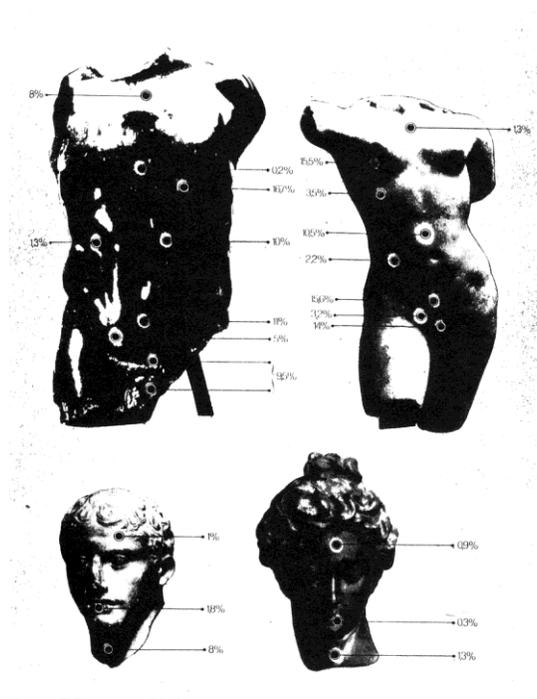


IMAGEN III. Esculturas fragmentadas de figuras humanas. *El poeta anónimo s/p.*

Toda fotocopia contiene una serie de huellas –algunas más evidentes que otras– que permiten reconstruir, en parte, cómo fue el proceso de reproducción. Esto es fácil de ejemplificar si pensamos en el ejercicio de fotocopiar las páginas de un libro. Por ejemplo, si no cubrimos con un papel en blanco la distancia que existe entre el borde del libro y la superficie restante del vidrio por la cual se proyecta la luz, la fotocopia revelará esta omisión con una intensa franja negra. Por otro lado, si no presionamos suficientemente el libro abierto sobre el vidrio, o si este simplemente no resiste tanta presión, la imagen resultante serán dos páginas unidas al medio por una línea negra. Y si el papel que se desea fotocopiar no está suficientemente liso, cada doblez y cada arruga se transformará en pequeñas sombras que terminan por otorgarle un efecto de 3D a una impresión bidimensional.

En un contexto digital, las manchas que distraen o entorpecen la lectura o la contemplación de una imagen pueden ser eliminadas a partir de las herramientas

que ofrecen programas y aplicaciones. Debido a que nada de eso fue posible en el momento en el que Juan Luis Martínez produjo su libro –y que, por fortuna, sus editores no las borraron– esas huellas nos llegan en la versión que hoy circula de *El Poeta anónimo*.

III.

“Este libro ha sido escrito con una fotocopidora” (en línea) asegura Felipe Cussen en su ensayo “El constructor de cajitas. Primeros apuntes sobre *El poeta anónimo*”⁷. Tomando como punto de partida esta afirmación, el ejercicio que propongo en esta sección consiste, precisamente, en descubrir y leer parte del código visual que compone dicha escritura.

Una primera mirada atenta a las páginas del libro permite afirmar lo siguiente: Juan Luis Martínez arrancó, recortó y pegó hojas de libros, revistas y diarios, pero también trabajó a partir de papeles previamente fotocopiados. Todo este material fue re combinado de distintas formas, poniendo en práctica estrategias compositivas incluso opuestas.

Aunque, en términos globales, la diagramación del libro tiene una apariencia irregular –fundamentalmente por la variedad de fuentes visuales y textuales–, si se revisa cada página por separado, se revela una práctica metódica y cuidadosa. Una de las primeras cosas que anoté en mi libreta luego de recorrer por primera vez las páginas de *El poeta anónimo* fue: “a pesar de que no se note, hay mucho cuidado en cómo JLM realizó las fotocopias”. Me di cuenta de esto, básicamente, por dos motivos. En primer lugar, porque la mayoría de los textos e imágenes están bien centrados y porque la sombra que se produce entre el fragmento pegado o superpuesto y el fondo, es bastante mínimo. De hecho, hay varias partes en las cuales es evidente que –para lograr un resultado tan pulcro – se tuvo que necesitar gran esfuerzo. Las páginas de la sección titulada “Los Laureles Deshojados”, por ejemplo, son especialmente limpias.

⁷ Esta idea –crucial para lo propuesto en estas páginas– es aludida directamente en el título de este ensayo.

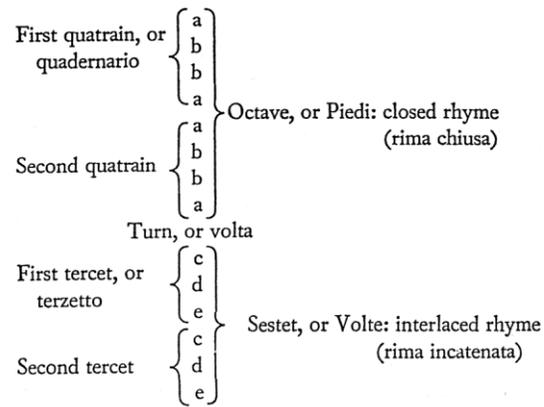


IMAGEN IV. Página de la sección “Los Laureles Deshojados”.

El poeta anónimo s/n

Por otro lado, el cuidado respecto a cómo se realizaron las fotocopias se hace patente porque los fondos negros aparecen de manera premeditada y no accidentalmente, como podría pasar en el ejemplo que di al comienzo: cuando por torpeza o inexperiencia uno no cubre el espacio que existe entre el borde del libro y la superficie del vidrio por la cual se proyecta la luz.

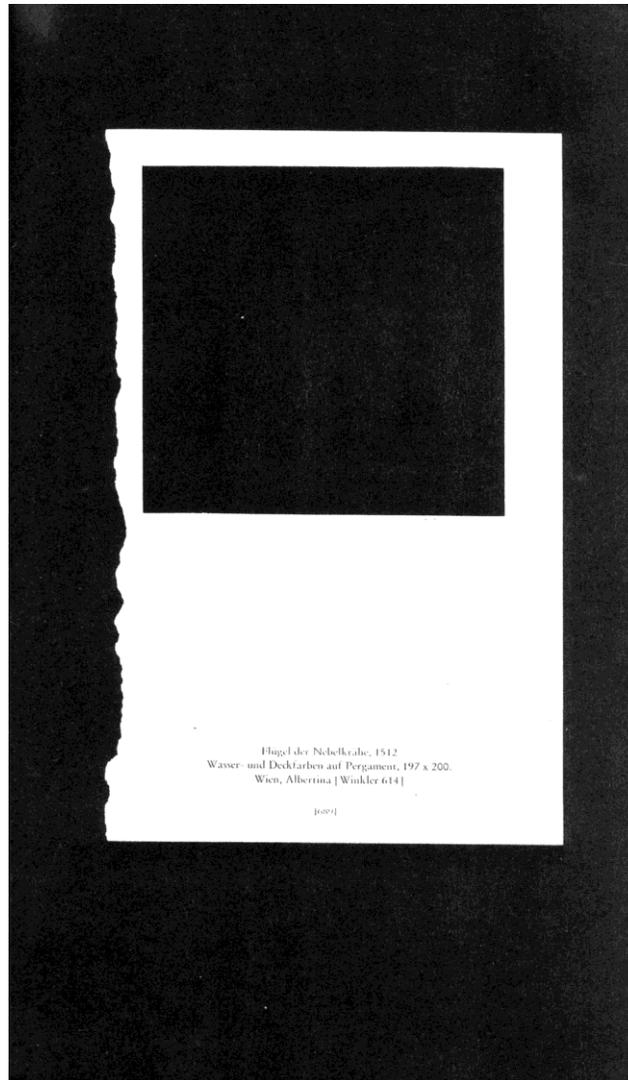


IMAGEN V. Página de la sección “El Ala de la Imbecilidad”.

El poeta anónimo s/f.

Si bien la mayoría de las páginas que componen el libro de Martínez tienen el fondo blanco, alrededor de un cuarto de ellas lo tienen como en la imagen anterior. Es complejo o casi imposible acceder a los originales para comprobar con exactitud cómo fueron realizadas estas páginas, pero mirándolas con atención, es posible conjeturar que –por cómo están dispuestas, y por la consistencia y opacidad del fondo– estas composiciones fueron construidas sobre un papel negro

o de muy oscuro. En cambio, en las páginas que forman parte de sección “Las Máscaras de Yeso”, el procedimiento parece haber sido distinto.

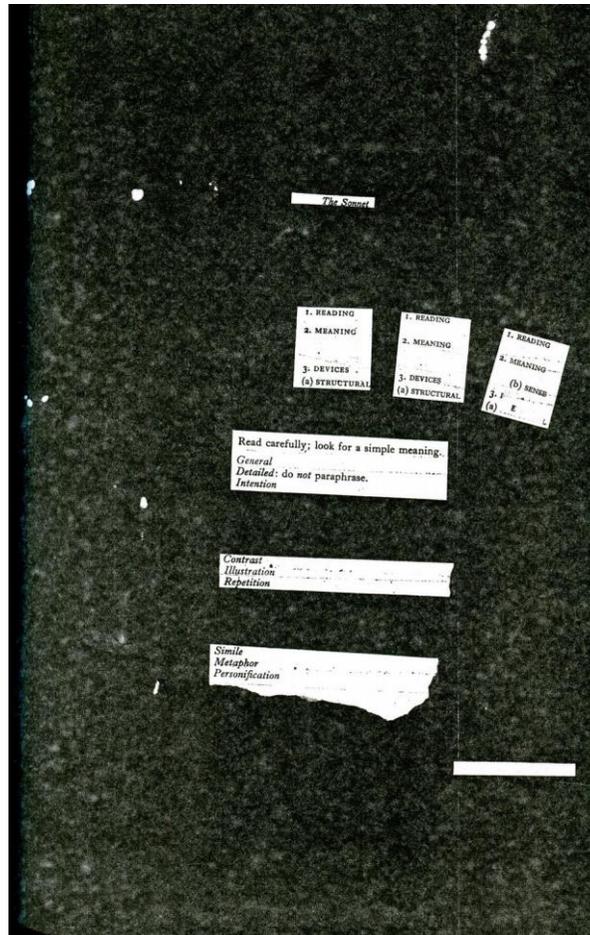


IMAGEN VI. Página de la sección “Las Máscaras de Yeso”.

El poeta anónimo s/n

Como vemos, el fondo presenta manchas blancas, es menos opaco y los recortes de los textos no están tan alineados como en el resto del libro. Esto último, en particular, revela mayor improvisación y desorden que en los casos anteriores. El penúltimo fragmento, por ejemplo, parece haber sido recortado con los dedos y no con una tijera. A partir de estos detalles, es posible que Juan Luis Martínez haya realizado las páginas de “Las Máscaras de Yeso” directamente sobre el vidrio de

la máquina. En caso de ser así, estaríamos ante una escritura que, literalmente, se inscribe en la superficie de una fotocopidora.

Ya que los dos primeros ejemplos son los más comunes dentro del libro, prevalece la imagen de alguien metódico, que compone su libro recortando y pegando, cuidadosamente, fragmentos de textos e imágenes sobre papel. En tanto pistas, estos detalles dan cuenta de un autor que intenta controlar las variables que ofrece la técnica con la cual está experimentando. Para realizar *El poeta anónimo*, Juan Luis Martínez llevó a cabo un trabajo por capas, una labor artesanal que involucró, sobre todo, pre-selección y combinación de material textual y visual. A propósito de la pérdida de definición de algunos fragmentos, en la mayoría es bastante evidente que no estamos ante la primera copia, sino que ante páginas previamente fotocopiadas. De todo el material apropiado –numeroso en variedad y cantidad– me llama la atención que en solo dos casos se revela la típica franja negra que se produce al fotocopiar un libro abierto, con ambos textos enfrentados hacia abajo. Las excepciones son un libro en latín de Erasmo de Rotterdam, del cual se reproducen varias páginas con el texto tachado parcialmente, y una página de un libro escrito en alemán en el que se nos muestra la famosa fotografía de Verlaine acompañado de Rimbaud.



IMAGEN VII. Libro en latín de Erasmo de Rotterdam. Sección “El Viento de la Memoria”
El poeta anónimo s/n

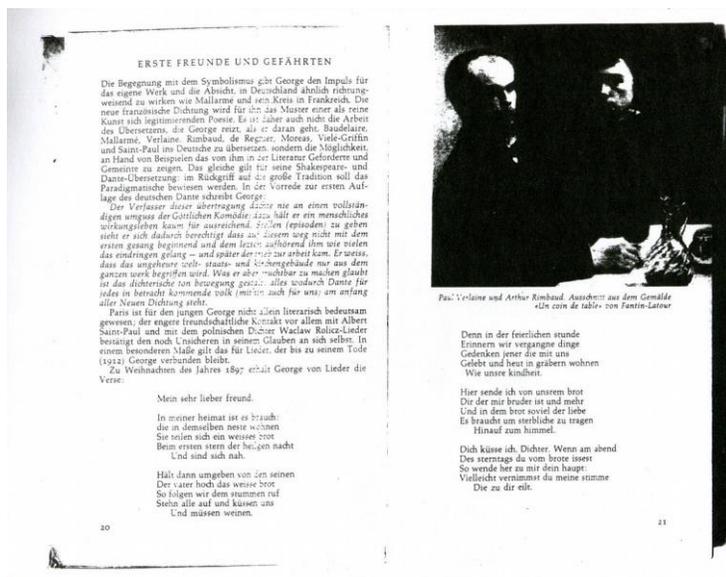


IMAGEN VIII. Libro escrito en alemán con fotografía de Verlaine y Rimbaud.
Sección “Los insurgentes perdidos” El poeta anónimo s/n

Debido a que en ambos casos la reproducción es poco nítida –el rostro de los poetas apenas se puede distinguir, y las letras son borrosas– es probable que se trate de la fotocopia, de la fotocopia, de la fotocopia. Algo que podría pasar por un detalle sin importancia, visto a la luz de la poética del autor, adquiere especial relevancia. Y es que, pudiendo reproducir una imagen y un texto más nítido, más cercano a la fuente de la que se apropia, Juan Luis Martínez hace exactamente lo contrario; nos ofrece una cara desgastada, casi ilegible. Además, en el caso de la fotocopia del libro con la fotografía de Rimbaud y Verlaine, esta se repite en la página contigua. A partir de pequeños gestos como este, se enfatiza un distanciamiento no solo en relación a un original-físico (el libro de Rotterdam o el libro en alemán) sino que, sobre todo, un distanciamiento respecto de la noción misma de originalidad y de autoría, que tanto le obsesionaban a Martínez.

Debido al carácter utilitario y funcional de las máquinas fotocopadoras –con lo cual se intensifica, aún más, cualquier filiación a un modelo romántico de creación– producir un libro con esta técnica permite disimular el proceso artístico. Imagino a Martínez maniobrando una Xerox 914 en un local del centro de la ciudad de Villa Alemana, disfrazando su escritura de trámite burocrático. Nadie se entera; un poeta anónimo produce poemas sin escribir una sola palabra⁸. Además, es importante tener en cuenta que estos papeles terminaron uno al lado del otro a partir de los anillos de un archivador, y no gracias a la costura o el pegamento con el cual se realizan los cuadernillos de un libro. Además de enfatizar el carácter burocrático y oficinesco del *Poeta anónimo*, el uso de un archivador da lugar a que ocurra una práctica muy afín a la poética de Juan Luis Martínez: la interacción por parte del lector. Y es que, potencialmente, al recorrer el original sería posible mover el orden de las secuencias, realizar nuevas combinaciones, y abandonar el recorrido que obliga la linealidad de un libro común y corriente. Juan Luis Martínez conocía de encuadernación; sospecho que la decisión del archivador no fue casual.

⁸ No se tiene noticia de qué máquina utilizó ni dónde sacó las copias.

Por otra parte, a pesar de que gran parte del material con el cual fue construido *El poeta anónimo* son libros, salvo los ejemplos anteriores, el autor excluye la franja que revela la unión de las páginas, es decir, oculta el encuadernado, un elemento fundamental que separa y diferencia el códex del rollo. De alguna manera, a partir de estos pequeños detalles formales y las implicancias del uso de la fotocopia y del archivador, se puede pensar Juan Luis Martínez está escribiendo y describiendo, también, parte de la historia de la cultura escrita. En este sentido, recordemos que, para Johanna Drucker, “artists books are almost always self-conscious about the structure and meaning of the book as form” (4). A partir de lo que hemos visto, en *El poeta anónimo* esta autoconsciencia supone, por un lado, una revisión crítica de un modo romántico de comprender la creación poética y, por otro, una desestructuración de la forma tradicional del libro. Además de esto, hay otras ideas que

Johanna Drucker plantea en *The Century of Artists' Books* que permiten comprender *El poeta anónimo* como un libro de artista. Efectivamente, fue producido en la intersección de distintas disciplinas (las más visibles, poesía, arte y diseño gráfico); sin la asistencia ni el apoyo de editoriales ni impresores, y a partir una técnica barata, de fácil acceso y alejada de las *bellas artes* –de ahí su carácter independiente. Como afirma Drucker, “the idea of making the book a tool of independent, activist thought has been one of the persistent elements of the mystique of the artist's book” (9).

Una fotocopidora común y corriente, como la que utilizó Martínez, homogeneiza los originales. Esto es así no solo porque todo es traducido al blanco/negro, sino porque en el traspaso se pierde información relacionada, por ejemplo, con texturas e incluso con cierto nivel de profundidad en el caso de papeles superpuestos. La reproductibilidad es más importante que la nitidez, lo cual, en el caso de un libro como este, supone que –en términos visuales– se produce una relación de mayor familiaridad entre materiales tremendamente diversos tanto por su procedencia como por su carga cultural. Con esto, se produce una especie de desjerarquización; la imagen resultante de cada fotocopia parece igualar una noticia de un periódico, con un libro de Historia del Arte, el aviso de un perro

extraviado con un manual de poesía, un telegrama con el retrato de William Shakespeare.

Dentro de las numerosas páginas que componen *El poeta anónimo*, hay cuatro en las que aparece el espiral de un anillado (el mismo espiral, cuatro veces). Esto, que puede pasar por un asunto menor, nos entrega la pista de que el libro no solo fue compuesto a partir de hojas sueltas, sino que existe o existió un cuaderno en cuyas hojas fueron realizadas, previamente, algunas de las composiciones que forman parte de *El poeta anónimo*.



IMAGEN IX. Una de las páginas en las que aparece el anillado de un cuaderno.

Sección "El Dolor de los Héroes". *El poeta anónimo* s/n

Ya que, aparentemente, Juan Luis Martínez fue particularmente cuidadoso y metódico en la composición de su libro, es posible que la decisión de dejar a la

vista el anillado en estas páginas haya sido una decisión consciente y no un descuido o una casualidad.

Ya que se trata de un anillado de un cuaderno común y corriente, es posible hacer una conexión con una práctica común dentro del arte contemporáneo, en particular en el arte conceptual, que consiste en darle protagonismo a los bocetos y anotaciones, al punto que estas resultan ser sino la obra en sí misma, al menos parte importante de ella⁹. Como escribió Sol Lewitt en su famoso texto de 1967, “Paragraphs on conceptual writing”:

If the artist carries through his idea and makes it into visible form, then all the steps in the process are of importance. The idea itself, even if not made visual, is as much a work of art as any finished product. All intervening steps –scribbles, sketches, drawings, failed works, models, studies, thoughts, conversations– are of interest. Those that show the thought process of the artist are sometimes more interesting than the final product¹⁰. (en línea)

En el caso del *Poeta anónimo*, lo interesante es que parte del proceso de creación se revela al interior de la misma obra. No es que los bocetos o diseños previos sean *la obra en sí*, sino que estos se cuelan en las páginas del libro para confundir los límites entre lo provisorio y lo terminado. A partir de detalles como estos, Martínez pareciera advertirnos: la Obra –con mayúscula– no es ni original ni definitiva. De esta manera, es posible explorar las páginas del libro en un sentido arqueológico; el tiempo se despliega, se expande cada que damos con una huella como las que hemos revisado hasta aquí.

⁹ La relación entre Juan Luis Martínez y el arte conceptual ha sido aludida por Felipe Cussen, al ligar las operaciones que encontramos en *El poeta anónimo* con *Purloined: A Novel* de Joseph Kosuth. Scott Weintraub, Carlos Soto Román y el mismo Cussen han estudiado, también, los vínculos entre el autor y el “conceptualismo” o “conceptual writing”, en relación al uso del procedimiento de la apropiación. Véase: *Juan Luis Martínez’s Philosophical Poetics*, de Weintraub y “De la fotocopia al pdf: Juan Luis Martínez y Tan Lin”, de Cussen.

¹⁰ “Si el artista desarrolla su idea y la transforma en una forma visible, entonces todos los pasos involucrados en ese proceso son importantes. La idea en sí misma, incluso si no llega a visualizarse, es tan obra de arte como cualquier producto terminado. Todos los pasos involucrados son importantes: bocetos, dibujos, diseños fallidos, modelos, estudios, pensamientos, conversaciones. Estos dan cuenta que a el proceso del artista es muchas veces más interesante que el producto final” (Trad. de la autora).

Las cuatro páginas con el anillado podrían aludir, también, a una especie de “cuaderno de cargas”, otro libro realizado por el autor pero del cual solo se revelan unos fragmentos. ¿Nos estará dando pistas respecto de un libro secreto? ¿Será una referencia a otra obra, de la misma manera en que a partir de una ficha de biblioteca que aparece en *El poeta anónimo*, Martínez alude a un libro escrito por otro Juan Luis Martínez? Tal vez sea otro de esos juegos de cajas chinas que tanto le gustaban al autor.

Finalmente, acorde a estos intentos por desestructurar nociones monumentales de autor, obra y libro, en una de las cuatro páginas del “cuaderno de cargas” leemos, en alemán, “El museo / debería ser menos «museal»”.

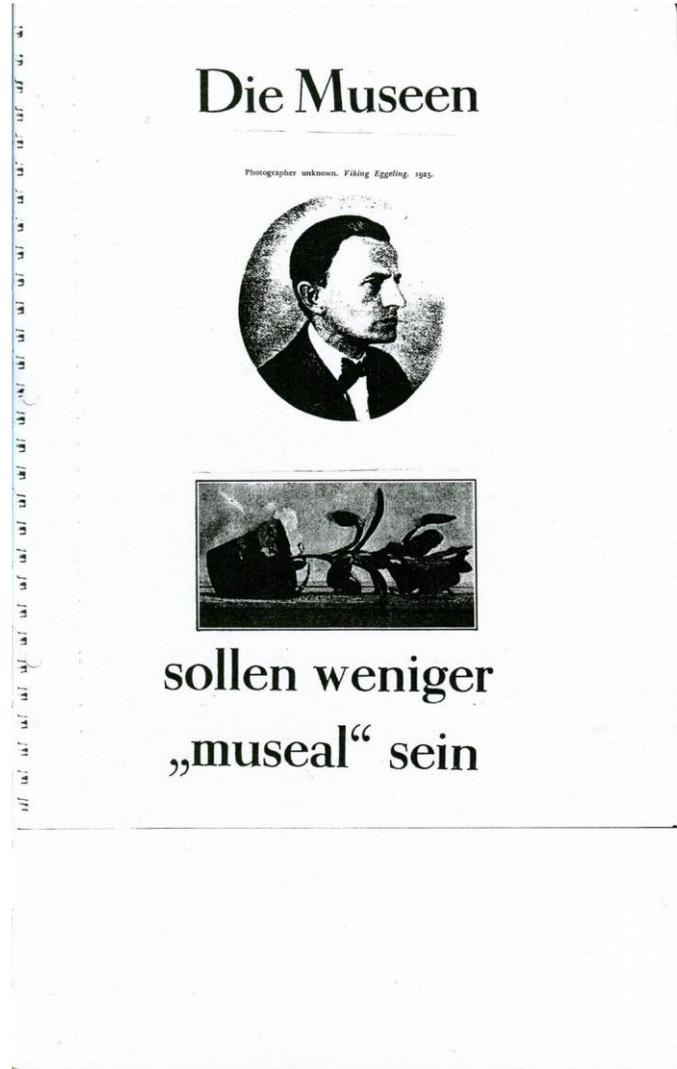


IMAGEN X. Otra de las páginas en las que aparece el anillado de un cuaderno.

IV.

A propósito de cajas chinas, quisiera finalizar este ensayo apuntado hacia uno de los pocos, poquísimos, momentos de *El poeta anónimo* en el cual pareciera que, fugazmente, se nos aparece la voz de su autor. Como mencioné al comienzo, el libro está compuesto casi exclusivamente por fotocopias. Ese "casi" corresponde a la portada, la portadilla, el sumario o índice, el título de las distintas partes que lo componen, y epígrafes de autores como Mallarmé, Jean Tardieu y el Maestro Eckhart.

SUMARIO

1.- LA TUMBA DE BAUDELAIRE La Invitación al Viaje El Almuerzo en la Hierba	1. K'ien
2.- POESIA Y PROSA DE ULTRAMAR Las Máscaras de Yeso Los Laureles Deshojados	2. Tui
3.- EL PROFESOR DE HISTORIA El Dolor de los Héroes La Crucifixión del Afuerino	3. Li
4.- EL HONOR DE LOS POETAS Textos de la Noche Chilena Como Quien Espera el Alba	4. Kan
5.- LOS SIGNOS TROQUELADOS La Ausencia de Autor El Museo de la Distancia	5. Sun
6.- EL SIGNIFICANTE Y EL SIGNIFICADO La Parte del Hombre Sermón del Día de los Inocentes	6. K'han
7.- LA DESOLACION DE LA QUIMERA El Ala de la Imbecilidad El Viento de la Memoria	7. Kan
8.- EPILOGO: VEINTE AÑOS DESPUES Los Insurgentes Perdidos El Castillo de la Pureza	8. K'hwán

IMAGEN XI. Sumario. *El poeta anónimo s/n*

I La Parte del Hombre

IMAGEN XII. Título de una de las partes del libro. *El poeta anónimo s/n*

" ; Tumbas-cenizas
(ni sentimiento ni espíritu),
neutralidad ;" *

Mallarmé

IMAGEN XIII. Epígrafe de Mallarmé. *El poeta anónimo s/n*

No obstante, en la parte cinco del libro, titulada "Los Signos Troquelados", aparece un sospechoso retrato de un oficial chino.

¿ Deberá explicarse quién es
y qué hace ese Chino en este libro ?



ADUSTO aparece Chou en la fotografía que usó la policía de Shanghai, en el año 1931, en su ficha antropométrica. Era oficial del Partido Comunista de China.

IMAGEN XIV. Página que forma parte de la sección “El Museo de la Distancia”.

El poeta anónimo s/n

A pie de foto, se lee: “Adusto aparece Chou en la fotografía que usó la policía de Shangai, en el año 1931, en su ficha antropométrica. Era oficial del partido Comunista de China”. Justo arriba del retrato, se lee: “¿Deberá explicarse quién es y qué hace ese Chino en este libro?”. Es la primera vez dentro de *El poeta anónimo* que aparece una frase dirigida al lector. Un texto directo y provocativo que dialoga directamente con la fotografía. La tipografía revela, por un lado, que la frase no fue tomada de otro lugar –como un diario, un afiche o una revista–, y que, probablemente, fue escrita con la misma máquina que los epígrafes y los títulos de las secciones. Si bien este tipo de interpelaciones forman parte de una estrategia que el autor utiliza reiteradamente en *La nueva novela*, sobre el fondo sombrío y distante que parece ser *El poeta anónimo*, la frase resuena y nos restituye – aunque sea fugazmente– la imagen de un autor que escribe, solo que de otra manera.

Obras citadas

Alcalá, José Ramón y Ñíguez, Fernando. *Copy-art. La fotocopia como soporte expresivo*. Alicante: Colección paraarte, 1986.

Cussen, Felipe. "De la fotocopia al pdf: Juan Luis Martínez y Tan Lin". *Estudios Filológicos* 57 (2016): 25-41.

_____. "El constructor de cajitas. Primeros apuntes sobre *El poeta anónimo*". *Pánico*. 2013. Web. 12 may. 2018.

Drucker, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 2004.

Eichhorn, Kate. *Adjusted margin. Xerography, art and activism in the late twentieth century*. Massachusetts: The MIT Press, 2016.

Firpo, Patrick. *Copy Art: The First Complete Guide to the Copy Machine*. New York: Richard Marek Publishers, 1978.

García, Soledad y Sebastián Valenzuela. "De la fotocopia al PDF: notas sobre documentos sobre fotografía". *II y III Coloquio de Fotografía y Discursos Disciplinarios*. Web. 12 may. 2018.

Lewitt, Sol. "Paragraphs on Conceptual Art". *Artforum*. Web. 17 ene. 2019.

Martínez, Juan Luis. *El poeta anónimo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

Polanco, Jorge. "Retazos sobre El poeta anónimo o el eterno retorno de Martínez". *Letras S5*. Web. 17 ene. 2019.

Triggs, Teal. *Fanzines. The DIY Revolution*. San Francisco: Chronicle Books, 2010.

Weintraub, Scott. *Juan Luis Martínez's Philosophical Poetics*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2015.