

## El archivo (~~anónimo~~) sudaca de Juan Luis Martínez

*Este ensayo estudia la dimensión archivística de El poeta anónimo, libro póstumo del poeta y artista visual chileno Juan Luis Martínez (1942-1993), fechado en 1985 y publicado en 2012. A modo de hipótesis, postulo que esta obra constituye un dispositivo heurístico de carácter decolonial que propongo denominar archivo sudaca: ejercicio artístico de recolección y consignación políticamente situado que, mediante el montaje residualizante de fragmentos de la cultura metropolitana, escenifica una historia de los oprimidos en la que cada documento de cultura (fragmento conservado) se revela, a su vez, como documento de barbarie (imagen cadavérica y fantasmagórica).*

Palabras clave: *archivo, museo, sudaca, colonialidad, anacronismo*

*This essay studies the archival dimension of El poeta anónimo, a posthumous book by the Chilean poet and visual artist Juan Luis Martínez (1942-1993), dated 1985 and published in 2012. As a hypothesis, I postulate that this work constitutes a decolonial heuristic device that I propose to call sudaca archive: an artistic exercise of politically situated collection and consignment that, through the residualizing montage of fragments of metropolitan culture, stages a history of the oppressed in which each document of culture (preserved fragment) is revealed as a document of barbarism (corpse-like and phantasmagorical image).*

Keywords: *archive, museum, sudaca, coloniality, anachronism*

En *Arte y archivo, 1920-2010* (2011), la crítica Anna María Guasch plantea la posibilidad de analizar ciertas obras artísticas desde el “paradigma del archivo” (9).<sup>1</sup> Según apunta, a diferencia de los otros dos campos básicos tradicionalmente reconocidos por la crítica (el de la obra única y el de la multiplicidad del objeto de arte), este paradigma – cuyos antecedentes se remontan a los montajes de Walter Benjamin y Aby Warburg, así como al trabajo fotográfico de Karl Blossfeldt (Guasch 15) – se interroga por el soporte material y la disposición artística de la información. A partir de la obra visual del artista estadounidense John Baldessari y con el fin de rescatar el uso que ciertos artistas conceptuales dieron a la fotografía a lo

largo del siglo XX, la autora postula una conceptualización del archivo como montaje, pudiendo ser así definido como un conjunto de imágenes “seleccionadas y extraídas de su contexto original y de su significado evocativo primitivo” (III), las cuales “crean un conjunto de signos cuyos significados dependen de su ubicación en un nuevo marco narrativo que, a su vez, viene definido por la propia selección y combinación de imágenes” (III).

A partir de estas consideraciones teóricas postuladas por Guasch, en este ensayo me interesa estudiar *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)* – de aquí en adelante *El poeta anónimo* – del poeta y artista visual chileno Juan Luis Martínez (1942-1993) poniendo énfasis en su dimensión archivística y, en particular, en el potencial heurístico del montaje que lo configura. Publicada durante la XXX Bienal de Arte de São Paulo (2012) por la editorial brasileña Cosac Naify, esta obra es la versión facsimilar de un conjunto de fotocopias organizado al interior de un archivador y fechado en 1985. En el marco de esa “política del reciclaje” (García-Moreno 433) ya explorada en *La nueva novela* (1977), la autoría de Martínez –quien firma ese primer libro como “(JUAN-LUIS MARTINEZ) y (JUAN-DE-DIOS MARTINEZ), con nombre y apellido tachados pero a la vez legibles” (Weintraub 17)– se limita a seleccionar, transcribir, recortar, ordenar y montar materiales ajenos. No es de extrañar, por tanto, que la totalidad de los textos e imágenes que componen *El poeta anónimo* correspondan a recortes en blanco y negro prolijamente fotocopiados y originalmente dispuestos. En términos de composición, entonces, este “libro-objeto” (Weintraub 199) o “libro de artista” (Andrade Kobayashi 1) está integrado por ocho capítulos identificados con un número (1-8), un título en mayúsculas y un trígama del *I-Ching*, dividido cada uno de ellos en dos subsecciones. Por su parte, este material es antecedido por tres poemas visuales o *collages* (“El durmiente del valle”, “Los durmientes del valle” y “Los durmientes del valle”), un sumario sin paginación donde se consignan los títulos de los ocho capítulos junto al de sus respectivas subsecciones y, por último, un epígrafe de Mallarmé. Asimismo, es posible hallar entre las páginas del penúltimo capítulo una banderita chilena de papel volantín, similar a las que el autor ya había incluido en *La nueva novela* (1977) y *La poesía chilena* (1978).

Aun cuando las problemáticas y los temas abordados en esta obra poética son variados, la muerte se yergue a lo largo de sus páginas como un motivo central. Sobre este punto, Megumi Andrade Kobayashi advierte:

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. (7)

Asimismo, según afirma Eliana Martínez, su viuda, el artista le dijo tres días antes de morir que “*El poeta anónimo* sí podía ser publicado, pero veinte años después de su muerte” (Guerrero). Así las cosas, el embargo al que, por mandato expreso del autor, es sometido este trabajo artístico lo hace participar de una lógica archivística mediante la cual, según estudia Achille Mbembe, ciertos documentos han sido históricamente clausurados y, de esa manera, vueltos inaccesibles durante determinado lapso temporal (21). Por tanto, tal como si del despertar de un sueño fúnebre se tratase, el volumen se ofrece públicamente mediante una suerte de aparición mortuoria que recuerda la desclasificación de ciertos documentos institucionalmente archivados.

Si bien la obra poética de Juan Luis Martínez, en especial, *La nueva novela* (1977), ha sido objeto de una cuantiosa atención crítica, los estudios en torno a *El poeta anónimo* son más bien escasos. Sin ser del todo indiferentes, aunque sin ahondar tampoco en las implicancias de su autoritario contexto de producción, la mayoría de las notas y artículos consagrados a este libro se ha centrado fundamentalmente en aspectos estéticos y retóricos, como el diálogo paródico y polémico con la tradición poética, filosófica y científica (Rivera-Scott 49-62; Polanco Salinas 239-50; Cussen, “Sonetos” 251-68; Weintraub 199-212), la reflexión metapoética (Arias Ugarte 5-12), su condición material de libro-objeto fotocopiado (Cussen, “De la fotocopia” 25-30; Andrade Kobayashi 1-25) y el orientalismo ya presente en obras anteriores (Rioseco 269-94). Destaca, por lo mismo, el reciente ensayo de Gonzalo Montero donde, a partir de ciertas referencias mortuorias a la dictadura cívico-militar chilena, se explora el potencial político de dos movimientos discursivos recurrentes en esta obra póstuma: la (des)aparición y el (des)entierro (194-206).

Queriendo, pues, indagar en la dimensión política de su carácter fúnebre, y con el fin de comprender el lugar estético e ideológico que *El poeta anónimo* ocupa en el “paradigma del archivo” (Guasch 9), analizaré en este ensayo los tres poemas o *collages* liminares de esta obra (“Durmientes del valle”), así como sus capítulos 2 (“POESIA Y PROSA DE ULTRAMAR”) y 6 (“EL SIGNIFICANTE Y EL SIGNIFICADO”). A modo de hipótesis, postulo que *El poeta anónimo* constituye un dispositivo heurístico que denominaré *archivo sudaca*: un ejercicio artístico de recolección y consignación políticamente situado que, mediante el montaje residualizante de fragmentos de la cultura metropolitana, escenifica una historia de los oprimidos en la que cada documento de cultura (fragmento archivado que

escapa a la destrucción) se revela, a su vez, como documento de barbarie (imagen cadavérica y fantasmagórica). Retomo, así, la séptima tesis sobre la historia esbozada por Walter Benjamin, según la cual “no existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie” (43), pero reinterpretándola desde una perspectiva decolonial en que – siguiendo a Walter Mignolo, Santiago Castro-Gómez, Enrique Dussel y Aníbal Quijano – la colonialidad es reconocida como la contracara ominosa de la modernidad.

#### EL ARCHIVO SUDACA COMO PARODIA DE LOS COLECCIONISMOS IMPERIALES

Antes de dar paso al análisis, me aboco a definir lo que entenderé por archivo sudaca. Con este concepto, propongo denominar un ejercicio artístico de consignación situado desde América Latina mediante el cual, a través de un montaje residualizante de fragmentos de la cultura metropolitana, se impugna aquella episteme positivista de sustrato colonial subyacente al historicismo moderno. Al modo de una reapropiación del insulto, retomo el lexema *sudaca* como elocuente significante amalgamador que, en su condición de término peyorativo usado para enfatizar la otredad de aquellos cuerpos latinoamericanos geohistóricamente marcados por el discurso imperial, (re)activa dolorosamente aquella condena que Walter Mignolo denomina *herida colonial*: “ese sentimiento de inferioridad impuesto a los seres humanos que no encajan en el modelo predeterminado por los relatos euroamericanos” (*Idea* 17). De hecho, fue precisamente a través de este término que Mignolo se dio cuenta de dicho malestar al ir a estudiar a París hacia 1969. Así lo narra, sin ir más lejos, en una entrevista (“Pensar como sudaca”) conferida en 2014 al periódico independiente *la diaria*, donde recuerda que es precisamente al llegar a Francia que se dio cuenta “de lo que significa ser sudaca, un intelectual del Tercer Mundo” (Mignolo, “Pensar”). De este modo, sugiero rescatar críticamente lo *sudaca* como aquel territorio intelectual desde donde es posible agenciar un quehacer artístico situado que recupera y reivindica lo latinoamericano como *locus* epistémicamente productivo y políticamente dislocador.

Esta es precisamente la operación crítica que, en la misma década en que Martínez confecciona *El poeta anónimo*, lleva a cabo la artista, escritora e intelectual chilena Diamela Eltit con la publicación de *El cuarto mundo* (1988). En esta novela experimental, donde el significante *sudaca* es usado con insistencia, dicho insulto se reapropia para enarbolarlo artísticamente como lugar de enunciación: “Destrozo mi secreto y digo: – Quiero hacer una obra sudaca terrible y molesta” (Eltit 112). Al respecto, comenta Eltit en una entrevista: “Siempre trabajo con ciertas reversiones, a mí me interesa revertir algunos términos, por ejemplo, ‘sudaca’ que es algo muy peyorativo. Entonces, pienso en cómo reocupar ciertos términos y darles otro giro y politizarlos” (Medina-Sancho 107). Buscando recuperar críticamente las

señeras reflexiones de Eltit y Mignolo, bien valdría advertir que la máquina de lectura aquí propuesta no se agota en su caracterización de sudaca, sino que es totalmente consciente – aun cuando este ensayo no profundice en ello – de la existencia de otros archivos artísticos marginales atravesados, interseccionalmente, por otras reivindicaciones de raza, clase, género y sexualidad.

Así las cosas, el ejercicio de consignación que configura el archivo sudaca se deja leer cual parodia que incorpora formalmente, aunque distanciándose ideológicamente, ese “poder arcóntico” (Derrida 11) que ha permitido al Museo y al Archivo consagrarse como instituciones modernas de dominación imperial. Siguiendo a Linda Hutcheon, entiendo la parodia como un fenómeno intertextual, en tanto “un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante ... para marcar la *diferencia*” (177). De allí que, según propongo, es en cuanto texto parodiante que el archivo sudaca incorpora la forma compositiva del Archivo y del Museo para marcar su diferencia ideológica y denunciar, mediante una incorporación irónica, la colonialidad subyacente a estos dos dispositivos epistémicos parodiados. En efecto, si seguimos la propuesta que Ariella Aïsha Azoulay desarrolla en *Potential History: Unlearning Imperialism* (2019), el coleccionismo urge ser reconocido como una estructura epistémica colonial que, en cuanto ley arcóntica que configura tanto al Museo como al Archivo, ha asegurado históricamente el establecimiento y la soberanía de matrices de dominación y destrucción. De manera que, aun cuando Anna María Guasch postule una distinción conceptual entre la lógica del museo-mausoleo (centrada en la obra de arte como objeto coleccionado o almacenado) y la lógica del archivo (centrada en el soporte de la información como instancia de consignación) (10), una lectura decolonial de esta discusión pone en crisis cualquier diferenciación tajante entre ambas nociones.

Según plantea Azoulay, la cámara fotográfica fue utilizada a lo largo del siglo XIX como una tecnología imperial de saqueo que permitió configurar visualmente al Otro – esto es, a cualquier sujeto no euronorteamericano – como objeto discreto y apropiable. De allí que la imagen del obturador de cámara sea esgrimida, por la autora, como una metáfora de aquel instrumento de soberanía colonial que, si bien se perfecciona como tecnología extractiva con el surgimiento y perfeccionamiento de la fotografía en los siglos XIX y XX, tiene sus orígenes epistémicos en aquellas representaciones visuales imperiales que, como demuestra Mary Louise Pratt, se remontan al colonialismo español entre los siglos XV y XVIII (19-40). Así, la reunión artística de materiales culturales metropolitanos que Juan Luis Martínez lleva a cabo en *El poeta anónimo* se deja leer, críticamente, como una parodia de aquellos coleccionismos que, a lo largo

de la historia occidental moderna, aseguraron a Europa y luego a Norteamérica una hegemonía colonial. En tal perspectiva, propongo comprender la anonimidad a que alude el título de esta obra como una alusión irónica a esa *hybris* del punto cero que, según plantea Santiago Castro-Gómez, permitió configurar la epistemología occidental al presentar la visión europea como universal y neutra (“El lado” 119-52).

Por su parte, el potencial heurístico del montaje que constituye el archivo sudaca radica en la erección de historicidades anacrónicas de significación sintomática. En tal sentido, retomo lo planteado por Georges Didi-Huberman en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2000), donde estudia cómo este procedimiento se ofrece al historiador del arte como una metodología no positivista para acercarse al pasado mediante las significaciones sintomáticas que sobreviven en las imágenes. Al atender a la dialéctica temporal (pasado/presente) subyacente a cada imagen, es posible percibir las supervivencias o “largas duraciones” (Didi-Huberman 144) que en ella han quedado estratificadas. En consecuencia, el historiador plantea que el conocimiento histórico solo puede producirse en el marco del anacronismo (pasado desde el presente), siendo necesario, primero, descubrir las imágenes que nos llegan desde el pasado para, luego, recomponerlas, desde el presente, por medio del montaje. Al hacerse visible al mismo tiempo que se disgrega, la imagen es pensada por Didi-Huberman como “la malicia visual del tiempo en la historia” (172).

Entendida por Didi-Huberman bajo el modelo psicoanalítico del síntoma, la imagen participa, en cuanto *imagen-malicia*, de una dialéctica soberana mediante la cual solo es visible de manera entrecortada (tiempo de la visión *desmontada*), pudiendo ser leída solamente, de forma fragmentaria y a destiempo, por medio del montaje (tiempo del conocimiento por *montaje*) (172-80). Ejercicio desestabilizador, pues, el del archivo sudaca, no solo en tanto resignifica díscolamente la cultura metropolitana, sino en tanto la hace jirones, *residualizando* y, en última instancia, *basureando* el eurocentrado canon cultural occidental. Treta artística al mismo tiempo que epistemológica, el montaje de los retazos del canon occidental – en este caso, el *collage* de imágenes y textos metropolitanos disímiles – permite el surgimiento de una historia a contrapelo que, en cuanto recuperación de imágenes-desechos, posiciona lo periférico – figurado bajo la forma del detritus y la basura – como componente fundamental de una praxis política, estética y epistémica.

Ejercicio contaminador, en suma, mediante el cual ciertos artistas relegados a las antípodas de la modernidad – en este caso, el poeta latinoamericano o, reivindicando estratégicamente el insulto, el poeta sudaca – se apropian creativa y tácticamente de su lugar subalterno, en el

marco de aquella distribución mundial de roles que, a decir de Aníbal Quijano, ha sido perpetuada por la “colonialidad del poder” (19). En cuanto impugnación paródica de una América Latina consumidora de retazos culturales de la metrópolis, vale decir, de una América Latina sentada a *la mesa del pellejo*<sup>2</sup>, el libro-objeto de Juan Luis Martínez valora aquellas manifestaciones residuales que, según demuestra Didi-Huberman, han sido históricamente desechadas por el saber positivista (144), mientras que, a raíz del horizonte colonial en que se inscribe, la muerte opera como tropo estructurante del archivo sudaca. Siguiendo a Jean-Louis Déotte y Georges Didi-Huberman, por tanto, será la conceptualización del archivo como museo de cadáveres y de la imagen como reservorio de espectros lo que nos permitirá atender críticamente a los aspectos y procedimientos formales que encarnan dicha pulsión.

“LOS DURMIENTES DEL VALLE”: FIGURA CONDENSADA DEL ARCHIVO SUDACA

Tres son los poemas o *collages* que, antecedendo el sumario de este libro-objeto, dan inicio a *El poeta anónimo*. El título de cada uno de ellos (“El durmiente del valle”, “Los durmientes del valle” y “Los durmientes del valle”) así como su contenido (la repetición de un mismo patrón: la silueta de un animal patas arriba) permiten concebirlos como parte de una serie poética que, según ha estudiado la crítica, denuncia tanto el agotamiento del soneto en cuanto forma literaria (Cussen, “Sonetos” 251-68; Polanco Salinas 239-50) como los crímenes de lesa humanidad perpetrados durante la dictadura cívico-militar chilena (Cussen, “Primeros”; Rivera-Scott 49-62; Polanco Salinas 239-50; Montero 194-206; Schumacher 7-22). Por mi parte, deseando atender desde una perspectiva decolonial al carácter fúnebre de estos poemas, persigo evidenciar cómo esta serie compuesta por tres montajes se deja auscultar cual condensación del archivo sudaca. A partir de la definición de archivo propuesta por Guasch es que nos interesa pensar estos tres poemas de Juan Luis Martínez metaliterariamente, vale decir, como una puesta en abismo de *El poeta anónimo* en cuanto archivo sudaca. Las relaciones sistémicas que configuran este dispositivo artístico bien pueden ser pensadas, a partir de la figura del *I-Ching*, como “cosmos que no cesaría de articularse, funcionando al modo de un crisol o de una constelación” (Polanco Salinas 242). Veamos, pues, de qué forma estos tres poemas condensan el *modus operandi* de todo el libro, según el cual los fragmentos visuales y textuales que lo conforman han sido extraídos de sus contextos originales para ser anacrónica y sintomáticamente (Didi-Huberman *dixit*) resignificados mediante el montaje.

Detengámonos, para comenzar, en el primero de ellos. Titulado “El durmiente del valle”, el poema ofrece, a modo de cuerpo, la imagen fotocopiada de un recorte compuesto por tres elementos gráficos que

interactúan entre sí: las siluetas de dos animales patas arriba (muy probablemente corderos o becerros) y los enunciados “P4” y “Drawing by H. Bishop”. En tal sentido, tanto el título como la imagen participan de un mismo ejercicio de apropiación, ya que mientras el texto constituye la traducción al castellano de “Le dormeur du val”, el célebre soneto del poeta francés Arthur Rimbaud, la referencia que acompaña la imagen se encarga explícitamente de mencionar a su autor (“by H. Bishop”). Es, por tanto, mediante la yuxtaposición de dos elementos dispares – de autores y de temáticas diversas, aparentemente no vinculadas entre sí – que este poema crea su sentido. Y así, en cuanto dispositivo visual que reúne diferentes materiales, este *collage* se deja leer como metáfora del paradigma archivístico mentado por Guasch.

La sustitución de la voz poética tradicional por la inserción de una imagen fotocopiada también está presente, a su vez, en “Los durmientes del valle”, los dos poemas que completan la serie. Sin embargo, a diferencia del primer poema, tanto el título como el patrón visual que integra el montaje han sido intervenidos. Mientras la traducción del título ha sido pluralizada, las imágenes de los animales han sido serialmente multiplicadas. Asimismo, en ambos poemas se agrega una suerte de subtítulo o epígrafe que devela el componente contextual al que dichos montajes aluden: “(Lonquén, Chile)”. Según ha constatado ampliamente la crítica, estos tres poemas visuales cobran sentido a partir de uno de los tantos crímenes de lesa humanidad perpetrados por agentes del Estado durante la dictadura cívico-militar chilena (1973-1990): el hallazgo de las osamentas de quince detenidos desaparecidos acontecido en Lonquén hacia 1978 (Cussen, “Primeros”; Polanco Salinas 239-50; Montero 199-202; Schumacher 11-14). Desde una perspectiva intratextual, Felipe Cussen destaca cómo, a lo largo del libro, la inclusión de recortes de prensa sobre el hallazgo de otros detenidos desaparecidos en Yumbel vuelve todavía más patente una temática ya abordada, aunque de forma implícita, en *La nueva novela* (“Primeros”), mientras que Polanco Salinas advierte cómo estas figuras refieren paródicamente al discurso dictatorial de las “ovejas negras marxistas” (246).

En el marco de estas lecturas, me interesa indagar en cómo, mediante la apropiación creativa de retazos culturales metropolitanos, el gesto archivístico de recolectar y montar permite resignificar, desde una perspectiva sudaca, tanto el texto como las imágenes metropolitanas. Con respecto a la imagen, es interesante notar cómo la reproducción serial del patrón diseñado por H. Bishop puede ser interpretada como figura metafórica de la sistematización de la represión estatal llevada a cabo durante la dictadura. Suerte de anáfora visual, la multiplicación del signo *cordero* o *becerro* – que, como señala Montero, remite al carácter sacrificial de las víctimas dictatoriales (199) – pareciera develar la envergadura de la

política de exterminio encabezada por Augusto Pinochet a partir de 1973. A su vez, la serialidad de estas imágenes fotocopiadas dialoga paródicamente con aquella visión que los agentes dictatoriales tienen sobre sus víctimas. Es que, además de la deshumanización a que los asesinados políticos son sometidos en estos poemas, quisiera enfatizar que, al estar asociadas al enunciado "P4", las figuras de los animales son conceptualizadas bajo la forma de cifras. En tal perspectiva, el poema impugna aquel discurso dictatorial fascista que solía representar a los enemigos políticos (en este caso, dirigentes sociales y militantes políticos de izquierda) bajo significantes no humanos o como cifras capitalizables, denunciando aquella retórica fascista bajo la cual la maquinaria dictatorial sustentó discursivamente el exterminio de sus enemigos ideológicos.

Por su parte, la traducción del título del soneto de Rimbaud también puede leerse como una impugnación irónica de los discursos dictatoriales de entonces, en la medida que tensiona el mito oficial del Golpe de Estado de 1973 como salvífica redención ante una inminente guerra civil. Más aún si consideramos que, tras la aparición de las osamentas en Lonquén hacia 1978, el ministro del Interior de Augusto Pinochet enfatizó que "los restos encontrados correspondían a 'elementos extremistas'" (Donoso Macaya 171), mientras que, en un editorial de *El Mercurio* publicado tras el hallazgo, se mencionaba que "estos hechos habían ocurrido en un contexto de 'guerra'" (Donoso Macaya 172). Recuérdese, al respecto, que en el poema de Rimbaud la persona asesinada es precisamente un soldado que, aun cuando parece dormir, yace muerto con dos disparos en el cuello:

Un soldado, sin casco y con la boca abierta,  
bañada por el berro fresco y azul su nuca,  
duerme, tendido, bajo las nubes, en la yerba,  
pálido, en su lecho, sobre el que llueve el sol.

Con sus pies entre gladios duerme y sonrío como  
sonrío un niño enfermo; sin duda está soñando:  
Natura, acúnalo con calor: tiene frío.

Su nariz ya no late con el olor del campo;  
duerme en el sol; su mano sobre el pecho tranquilo;  
con dos boquetes rojos en el lado derecho. (Rimbaud 273)

En vista de ello, los tres poemas tematizan un contraste entre los títulos (que evocan al soldado muerto del soneto) y las imágenes fotocopiadas (que evocan a los civiles asesinados por la dictadura), recuperando así aquella

disputa en torno al significado del significante *víctima* que tuvo lugar, en Chile, durante la dictadura cívico-militar.

Asimismo, habría que destacar la ausencia del significante *muerte*, que no figura ni en el poema original de Rimbaud ni en los *collages* de Martínez. Por tanto, el eufemismo *durmiente(s)* – esgrimido en lugar de los significantes *muerto(s)* o *asesinado(s)* – también se deja leer como una impugnación paródica de aquellos discursos dictatoriales que, mediante la censura política y la manipulación periodística, negaban los crímenes de lesa humanidad para lavar la imagen del régimen. Ahora bien, si atendemos al número de ovejas reproducidas en cada uno de los poemas (dos en el primero, catorce en el segundo y, finalmente, diecinueve en el último), es posible constatar que, en términos de orden, esta serie se deja leer como una gradación en que la cantidad de víctimas va en aumento. Se evidencia, entonces, que la teleología civilizatoria subyacente a la narrativa de progreso pregonada por el régimen dictatorial resulta ser menos una gesta salvífica que una acumulación de cadáveres, toda vez que la serie “Los durmientes del valle” denuncia un afán modernizador cuya encubierta “violencia sacrificadora del Otro” (Dussel 66) remite, en última instancia, a esa “larga historia de la ‘colonización’ cultural, económica y política de América Latina” (Dussel 66).

En ese sentido, urge destacar el carácter mortuorio del archivo sudaca que la serie “Los durmientes del valle” condensa metaliterariamente, pues, como se profundiza en los siguientes apartados, este archivo está atravesado por signos mortuorios que, siguiendo a Walter Benjamin, revelan el carácter trágico de una historia de los vencidos (42-3). De acuerdo con ello, cada documento de la cultura es recolectado para ser almacenado y expuesto, a su vez, en cuanto documento de barbarie (Benjamin 43). Si, como ya vimos, las siluetas de animales operan en el poema como significantes de los detenidos desaparecidos durante la dictadura cívico-militar chilena, bien podría decirse que los *collages* que integran “Los durmientes del valle” constituyen archivos sudacas que almacenan estos signos culturales de muerte. Imagen emblemática de ello resulta ser, por cierto, el recorte periodístico “INVESTIGACIÓN JUDICIAL. El hallazgo de Yumbel”, incluido por Juan Luis Martínez en la subsección “Textos de la Noche Chilena” y, en concreto, la fotografía cuya leyenda reza “Osamentas de Yumbel: después de seis años familiares conocen la verdad”. Es que, en cuanto puesta en abismo del archivo sudaca, los retazos culturales metropolitanos reunidos por Juan Luis Martínez para integrar “Los durmientes del valle” son resignificados como signos mortuorios que, emblemáticamente leídos, conforman un vertedero o fosa común donde van a parar aquellos anónimos despojos humanos aniquilados en el horizonte

de una historia colonial que “incesantemente apila ruina sobre ruina” (Benjamin 44).

“LAS MÁSCARAS DE YESO”: EL RETRATO-MERCANCÍA COMO ATAÚD, EL CATÁLOGO PICTÓRICO COMO CEMENTERIO DE NN

En el segundo capítulo del libro, “2.- POESIA Y PROSA DE ULTRAMAR”, figuran los nombres, textos e imágenes de escritores europeos canónicos que, según ha estudiado la crítica, conforman una “galería de efigies momificadas” (Polanco Salinas 246) que impugna tanto la tradición poética como la violencia dictatorial (Cussen, “Sonetos” 256-58; Polanco Salinas 246-49). Por mi parte, quisiera destacar cómo, al presentar diversos referentes culturales metropolitanos en cuanto signos fúnebres, el archivo sudaca impugna la colonialidad subyacente a las rutas culturales modernas, en las que el norte global funge como centro productor de conocimiento. En la primera de las subsecciones (“Las Máscaras de Yeso”) que conforman este capítulo, destacan los retratos recortados en jirones de cuatro autores ingleses – William Shakespeare, John Donne, John Milton y Samuel Taylor Coleridge – acompañados, respectivamente, de las fotocopias, también en jirones, de fragmentos de algunos textos suyos en inglés. En cada uno de estos casos, el retrato fragmentado del autor (página izquierda) aparece junto a los recortes de un texto suyo (página derecha), todo esto al interior de una página negra. El carácter mortuorio del *collage* resulta evidente en cuanto al color del fondo se suma la disposición gráfica del material visual y textual que, a su vez, también evoca la figura del archivo sudaca condensada por “Los durmientes del valle”. Incluso, cabría aducir que la forma de los recortes rectangulares que conforman los retratos y los textos bien recuerda la silueta de ataúdes y sepulturas, así como el trazado de los cementerios.

En este caso, el carácter mortuorio del archivo sudaca, en cuanto cripta de documentos de cultura y barbarie, no está directamente dado por los crímenes de lesa humanidad referidos en el apartado anterior, toda vez que, según demuestra la organización de los signos que integran estos poemas-*collages*, lo fúnebre se vincula a una suerte de agotamiento de las figuras autorales y de los moldes escriturales canónicos. Recuérdese, para comenzar, que los jirones que componen tanto los retratos como los textos han sido dispuestos según la forma de un soneto, imitando visualmente sus cuatro estrofas. Asimismo, los recortes textuales han sido intervenidos por medio de la intercalación de enunciados de un manual de estudios literarios, *Poetry and Prose Appreciation for Students* de G. Alexander, tales como patrones de rimas – “abcdcdefe” y “abbaabbacdecde” – e instrucciones estandarizadas de lectura – “READING A POEM”, “EXERCISES ON FINDING THE MEANING”. Tal es lo que, por cierto, enfatiza “The Sonnet”, poema-

*collage* que antecede y encabeza esta serie de retratos y textos de Shakespeare, Donne, Milton y Coleridge. Ya que, si bien su disposición visual es similar a la de los otros cuatro poemas, en su caso la impugnación resulta mucho más enfática en tanto el texto escogido por Juan Luis Martínez para dar cuerpo a este soneto corresponde a la definición de un diccionario o enciclopedia literaria: “A poem of fourteen lines wich follows a very strict rhyme pattern...”.

Agotamiento de la forma fija, cansancio del *corset* lírico, tedio de la rigidez métrica son, por tanto, variantes de un mismo concepto que unifica esta subsección del archivo sudaca en cuanto fosa de *patrones* poéticos (*autoridades* y *moldes*, quiero decir). Pero ¿qué tiene que ver esta crítica martiniana a la institución literaria y académica con la historia de los oprimidos tal y como fue anunciada en la introducción de este ensayo? Para responder a ello, remitámonos a la segunda subsección que integra este capítulo de *El poeta anónimo*: “Los Laureles Deshojados”. Tras una serie de diversos materiales visuales que insisten en el carácter mecánico del soneto y en su agotamiento formal (Cussen, “Sonetos” 256-58; Polanco Salinas 246-49), se encuentran algunas reproducciones y montajes vinculados temática y formalmente al género pictórico del retrato. Entre ellos dos catálogos integrados por recortes que describen retratos de Nicholas Hilliard e Isaac Oliver, miniaturistas ingleses de la era isabelina; el célebre retrato de John Donne por Isaac Oliver; una versión fotocopiada de la carta anónima de Charles Baudelaire, publicada el 14 de abril de 1864 en *Le Figaro* bajo el título “ANNIVERSAIRE DE LA NAISSANCE DE SHAKESPEARE”; un catálogo con diversos retratos de William Shakespeare, en cuyo reverso (página siguiente) hallamos reproducida la máscara mortuoria del escritor inglés y, por último, el recorte de un texto sobre el poema de Stéphane Mallarmé, “Tombeau de Charles Baudelaire”, junto a una fotografía de su máscara mortuoria.

Considerando el material anteriormente descrito, se aprecia que los significantes *mort* (en francés) y *death* (en inglés) son elementos que se repiten frecuentemente en los recortes textuales que integran “Los Laureles Deshojados”. Asimismo, las imágenes de retratos mortuorios, así como el color negro de las páginas en que se encuentran los catálogos de los miniaturistas y la disposición en cementerio que adoptan los recortes blancos dispuestos en ella, configuran, en conjunto, una isotopía en torno a la muerte. Esto constituye “el itinerario fúnebre del libro” (Polanco Salinas 243), isotopía que también aparece formalmente expresada en los poemas y *collages* en forma de tumbas que integran “Las Máscaras de Yeso”. En tal sentido, los fragmentos archivados en “2.- POESIA Y PROSA DE ULTRAMAR” se dejan leer como la acumulación de retazos metropolitanos organizados en torno a una pulsión letal, en la medida que las dos subsecciones que la

componen presentan visualmente el canon cultural europeo resignificado bajo el signo de la muerte. O, más precisamente aún, expresan que su recepción en América Latina aparece teñida con los tintes de lo mortuorio. Tal es, según mi lectura, lo que esboza la asociación que el montaje poético establece entre el soneto como molde literario y la máscara mortuoria como molde autoral. La representación literaria (dos cuartetos y dos tercetos) y la representación plástica (imagen frontal del rostro y los hombros) como *corsets* expresivos cuya pulsión de muerte revela un agotamiento de la institucionalidad artística y académica. Perspectiva según la cual este libro-objeto ciertamente se hace eco de “Los cuatro sonetos del Apocalipsis” de Nicanor Parra, tal y como ha propuesto Felipe Cussen (“Sonetos” 252-53).

Sin embargo, postulo además un segundo sentido, esta vez sociopolítico, según el cual es posible interpretar esta relación metonímica entre muerte artística e importación cultural a partir del contexto cultural chileno. Retomando lo señalado por John Tagg, cabe recordar que, en el marco de la historia de la iconografía visual, el retrato debe ser pensado como un dispositivo de descripción individual y de inscripción social (53-4). De allí que este opere no solo como fiel representación de los rasgos identitarios de un sujeto determinado, sino, además, como indicio del lugar que ocupa – y, por ende, de los privilegios económicos y políticos que ostenta – al interior de la sociedad. Y es en esa perspectiva que el retrato funge, a la vez, como “una mercancía, un lujo, un adorno, cuya propiedad en sí misma confiere una posición” (Tagg 54). Teniendo en cuenta la dimensión fetichista del retrato, me interesa pensar su lugar en el marco de la recepción del arte metropolitano en América Latina, particularmente en el Chile dictatorial, en cuanto bien mercantil, al alero de la “colonialidad del poder” (Quijano 19).

De este modo, la exposición de los retratos de autores europeos canónicos – imagen metonímica, en este caso, de su obra literaria – opera como parodia de la lógica del consumo introducida en Chile durante la dictadura de Pinochet, dinámica social que caracteriza un modelo cuya piedra angular es el mercado y con el cual “el mundo literario y crítico empieza ... a tener una relación de dependencia con respecto a los medios de comunicación hegemónicos y a la tríada de ‘ratings-publicidad-consumo’ que los alimenta” (Subercaseaux 145). La recepción del canon cultural europeo en *El poeta anónimo*, por tanto, evidencia esta ironía: para América Latina, pareciera señalar el libro-objeto de Juan Luis Martínez, autorías como las de Shakespeare y Baudelaire ostentan un valor de prestigio social similar al de, por ejemplo, un artefacto tecnológico importado. Dando cuenta, eso sí, de su condición de objetos cadavéricos, en tanto pertenecen a una tradición ya extinta. Su carácter mortuorio y, en definitiva, fantasmagórico recuerda, de este modo, que, según aduce Valeria de los

Ríos, las novedades técnicas metropolitanas son percibidas fantasmalmente, desde la modernidad periférica chilena, como objetos doblemente fetichizados (130).

A modo de corolario, por su parte, otras dos lecturas se imponen a partir de las ideas aquí ensayadas sobre el arte-fetichismo en relación con la pulsión de muerte. En primer lugar, considero que, en cuanto mercancías, la serie de retratos de autores anglosajones bien pueden ser leída como metáfora de aquel sistema económico importado a Chile durante la dictadura cívico-militar. Sabida es, a esta altura, la relación entre el régimen pinochetista y los economistas de la Escuela de Chicago (los Chicago Boys), cuyos postulados fueron implementados, a fines de los setenta y a principios de los ochenta, no solo en Chile, sino también en otros dos países anglosajones: la Inglaterra de Margaret Thatcher y los Estados Unidos de Ronald Reagan (Castro-Gómez, "Empresarios" 196-202). Desde esta perspectiva, sugiero que, cual mercancía prestigiosa, el modelo económico es incorporado en Chile con el fin de mejorar no solo la economía, sino también el *pedigree* social en un contexto cultural de globalización. A imagen de los retratos y de la poesía de Shakespeare, Donne, Milton y Coleridge, la economía neoliberal chilena espera verse a sí misma retratada a imagen y semejanza de sus modelos anglosajones.

Recuérdese, sin ir más lejos, que la carta anónima de Baudelaire incluida por Juan Luis Martínez en el segundo capítulo de *El poeta anónimo* enfatiza, precisamente, el carácter publicitario que la institución literaria ofrece a Victor Hugo durante el banquete en honor a Shakespeare. La efeméride, según dicha carta anónima del poeta, es menos una celebración cultural que una instancia de la que Hugo se sirve para publicitar su último libro sobre el vate inglés. Estrategia de *marketing*, en suma, es la de este autor que se vale de su influencia política en aras de su propio beneficio económico. Asimismo, la ley de consignación que reúne en una misma serie a estos cuatro autores anglosajones devela el componente fúnebre que los emparenta: tanto las tragedias shakespearianas, como las obras más conocidas de los otros tres escritores ("Meditación XVII" de Donne, *El Paraíso perdido* de Milton y "La balada del viejo marinero" de Coleridge) tienen como tema central la muerte. De modo tal que, mirado desde América Latina, el canon literario inglés se revela como un vertedero de signos mortuorios.

La segunda parte del corolario, a su vez, se refiere a los vínculos entre importación cultural, pulsión de muerte e institución académica. Me remito, para ello, al rol que el estructuralismo literario desempeñó en la literatura y en la crítica literaria chilena durante el régimen de Augusto Pinochet. Según recuerda Rodrigo Cánovas, a diferencia de la crítica y el arte ejercidos desde el exilio, donde se podía referir directamente a la realidad social y política

del país, “el análisis estructural [operaba para los críticos literarios asentados en Chile] como una máscara, como una figuración ... que permitía abordar o tocar la realidad” (“Entrevista”). Tras la intervención académica dictatorial, entonces, el estructuralismo se establece como la metodología predilecta para el quehacer literario académico nacional. Práctica que, dicho sea de paso, también participa del fervor globalizante de una avanzada intelectual parisina y eurocentrista que, gracias a *El estructuralismo literario francés* (1979) de Roberto Hozven y, posteriormente, con *Estilo-Texto-Escritura* (1981) de Carmen Foxley, chorrea – a imagen del mito neoliberal de la repartición de riquezas – a todas las universidades del país.<sup>3</sup> Recuérdese que, como apunta Cánovas en “Hacia una histórica relación sentimental de la crítica literaria en estos reinos”, los centros de estudio nacionales habían sido militarmente intervenidos durante el Golpe y, aún por ese entonces, seguían padeciendo la tutela dictatorial (163-64). En tal sentido, la búsqueda de nuevos lenguajes críticos en que el significante ocupara un lugar central no solo operaba por aquellos oscuros años como el radiante signo de una integración nacional al *mainstream* de las vanguardias intelectuales metropolitanas, sino que, sobre todo, como horizonte académico y artístico en que el profesorado universitario se zambulle durante la dictadura. Como plantea Cánovas, este “análisis basado en la lingüística, cerrado, [también constituyó en el Chile de esos años] una manera de poder hacer crítica cuando habían sido abolidas todas las [metodologías] críticas de marca sociológica” (“Entrevista”), de tal manera que, en el escenario académico chileno de los ochenta, el estructuralismo operó como un “salvavidas para tener un horizonte frente a la intervención militar” (Cánovas, “Entrevista”).

La dimensión mortuoria de la institución académica, por consiguiente, como metáfora de aquella intervención militar en las universidades donde “los profesores de izquierda fueron detenidos, expulsados y acosados” (Cánovas, “Hacia una histórica” 162). De hecho, el *leitmotiv* de la autoría como signo tachado que atraviesa la obra de Juan Luis Martínez bien refuerza esta lectura, en la medida que constituye, a lo largo del segundo capítulo (“2.- POESIA Y PROSA DE ULTRAMAR”), una isotopía reiterada principalmente bajo dos formas. Por una parte, la anonimia, según se aprecia en el “article ... anonyme” de Baudelaire y en los retratos anónimos de Hilliard y Olivier (“AN UNKNOWN MAN”, “AN UNKNOWN YOUNG”, “AN UNKNOWN LADY”). Por otra parte, el autor muerto, como es el caso de las máscaras mortuorias de Baudelaire y Shakespeare, así como de los retratos (visualmente) descuartizados de los poetas ingleses. Por cuanto es de manera figurada que la muerte del autor, dogma fundamental para el estructuralismo francés planteado a fines de los sesenta por Roland Barthes en “La muerte del autor”, se deja leer como metáfora de aquella

(auto)censura impuesta a los críticos chilenos durante el régimen de Pinochet.

Vale recordar, por último, que el carácter mercantil (economía neoliberal) y fúnebre (intervención dictatorial) de la institución literaria y académica durante la dictadura cívico-militar chilena es metafóricamente referido, en *El poeta anónimo*, por medio del catálogo de pinturas. Tal y como aparecen en este libro-objeto, los catálogos de Nicholas Hilliard e Isaac Oliver no solo reúnen las descripciones sobre retratos de personas no identificadas, sino que, además, evocan visualmente un conjunto de nichos, denunciando así la política dictatorial de asesinatos políticos y desapariciones forzadas. Las casillas en blanco donde son descritas las pinturas se ofrecen, a los lectores, menos como objetos auráticos que como cifras capitalizables y comercializables, mostrándose así cual fantasmáticos<sup>4</sup> restos de lo que alguna vez estas obras de arte pudieron socialmente representar. De modo que, al reunir estos prestigiosos signos culturales metropolitanos y revelar su oculto rostro cadavérico, los dos catálogos-cementerios de Juan Luis Martínez operan, en forma análoga a los sonetos-criptas ya estudiados (“Los durmientes del valle”), cual figuras condensadas del archivo sudaca, en la medida que revelan el mortuorio sustrato colonial de una institución literaria chilena *golpeada* por el autoritarismo y por el mercado.

“EL SIGNIFICANTE Y EL SIGNIFICADO”: LAS FOTOGRAFÍAS DE MARTÍN GUSINDE COMO DOCUMENTOS DE CULTURA Y DE BARBARIE

En el antepenúltimo capítulo de *El poeta anónimo*, “6.- EL SIGNIFICANTE Y EL SIGNIFICADO”, el archivo sudaca se construye a partir del montaje de fragmentos que corresponden menos al canon artístico que al científico, pues el material que integra dicho capítulo proviene exclusivamente de *Anthropologie Der Feuerland-Indianer* (1939). Escrito en alemán tras el retorno de Martín Gusinde a Viena, este libro corresponde a uno de los tantos volúmenes que este sacerdote consagró a la divulgación de sus estudios etnográficos llevados a cabo en Tierra del Fuego a principios del siglo XX. Juan Luis Martínez, por su parte, se apropia del material visual que acompaña la publicación de Gusinde reubicándolo en los dos apartados que conforman el sexto capítulo de su libro-objeto póstumo. La primera de ellas, titulada “I La Parte del Hombre”, está integrada por seis páginas fotocopiadas que reproducen fotografías etnográficas de indígenas de Tierra del Fuego; mientras que la segunda, titulada “II El Sermón del Día de los Inocentes”, incorpora nueve páginas fotocopiadas que presentan fotografías etnográficas de calaveras, la portada original del libro y un sumario, también original, de las fotografías. Por último, destaco la reproducción mecanografiada de dos epígrafes traducidos al español, sobre

los que volveré más adelante: uno del escritor francés Jean Tardieu y otro del teólogo dominico alemán Meister Eckhart.

Al interior de la obra martiniana, la ambivalencia de la tesis benjaminiana según la cual “no existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de barbarie” (43) aparece referida, en términos formales, en las dos subsecciones que conforman “6.- EL SIGNIFICANTE Y EL SIGNIFICADO”, las cuales se posicionan como las dos caras de una misma moneda o, siguiendo la metáfora lingüística esbozada por Martínez en el título, las dos esferas que componen un mismo signo. De acuerdo con la teoría saussureana del signo lingüístico, tenemos, por un lado, la imagen sensible (significante) y, por otro, la idea o concepto (significado). Así las cosas, aduzco que es mediante esta metáfora lingüística que *El poeta anónimo* expresa o, mejor dicho, critica el discurso antropológico cifrado, a lo largo del capítulo, en el trabajo de Martín Gusinde. Al postular la relación entre el primer corpus visual (las fotografías de indígenas fueguinos en “I La Parte del Hombre”) y el segundo (las fotografías de calaveras indígenas en “II El Sermón del Día de los Inocentes”) en términos de significante y significado, el montaje poético expresa la perversidad con que dicha disciplina científica se acerca a su *objeto* de estudio, a saber, los pueblos originarios de Tierra del Fuego. Mientras la cara visible del archivo (significante) expone, de manera individualizada, a hombres y mujeres selk’nam, yámana y kawésqar, su contracara ominosa (significado) es el depósito de una pulsión letal. De allí que los nombres propios de los indígenas fotografiados en la primera subsección (“I La Parte del Hombre”) brillen por su ausencia en la segunda (“II Sermón del Día de los Inocentes”). Siguiendo, entonces, a Jean-Louis Déotte, sostengo que el desmontaje y el remontaje del archivo erigido por Gusinde permite a Juan Luis Martínez develar cómo el discurso antropológico opera mediante una suerte de *museificación* y, por ende, de *cadaverización* de los cuerpos estudiados. En tal sentido, el ingreso de los sujetos selk’nam, yámanas y kawésqar al archivo científico en cuanto Museo – según Déotte, dispositivo de “*ruinificación* o de *ruinancia*” (42) por excelencia – implica la anulación de cualquier función vital. Dicho en simple: *El poeta anónimo* revela que, para la etnografía europea, la utilidad del sujeto indígena está dada por su exposición museística como ruina de sí mismo, de manera que es precisamente su desaparición y, en última instancia, su muerte lo que, desde una mirada imperial, le otorga su (plus)valía. Las fotografías etnográficas de calaveras como figuras de aquella pulsión de muerte posibilitan la erección de una suerte de archivo etnográfico tal y como lo practicó Gusinde. Siguiendo la metáfora lingüística propuesta por Martínez, se puede afirmar que, en el discurso antropológico, el significante *indígena* remite al significado “muerte”.

Al momento de plantear el documento etnográfico como documento de cultura y de barbarie, *El poeta anónimo* apela a aquella retórica absurda de Tardieu ya explorada por Juan Luis Martínez, aunque desde otra perspectiva, en *La nueva novela* (1977). “Abrazaría devotamente en mi pensamiento dos términos contradictorios. Admitiría que una cosa, ‘al mismo tiempo y bajo la misma categoría’, puede ser y no ser”, reza el epígrafe de la subsección “I La Parte del Hombre”. Con estas palabras, el autor reinscribe su paradójico axioma en un contexto particular en que el horizonte de sentido está dado por la colonialidad que padecen los sujetos indígenas. A su vez, el epígrafe de Meister Eckhart que antecede la subsección “II El Sermón del Día de los Inocentes” enfatiza cómo el conocimiento científico – en este caso, etnográfico – se basa no solamente en lo que se observa (lo visible), sino también en lo que se niega o en lo que se deja fuera de foco (lo escondido). La advertencia del segundo epígrafe, según el cual “la más alta forma del conocer y del ver es el conocer y el ver, el desconocer y el no ver”, se refiere a aquella “herida colonial” (Mignolo, *Idea* 17) sobre la cual se funda el conocimiento positivista. De este modo, el montaje sudaca de Martínez reinterpreta el archivo visual de Gusinde y las colisiones producidas por las nuevas yuxtaposiciones permiten sacar a la luz su lado más oscuro.

Permítaseme enfatizar cómo el capítulo aquí estudiado problematiza la pregunta por el lugar de enunciación desde el cual se forja la etnografía europea. Al exponer un montaje alternativo de los documentos antropológicos, ejercicio que – como ya vimos – devela la contracara colonial en que se basa dicho archivo, *El poeta anónimo* pone en jaque la creencia de “un punto de observación neutral y desapegado (que el filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez llama *hybris del punto cero*)” (Mignolo, “Desobediencia” 9): ese lugar desde el cual se ha pensado históricamente el quehacer científico moderno. Al ofrecer nuevas constelaciones visuales del material etnográfico del que se ha apropiado, el archivo sudaca desnaturaliza el dogma positivista de un lugar neutral de enunciación. En un gesto de “desobediencia epistémica” (Mignolo, “Desobediencia” 11), este libro-objeto ofrece una posibilidad heurística diferente a la del conocimiento positivista. Es, por tanto, en este horizonte la figura del arconte – vale decir, el sujeto que organiza y custodia el archivo – se vuelve crucial en el agenciamiento de una opción archivística decolonial. A partir de ello, sugiero leer la *anonimia* reclamada por el poeta en el título mismo del libro como lugar de enunciación particularizado: no como punto cero, sino como lugar subalterno. En esa línea, además de constituir una alusión irónica a esa *hybris del punto cero* que permitió configurar la epistemología occidental, al presentar la visión europea como universal y neutra (Castro-Gómez, “El lado” 119-52), la voz poética arcóntica subyacente a la

organización de este archivo sudaca se presenta, a sí misma, como uno de los tantos participantes anónimos que han sido vencidos a lo largo de la historia: aquellos cuyos nombres han quedado sepultados bajo las ruinas provocadas por esa tempestad conocida como Progreso (Benjamin 44). La imposibilidad de un nombre, es decir, su borradura, constituye, en última instancia, un signo de despojo y de derrota, tal y como nos lo develan aquellas calaveras indígenas fotografiadas por Gusinde y fotocopiadas por Martínez. Mejor dicho, como figura emblemática de una subjetividad que, al igual que la de los selk'nam, yámana y kawésqar retratados por el etnógrafo, ha sido disecada, esto es, fijada museísticamente y, en tal sentido, cadaverizada, en cuanto objeto – y no sujeto – de estudio.

En la posibilidad de enunciarse a contrapelo de la historiografía positivista oficial radica, entonces, gran parte del potencial heurístico del archivo sudaca. Posibilidad de conocimiento que, como advertí en la introducción de este ensayo, se basa fundamentalmente en una historicidad anacrónica y en una significación sintomática. Sobre este último punto, quisiera plantear que, para constituirse como un archivo sudaca, en el sexto capítulo de *El poeta anónimo*, la figura arcóntica del antropólogo ha sido sustituida por la figura benjaminiana del traperero. Ya que solo una mirada atenta a los desechos, a “las heces de las cosas” (Didi-Huberman 160), sería capaz de esbozar, mediante la colisión de imágenes que posibilita el montaje, una historia alternativa. Si, como recuerda Scott Weintraub, estamos ante un libro “construido de ruinas y detritus visual y lingüístico” (199), es porque, a fin de cuentas, la figura arcóntica de este libro-objeto tiene una mirada de traperero.

#### COLOFÓN

A modo de cierre, quisiera referirme, una vez más, a las múltiples relaciones que el archivo sudaca establece con la muerte. Al haber sido extraídos de sus contextos metropolitanos, los fragmentos que integran esa constelación que es *El poeta anónimo* bien pueden ser concebidos como ruinas o cadáveres en el sentido propuesto por Jean-Louis Déotte. Es que, al igual como sucede con el Museo, cada fragmento recolectado en este libro-objeto ha sido extraído del mundo de manera tal que sus funciones han quedado suspendidas. *Museificación* del material montado: en cuanto dispositivo de acumulación descontextualizador y recontextualizador, el archivo sudaca opera – al igual que el Museo – por *sustracción* (Déotte 41). Ya que, si bien se trata de la misma imagen o del mismo texto, una vez perdida la funcionalidad original, su *aisthesis* ha quedado anulada y ya no puede afectarnos. Estética del desaparecer: como constata el filósofo francés, la *ruinificación* de los objetos expuestos es la condición *sine qua non* para hacer surgir nuevas *constelaciones* entre las imágenes y los textos reunidos al

interior del archivo (Déotte 41-42). Rumor creativo, por cierto, ése que, mediante el montaje, ofrece nuevas y fulgurantes posibilidades de conocimiento e interpretación.

Se trata, en definitiva, de la ruina como modo de aparición. De allí que uno de los rasgos centrales de la condición heurística del archivo sudaca sea, precisamente, el rostro cadavérico adoptado por cada uno de los retazos culturales recogidos. En palabras de Georges Didi-Huberman, la imagen es "*la malicia visual del tiempo en la historia*" (172), pues, siempre a destiempo, el fragmento solo revela la historia de los oprimidos una vez que, archivado por medio del montaje, ha devenido osamenta. Fulguración heurística mortuoria que, por mi parte, he pretendido develar críticamente mediante la selección de un corpus artístico en el cual abundan imágenes macabras: siluetas de animales sacrificados, máscaras fúnebres de escritores canónicos, catálogos mortuorios de sujetos imposibles de identificar y fotografías antropológicas de calaveras indígenas. Ciertamente, no deja de ser sintomático que el archivo sudaca haga visible una historia de los oprimidos a partir de fragmentos espectrales, de ruinas cadavéricas, de signos de muerte, y de mala muerte, cabría precisar, ya que, según hemos visto, los despojos que dan cuerpo a *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)* bien valen como emblema de aquellos sudacas violentamente asesinados, a lo largo de la historia, en razón de la modernidad.

*Pontificia Universidad Católica de Chile*

#### NOTAS

- 1 Este artículo se inscribe dentro del proyecto Fondecyt 1220021, "La letra y la mirada. Fotografías en la poesía chilena del siglo XX y XXI", dirigido por Magda Sepúlveda, profesora titular de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- 2 Esta metáfora alimenticia ha sido históricamente utilizada en el marco de una retórica colonialista en que América Latina es imaginada como una región famélica de la única cultura que se concibe como tal: la metropolitana. A modo de ejemplo recuérdese, por de pronto, la célebre imagen de una América Latina excluida del "banquete de la civilización europea" (5), según apunta Alfonso Reyes en "Notas sobre la inteligencia americana" (1936), así como la carta en que Victoria Ocampo advierte a Virginia Woolf que sus artículos "son una serie de testimonios de [su] hambre. ¡De [su] hambre tan auténticamente americana!" (11).
- 3 En una nota sobre *El estructuralismo literario francés* (1979) publicada ese mismo año, Rodrigo Cánovas advierte que, aun cuando "en los últimos años, en nuestro medio, el 'estructuralismo' ha sido el repertorio obligado del discurso

crítico, tanto en su asunción como en su rechazo, ... ha sido abordado sin mayor sistematización" (260); de modo tal que la publicación de Roberto Hozven "tiende a *fundar y regir* una recepción que está por establecerse ... Se trata ... de presentar una nueva crítica del saber, con el objeto de hacerla devenir una empresa colectiva y social en nuestro ámbito" (260). Por su parte, en el campo cultural chileno de inicios de los ochenta fue célebre la polémica que, en 1983, genera la publicación de *Sobre el estructuralismo* por el crítico literario José Miguel Ibáñez Langlois, mayormente conocido como Ignacio Valente, verdadera diatriba en contra del estructuralismo a la que el poeta Enrique Lihn responde, ese mismo año, en *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois* (1983).

- 4 Me refiero a la célebre conceptualización marxista de la mercancía como cifra fantasmagórica que encubre las relaciones sociales de clase asumiendo la relación entre objetos. Sobre este punto, Karl Marx apunta en el primer tomo de *El capital*: "Lo que [en el caso de la mercancía] adopta, para los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre cosas, es sólo la relación social determinada existente entre ellos ... Los productos de la mente humana parecen figuras autónomas dotadas de vida propia, en relación unas con otras y con los hombres" (89).

#### OBRAS CITADAS

- ANDRADE KOBAYASHI, MEGUMI. "Un libro de artista escrito con una máquina fotocopiadora: *El poeta anónimo* de Juan Luis Martínez." *Revista Laboratorio* 20 (2019): 1-25.
- ARIAS UGARTE, NATHALY STEFANIA. "El poeta anónimo de Juan Luis Martínez: la reflexión metapoética en la neovanguardia artística." Tesis de Magíster. Universidad Alberto Hurtado, 2016.
- BARTHES, ROLAND. "La muerte del autor." *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994. 65-71.
- BENJAMIN, WALTER. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: Lom, 2014.
- CÁNOVAS, RODRIGO. Entrevista realizada por Sebastián Cottenie, 11 de agosto de 2022. s. pag.
- . "Hacia una histórica relación sentimental de la crítica literaria en estos reinos." *Cuadernos Hispanoamericanos* 482-83 (1990): 161-76.
- . "Nota de una lectura: El estructuralismo literario francés de Roberto Hozven." *Boletín de Filología de la Universidad de Chile* XXX (1979): 259-81.
- CASTRO-GÓMEZ, SANTIAGO. "El lado oscuro de la 'época clásica'. Filosofía, ilustración y colonialidad en el siglo XVIII." *El color de la razón: racismo epistémico y razón imperial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2008. 119-52.

- . “Capítulo V. Empresarios de sí mismos.” *Historia de la gubernamentalidad 1. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana – Instituto Pensar, 2015. 173-228.
- CUSSEN, FELIPE. “De la fotocopia al pdf: Juan Luis Martínez y Tan Lin”. *Estudios filológicos* 57 (2016): 25-41.
- . “Primeros apuntes sobre *El poeta anónimo*.” *Pankito*. 2013. s. pag. Web.
- . “Sonetos para nada.” *Martínez Total*. Santiago de Chile: Universitaria, 2016. 251-68.
- DÉOTTE, JEAN-LOUIS. “Blanchot, la ruina es un modo de aparecer.” *Catástrofe y olvido*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998. 35-53.
- DERRIDA, JACQUES. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid: Trotta, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. “La imagen malicia. Historia del arte y rompecabezas del tiempo.” *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011. 137-237.
- DONOSO MACAYA, ÁNGELES. *La insubordinación de la fotografía*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2021.
- DUSSEL, ENRIQUE. *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del “mito de la modernidad.”* Quito: Ediciones Abya-Yala, 1994.
- ELTIT, DIAMELA. *El cuarto mundo*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2011.
- FOXLEY, CARMEN. *Estilo-Texto-Escritura*. Santiago de Chile: Universitaria, 1981.
- GARCÍA-MORENO, LAURA. “El texto en ruinas: la política del reciclaje en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez.” *Revista Iberoamericana* LXXII.215-216 (2006): 433-48.
- GUASCH, ANNA MARÍA. “El archivo, la fotografía y las acumulaciones.” *Arte y archivo, 1920-2010*. Madrid: Akal, 2011. 109-62.
- GUERRERO, PEDRO PABLO. “Publican ‘El poeta anónimo’, libro póstumo de Juan Luis Martínez.” 2013. s. pag. Web.
- HOZVEN, ROBERTO. *El estructuralismo literario francés*. Santiago de Chile: Ediciones Depto. Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1979.
- HUTCHEON, LINDA. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía.” *De la ironía a lo grotesco*. México: U Autónoma Metropolitana, 1992. 173-93.
- IBÁÑEZ LANGLOIS, JOSÉ MIGUEL. *Sobre el estructuralismo*. Santiago de Chile: Ediciones UC, 1983.
- LIHN, ENRIQUE. *Lihn: sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*. Santiago de Chile: Minga, 1983.
- MARTÍNEZ, JUAN LUIS. *La nueva novela*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo, 1977.
- . *La poesía chilena*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo, 1978. s. pag.
- . *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. s. pag.

- MARX, KARL. *El capital. Tomo I*. México: Siglo XXI, 2008.
- MBEMBE, ACHILLE. "The Power of the Archive and its limits." *Re-figuring the archive*. Nueva York: Springer, 2012. 19-27.
- MEDINA-SANCHO, GLORIA. "Una artesana implacable de palabra: conversando con Diamela Eltit." *Revista de Estudios Hispánicos* 40.1 (2006): 103-111.
- MIGNOLO, WALTER. "Desobediencia Epistémica (II). Pensamiento independiente y libertad de-colonial." *Otros logos. Revista de Estudios Críticos* 1 (2010): 8-42.
- . *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- . "Pensar como sudaca." *la diaria*. Por Alejandro Gortázar. 9 de mayo de 2014. s. pag. Web.
- MONTERO, GONZALO. "Entierros y desentierros: el cuerpo desaparecido en la obra de Juan Luis Martínez." *Chasqui* 46.2 (2017): 194-206.
- OCAMPO, VICTORIA. "Carta a Virginia Woolf." *Testimonios*. Madrid: Revista de Occidente, 1935. 9-17.
- POLANCO SALINAS, JORGE. "Los retornos del poeta anónimo." *Martínez Total*. Santiago de Chile: Universitaria, 2016. 239-50.
- PRATT, MARY LOUISE. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: FCE, 2011.
- QUIJANO, ANÍBAL. "Colonialidad y Modernidad/Racionalidad." *Perú Indígena* 13.29 (1992): 11-20.
- REYES, ALFONSO. *Notas sobre la inteligencia americana*. México: UNAM, 1978.
- RIMBAUD, ARTHUR. "El durmiente del valle." *Poesías completas*. Trad. Javier del Prado. Madrid: Cátedra, 2001. 273.
- RIOSECO, MARCELO. "Juan Luis Martínez y las intertextualidades orientales. El caso de la página en chino y los trigramas del I Ching." *Martínez Total*. Santiago de Chile: Universitaria, 2016. 269-94.
- RÍOS, VALERIA DE LOS. *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011.
- RIVERA-SCOTT, HUGO. "Notas para una cautelosa entrada en el oscuro objeto de ceniza que es *El poeta anónimo* de Juan Luis Martínez." *Pajarístico. Aproximaciones a la obra de Juan Luis Martínez*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2014. 49-62.
- SCHUMACHER, ALEC. "'Estoy doblemente tranquilo': la poética del desdoblamiento como motor creativo de Juan Luis Martínez en *El poeta anónimo*." *Chasqui* 50.1 (2021): 7-22.
- SUBERCASEAUX, BERNARDO. "Campo cultural en disputa." *Historia, literatura y sociedad*. Santiago de Chile: CENECA, 1991. 117-195.
- TAGG, JOHN. "Democracia de la imagen: el retrato fotográfico y la producción de mercancías." *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005: 51-79.
- WEINTRAUB, SCOTT. *La poética filosófica de Juan Luis Martínez*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2019.