

Juan Luis Martínez:  
compilador, comentarista, autor<sup>1</sup>

Juan Luis Martínez:  
compiler, commentator, author

MARCELA LABRAÑA-CORTÉS<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Letras, Chile.  
mlabrana@uc.cl

En este artículo intentaré explorar los orígenes remotos del modelo de autor al que adscribe Juan Luis Martínez: la figura del copista medieval, del comentarista o glosador. Para ello recurriré, fundamentalmente, a *En el viñedo del texto* (2002) de Ivan Illich fuente secundaria clave del *Didascalicon* (s. XII) de Hugo de San Víctor.

*Palabras clave:* Juan Luis Martínez, autoría, anonimia, compilador, comentarista.

In this article I will try to explore the remote origins of the author model to which Juan Luis Martínez attributes: the figure of the medieval copyist, commentator or glossator. For this I will fundamentally resort to *In the Vineyard of the Text* (2002) by Ivan Illich, a key secondary source of the *Didascalicon* (12th century) by Hugues de Saint Victor.

*Keywords:* Juan Luis Martínez, authorship, anonymity, compiler, commentator.

Si las páginas de este libro  
consienten algún verso feliz,  
perdóneme el lector la descortesía  
de haberlo usurpado yo, previamente.

Jorge Luis Borges

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt #3170773 “La poética del libro en Juan Luis Martínez” (2017-2020), y está basado en una ponencia presentada el 7 de junio de 2019 en el Simposio Internacional Juan Luis Martínez: Análisis, diálogos y relecturas, Universidad de Los Andes.

El mundo medieval no es uno de los espacios habitualmente visitados por la crítica sobre Juan Luis Martínez; sí lo son, en cambio, su relación con el contexto político, la cultura oriental o el simbolismo francés. Sin embargo, en su concepto de autor, una de las vigas maestras de su andamiaje poético, se pueden vislumbrar claras resonancias de esas arcaicas ideas sobre la escritura, la lectura, el libro y, por cierto, la autoría. Es por esta razón que tras presentar mis debidos respetos a Borges y Barthes, indagaré en teóricos medievales como Hugo de San Víctor y San Buenaventura con el propósito de detectar, desplegar y comentar la presencia de vestigios de esa rica tradición en la obra de Juan Luis Martínez.

En sus libros y obra visual, Martínez utiliza palabras, signos e imágenes que, sabemos, pocas veces son propios.<sup>2</sup> La mayor parte del tiempo, Martínez recurre a materiales ajenos que realzan tanto la función del significante como la dimensión paratextual del lenguaje y la escritura. Estos procedimientos representan una noción de autor sobre la que él mismo profundiza frecuentemente al ser entrevistado. Ya en “Callarse es una cosa, pero el silencio es otra”, la primera entrevista que concedió, se refiere de modo explícito a su interés por desaparecer como autor:

Me interesa construir un trabajo poético donde mi participación sea muy mínima, como un instrumento nada más de esa fuerza autónoma que es el lenguaje. Para mí, el autor es un lector que lee y traslada con eficiencia ciertos textos que no se han “resaltado” [...]. “Escribir es leer, y leer es escribir. Se trata, en definitiva, de un problema de anonimía: yo busco desaparecer como autor” (*Poemas del otro* 75).

Resulta inevitable pensar en Jorge Luis Borges, puntualmente en su defensa de la “nadería de la personalidad” desarrollada en el ensayo homónimo de 1922:<sup>3</sup>

Quiero abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicarse al yo: empeño a cuya realización me espolea una certidumbre firmísima, y no el capricho de ejecutar una zalagarda ideológica o atolondrada travesura del intelecto. Pienso probar que la personalidad es una trasañación, consentida por el engreimiento y el hábito [...]. Quiero aplicar, por ende, a la literatura las consecuencia dimanantes de esas premisas, y levantar sobre ellas una estética, hostil al psicologismo que nos dejó el siglo pasado, afecta a los clásicos y empero alentadora de las más díscolas tendencias de hoy (*Inquisiciones* 92).

Un Borges mucho más “Borges” que el del año ‘22, por cierto, presenta en “La flor de Coleridge” (1952) el desarrollo de un mismo tópico a través de los textos de Coleridge,

<sup>2</sup> Ver el completo estudio de Zenaida Suárez de las distintas fuentes referidas en *La nueva novela: Palabras ya escritas: relecturas de La nueva novela de Juan Luis Martínez*.

<sup>3</sup> “La nadería de la personalidad” (artículo) se publicó por primera vez en *Proa*, Año 1, N°1 (agosto, 1922). Luego, formó parte de *Inquisiciones* (1925); aparecerá con cambios en sucesivas ediciones y en sus *Obras completas*.

Wells y James: “Wells, verosímilmente, desconocía el texto de Coleridge; Henry James conocía y admiraba el texto de Wells”. “Claro está”, concluye, “que si es válida la doctrina de que todos los autores son un autor, tales hechos son insignificantes” (*Obras completas II* 18-19). “La flor de Coleridge” comienza con citas de Paul Valéry, Emerson y Shelley. La primera de ellas, la de Valéry, plantea que la historia de la literatura no debiera ser la historia de los autores sino la “Historia del Espíritu” como productor o consumidor de literatura, es decir, del espíritu como escritor o lector. La cita a los *Essays* de Emerson, en tanto, postula que una sola persona, un “caballero omnisciente” es el autor todos los libros que hay en el mundo. “Veinte años antes”, nos informa Borges, Shelley, en *A Defence of Poetry*, “dictaminó que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe” (*Obras completas II* 17).

Varias de las notas que Martínez dictó en 1992 a sus hijas a modo de respuesta a un cuestionario<sup>4</sup> recurren, amalgaman y versionan las citas anteriores: “Si se concibe la poesía como la suma de todos los poemas en un solo y gran poema que recorre nuestra historia del lenguaje, al margen de su intensidad o temperatura, un poema sería sólo una parte de ese poema nunca terminado, abierto manifiestamente, que constituye la poesía” (“Notas para una entrevista”, *Poemas del otro* 103). “Por mi parte”, señala en otra de estas notas, “me he pasado la vida buscando y tratando de ordenar algunos libros en un solo libro. Ahora, no podría pensarme a mí mismo y pensar mi vida sin la presencia de los libros. Creo que los libros son fragmentos de un solo libro” (*Poemas del otro* 100). También en “Ya no tengo miedo a la muerte”, su última entrevista, Martínez vuelve a reflexionar sobre la autoría, fusionando los dichos de Valéry y Shelley: “Yo no creo en los autores, sólo en los poemas. Es más, creo que los poetas sólo reescribimos palabras ya escritas por otros. Al igual que Borges, yo pienso que no sería nadie sin mi biblioteca” (*Poemas del otro* 73).

No cabe duda que todos los Borges de Borges, el poeta, el narrador, el ensayista, no hubieran sido Borges sin su biblioteca. Pero más allá de esta constatación de índole práctica, la biblioteca en la escritura de todos esos Borges es lugar propicio para la maravilla. “El capricho o imaginación o utopía de la Biblioteca Total incluye ciertos rasgos, que no es difícil confundir con virtudes” escribió en “La biblioteca total” (1939)<sup>5</sup> apenas franquear el umbral de esa criatura de la maravilla que, como todos sus vástagos, de virtuosos tienen solo la apariencia. El propio final del ensayo se encarga de desenmascarar el engaño: “Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira” (*Borges en Sur* 24). Pocos años después, en 1941, Borges volverá a internarse en la espesura de ese “horror subalterno” que se esconde bajo la fisonomía de una sencilla biblioteca: “El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales,

<sup>4</sup> Fue elaborado por Andrés Claro, Patricio Fernández y Matías Rivas. Se realizó en 1992 y finalmente fue publicado en *El Mercurio* el 2001.

<sup>5</sup> Texto publicado por primera vez en el número 59 de la revista *Sur*.

con vastos pozos de ventilación en el medio, cercado por barandas bajísimas”, escribirá al inicio de *La biblioteca de Babel*” (*Obras completas I* 558). Ambos textos de Borges se inspiran en *La biblioteca universal* de Kurd Lasswitz. En este relato que el científico y filósofo alemán escribió en 1901, el profesor Wallhausen, alter ego del propio Lasswitz, y sus estudiantes especulan sobre las dimensiones que tendría una biblioteca total o absoluta basándose en un razonamiento lógico: “el número de combinaciones posibles con unos caracteres dados es limitado. Así pues, toda la literatura posible debe necesariamente poder estar contenida en un número de volúmenes finito” (25). “A fuerza de simplificaciones análogas”, explica Borges en el ensayo del ‘39, Kurd Lasswitz llega “a veinticinco símbolos suficientes (veintidós letras, el espacio, el punto, la coma) cuyas variaciones con repetición abarcan todo lo que es dable expresar en todas las lenguas. El conjunto de tales variaciones integraría una Biblioteca Total, de tamaño astronómico” (*Borges en Sur* 26). En un momento de la animada plática, Max Burkel, uno de los contertulios del profesor Walhausen, se deja seducir por esta idea y vislumbra ventajas portentosas:

Me suscribo inmediatamente a esta biblioteca universal. Así dispondré de todos los próximos números de mi revista, a punto para la imprenta. Ya no tendré necesidad de preocuparme por los artículos. Es magnífico para un editor: ¡esto significa la exclusión de los autores de la actividad comercial! Y la sustitución del escritor por una máquina combinatoria. ¡Es el triunfo de la técnica! (Lasswitz 32).

Su entusiasmo, no obstante, se derrumba a poco andar: “—Bueno, con esto basta — exclamó Burkel riendo—. Ya sabía que nos tomarías el pelo. Por lo tanto, no voy a suscribirme a tu biblioteca universal, ya que es imposible discernir lo que tiene sentido y lo que no, y lo verdadero y lo falso” (43). Este brusco cambio de opinión respecto de la posibilidad de contar con la ayuda de una biblioteca total para su labor como editor se debe a su acertada sospecha: en la totalidad se esconde el abismo. Así, tanto la biblioteca “universal”, del relato de Lasswitz, como la “total” o babélica, de los textos de Borges, dejan de funcionar como espacios diseñados para contener en forma ordenada, por cierto, un número importante pero limitado de libros; transmutados en lugares de vértigo, de abismo, dejan de ser útiles.

Quedémonos un momento más en la reacción inicial de Burkel, en su optimismo respecto de los efectos que tendrá en el mundo del libro. Esta biblioteca universal, piensa Burkel, se comportará como una “máquina combinatoria” que logrará relevar de sus funciones al escritor, a los editores como él, al autor, en última instancia (Lasswitz 32). Esta suerte de autómatas es funcional al proyecto poético de Juan Luis Martínez, a quien, como hemos visto, más que escribir, le interesa transformarse en una especie de médium, en un mero instrumento.

Martínez, por otra parte, considera las obras de autores como Samuel Beckett “casi anónimas”, es decir, son claros exponentes de su propio ideal poético. La “grandeza” de Beckett, señala en “Notas para una entrevista”, “reside en su pluralidad y en su neutralidad vecinal con la muerte del hombre y de la literatura. De ese centro sin centro es de donde

parece emerger todo lenguaje” (*Poemas del otro* 102). Ambas muertes o crisis, la del hombre y la de la literatura, arrastran consigo al autor y también, obviamente, al lector; en particular, a aquel que cree en “la unidad esencial del autor y su obra; así leemos lo kafkiano en Kafka, lo borgiano en Borges, y así se busca y establece una fatal identidad entre la obra y el autor” que se alimenta tanto de un interés desmedido por la biografía del autor y de una concepción del yo reduccionista y estática que termina por convertir a los autores en la obra misma (100-1). De ahí su aversión a las entrevistas (aunque sí concedió algunas), por una parte, y su temor a “caer en un lenguaje privado” a la hora de escribir, como dirá en su encuentro con Félix Guattari, debido a que considera que “el gran problema artístico es la objetivación de la subjetividad” (*Poemas del otro* 93). Abordará nuevamente este asunto en la entrevista “Juan Luis Martínez o la nadería de la personalidad”. “–Oí que *La nueva novela* es la perfecta subjetividad perfectamente objetiva. ¿Oí bien?”, le pregunta Erick Pohlhammer al inicio de esa entrevista. “–Siempre trato de expresarme en forma muy objetiva para sensaciones subjetivas” (*Poemas del otro* 104), es la respuesta de Martínez. No es que niegue de plano la subjetividad y con ella identidad o el yo. Para él, en la escritura la subjetividad debe saber retirarse a tiempo para permitir que la energía del lenguaje opere y se manifieste en obras artísticas de la manera más objetiva posible las sensaciones y las experiencias de ese yo. Sujetos como el narrador chileno “Juan Emar –Álvaro Yañez–, de Lautrémont –Isidore Ducasse–, o el caso más fascinante de sujeto descentrado y múltiple, que es el caso de Fernando Pessoa, donde sus heterónimos forman cuatro sujetos en uno”, cuya “noción de identidad es vaga” (*Poemas del otro* 77-78), precaria más propensa al silencio y a la anonimidad. Martínez considera que el autor, el artista de renombre, es un “sujeto público”. En la otra vereda está el “sujeto anónimo”, el artista de bajo perfil, provisto de una identidad muy tenue, velada. A este tipo de autor, la nadería de la personalidad, la objetivación de la subjetividad en su obra, le resulta mucho más fácil gracias a la libertad que le brinda su anonimato: “Es distinto el compromiso social que asume el sujeto público, el sujeto autor que alcanza una instancia y un reconocimiento, a la de uno que es anónimo. La libertad de un sujeto anónimo es muy amplia, le permite desplazarse más fácilmente, ser mucho más crítico y estar mucho más descontento” (*Poemas del otro* 78). Estos disímiles niveles de libertad también condicionan la lectura, ya que “una obra con autor, con un nombre –una obra de Félix Guattari, por ejemplo– se lee de distinta manera que una obra que no tenga nombre. Si usted no viniera con el prestigio con que viene, la conversación sería otra, aunque usted casi sería el mismo” (*Poemas del otro* 83). “El nombre del autor puede en efecto asumir tres condiciones principales”, plantea Gérard Genette en *Umbrales*:<sup>6</sup> “[o] bien el autor ‘firma’ con su nombre real (podemos suponer, sin conocer estadísticas, que es el caso

<sup>6</sup> *Seuils* (1987) es la última obra de la trilogía (La primera es *Introduction à l'architexte* –1979– y *Palimpsestes. La Littérature au second degré* –1982–, la segunda) que el teórico francés dedicó a la indagación en las relaciones transtextuales. En *Palimpsestes: la literatura en segundo grado* (1982), Genette acuña el término transtextual o transtextualidad que entiende, básicamente, como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (9-10). Dentro de este mismo estudio, enumera cinco tipos de relaciones transtextuales que cada texto posee: architextualidad, hipertextualidad, intertextualidad, metatextualidad y paratextualidad.

más frecuente) o bien firma con un nombre falso, fingido o inventado: es el *seudonimato*; o no firma de ninguna manera, es el *anonimato*” (38). Acto seguido, Genette acuña un nuevo término: *onimato*, complemento de los otros dos y que, en tanto “estado más trivial”, no tiene nombre. Genette sostiene que “la necesidad de nombrarlo responde al deseo del descriptor de sacarlo de esa trivialidad engañosa. Después de todo, firmar una obra con el nombre verdadero es una elección como cualquier otra, y nada autoriza a juzgarla insignificante” (38). En su alocución anterior, Martínez demuestra estar absolutamente consciente de que la trivialidad o insignificancia del *onimato*, Félix Guattari en el caso puntual que comenta, es solo aparente. La opción por el *onimato*, vuelvo a Genette, obedece a razones más o más o menos neutras que “la ausencia del deseo de darse un seudónimo” (38). Cuestión evidente en el caso de una persona ya célebre, como el propio Félix Guattari, que publica libros “cuyo éxito podrá deberse a esa celebridad previa” (Genette 38).<sup>7</sup> El nombre, entonces no es “una simple mención de la identidad (‘el autor se llama Fulano de Tal’), es el medio de poner al servicio del libro una identidad, o más bien una ‘personalidad’, como bien dice el uso mediático: ‘Este libro es obra del ilustre Fulano de Tal’” (38).<sup>8</sup>

Volvamos al autor y a su labor principal: la escritura. En su clásico ensayo de 1968, “La muerte del autor”, Roland Barthes planteó que la escritura “es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (*El susurro del lenguaje* 65). A modo de eco fiel, Martínez sostendrá: “El sujeto o hablante que aparece en mi libro es una voz desarraigada del yo, no es la voz de Juan Luis Martínez” (*Poemas del otro* 78). “Siempre ha sido así”, sostiene Barthes, “en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura” (65-6). Ahora bien, el autor “es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la ‘persona humana’” (66). En las “sociedades etnográficas”, no obstante, el relato “jamás ha estado a cargo de una persona, sino de un mediador, chamán o recitador, del que se puede, en rigor, admirar la ‘performance’ (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el ‘genio’” (66). La noción de autor tal y cómo la conocemos, entonces, es bastante tardía y en ningún caso perenne. Su crisis, señala

<sup>7</sup> Y más que evidente, por ejemplo, en *Yo, Cayetana*, libro que reúne las memorias de la duquesa de Alba (María del Rosario Cayetana Fitz-James Stuart y Silva). El nombre, en este caso, el segundo nombre de pila de la duquesa de Alba, va por delante del libro, y obviamente es el gancho para su venta y lectura.

<sup>8</sup> Vale la pena destacar que tanto los nombres (Juan y Luis) como el apellido (Martínez) son muy comunes en Hispanoamérica. Además, en 2014 Scott Weintraub reveló que *Poemas del otro*, conjunto de ocho poemas bastante convencionales atribuidos por largo tiempo a Martínez era, en realidad, una traducción de *La silence et sa brisure* del poeta suizo-catalán Juan Luis Martínez (sin tilde). Para más información sobre este asunto revisar su libro: *La última broma de Juan Luis Martínez. No solo ser otro sino que escribir la obra de otro*.

Martínez, “es cada día más manifiesta”. A raíz de ella, el autor ya no goza de “crédito frente al lector. No sabe de su texto más de lo que puede saber el lector. La autoría se degrada, se vuelve mucho más impersonal y ambigua; esta muerte del autor no atañe sólo a la poesía, sino a la literatura y al arte en general” (*Poemas del otro* 102).

Intentemos ahora, –con buena voluntad, dicen, todo se puede– viajar en el tiempo, regresar a la Edad Media, a una época en la que el autor no era lo que es o lo que fue hasta antes de entrar en crisis. Cerca del 1137 el teólogo Hugo de San Víctor (ca. 1096 - 1141) publicó *Didascalicon, De Studio Legendi* (ca. 1137), el primer libro en Occidente dedicado al *ars legendi* o arte de la lectura. *Didascalicon* es una palabra griega cuya mejor traducción posible, según Ivan Illich, es “asuntos relacionados con la instrucción” (n. 16). El *Didascalicon* es, por tanto, “una obra didáctica sobre la lectura, entendida como estudio personal (lectura individual), o como exposición didáctica (lectura o lección magisterial), o como aprendizaje de esa exposición o lectura” (José Manuel Villalaz, “Nota del traductor”, *El arte de leer* 11).

Illich es el autor de *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario sobre el Didascalicon de Hugo de San Víctor*, libro que hará las veces de guía Michelin sin la cual de seguro nos perderíamos en este peregrinar por el *ars legendi* de Hugo y su tiempo. Es interesante que en el subtítulo Illich opte por el término etología. Del griego “ἦθος” *ethos*, costumbre, y “λόγος” *logos*, razonamiento, estudio, ciencia, hoy suele emplearse casi exclusivamente para aludir al estudio del comportamiento de los animales en sus hábitats naturales. Obviamente, Illich rescata el sentido más próximo a su etimología. Creo que vale la pena, sin embargo, considerar el uso que se la da hoy en día y colegir que el trabajo etológico de Illich se aboca a una costumbre o comportamiento en particular, la lectura, a una especie animal en específico, los lectores –monjes en su gran mayoría–, en un tipo de ambiente natural: el monasterio.

En la época de Hugo el comportamiento o costumbre en cuestión, la lectura o *lectio*, fue una manera de vivir, una actividad central que impregnaba los días y las noches:

Tanto para el orador o el sofista clásico como para el monje, la lectura compromete el cuerpo entero. Sin embargo, la lectura no era una actividad más para el monje, sino una forma de vida. La lectura acompaña a todo lo que el monje hace siguiendo su regla particular. Esta regla fue establecida por san Benito, y divide el día en dos actividades que se consideran igualmente importantes *ora et labora*, “reza y trabaja” (Illich 80).

Los monjes practicaban el *sibi legere*, es decir, “leer para uno mismo” y la *clara lectio* que iba dirigida a los oídos de los otros, de la comunidad monástica (Illich 78). La lectura oral era mucho más valorada que la *sibi legere* hasta cierto punto la determinaba. Así lo demuestra, por ejemplo, las connotaciones de la raíz de la locución inglesa *to read*: “dar consejo”, “descifrar”, “examinar con detenimiento e interpretar”. El latín *legere*, en tanto, se deriva de una actividad física y connota “escoger”, “reunir”, “cosechar” o “recoger”. De hecho, “la palabra latina para las ramas y la leña se deriva de *legere*” y el término alemán

para leer (*lesen*) “aún expresa claramente la idea de recoger ramas de haya (la palabra para ‘letra’ equivale a ramas de haya recordándonos las runas utilizadas en los conjuros mágicos)” (79). Por eso cuando Hugo lee, “cosecha; recoge los frutos de las líneas”. Él y el resto de su comunidad saben que Plinio “había observado que la palabra *pagina*, ‘página’, puede referirse a las líneas de viñedos considerados en conjunto. Las líneas de la página eran los hilos del enrejado que sostiene las viñas” (78). Para Hugo, quien utiliza el latín, el acto de leer con los ojos implicaba “una actividad no muy distinta de la búsqueda de leña: los ojos deben escoger las letras del alfabeto y reunir las en sílabas, Los ojos están al servicio de los pulmones, la garganta, la lengua y los labios, que normalmente no pronuncian letras individuales, sino palabras” (79-80).

No debemos olvidar que Hugo concibe el *Didascalicon* como una guía para el *studium*, es decir, para los estudios superiores que en el siglo XII se cursaban en los claustros y que constituían “un reto para el corazón y los sentidos del estudiante incluso más que para su resistencia y su inteligencia” debido, en gran medida, a que no se estudiaba por un corto período de la vida, como sucede en nuestro tiempo. Los días con sus noches, “la rutina diaria de la vida entera de una persona, su *status* social y su función simbólica” estaban supeditadas al *studium* (Illich 25). Leer y escribir en este hábitat eran “dos facetas indistinguibles del mismo *studium*” (18). Los escritos de Hugo, por ejemplo, están empapados de Agustín. Su comunidad seguía esa regla, así que Hugo leyó, releyó y copió los textos de su maestro una y otra vez con el objetivo de internalizar las enseñanzas de su maestro de, si se me permite apropiárselas:

Hugo reescribe el mismo pasaje innumerables veces y construye laboriosamente sus frases para conseguir que su complejo pensamiento encuentre expresión adecuada en todos sus matices. Muy a menudo logra expresarse completa, correcta y discretamente con elegancia. Y lo sabe, pues no tiene escrúpulos en repetir la oración laboriosamente destilada, transplantándola a un contexto diferente (19n).

A mediados del siglo XII, “apareció una avalancha de instrumentos antes inconcebibles: índices, inventarios de bibliotecas y concordancias” (138). Todos esos instrumentos que hoy, después de Genette, identificamos como paratextuales, fueron elaborados a partir del abecedario. Illich considera que en “ningún lugar podemos estudiar la influencia de la tecnología sobre la mentalidad tan claramente como en la creación de los índices alfabéticos”; gracias a ellos, el “autor se transforma de narrador de una historia en creador de un texto” (139). El caso es que no fue el corpus latino de obras paganas y cristianas lo que cambió o aumentó. Hugo y sus contemporáneos siguieron trabajando según la premisa de que conocían todos los libros conservados desde la Antigüedad. Pero gracias a los nuevos instrumentos de clasificación –índices, inventarios– Hugo, sus coetáneos y discípulos

dejaron de tratar los libros antiguos como algo que simplemente se reproducía o se ponía al día. Los escritores de finales del siglo XII los digerían de una forma



diferente: no como el forraje para su propia rumiadora meditativa, sino como materiales de construcción que se podían utilizar para levantar nuevos edificios mentales (Illich 139-40).

La copia fue, sin duda, una excelente manera de “rumiar” los libros, de asimilarlos de verdad. Hugo fue, como ya lo indiqué, un dedicado copista. Según Illich, en su inacabado trabajo sobre los sacramentos puede verse hasta qué punto sus textos “no son más que compilaciones, interpretaciones y reescrituras de Agustín” (Illich 18). Se conserva sólo un borrador temprano de este trabajo que compuesto básicamente por extractos de Agustín que había copiado, pero a los que aún no había incorporado su dicción y estilo (18).

Un siglo después, San Buenaventura (ca. 1218 - 1274) en su *Commentarium in libris* define cuatro tipos de escritores que se corresponden con cada una de las cuatro tareas involucradas en la autoría de un libro:<sup>9</sup>

Hay cuatro formas de hacer un libro. Hay algunos que escriben las palabras de otros sin añadir ni cambiar nada en absoluto, y el que hace esto es un escriba (*scriptor*). Los hay que escriben palabras de otros y añaden algo, pero los añadidos no son suyos. El que hace esto es un compilador (*compilator*). Después, están los que escriben tanto palabras de otros como suyas propias, pero predominan las de otros y añaden las suyas como complemento aclaratorio. El que hace esto es un comentador (*commentator*), más que un autor. Pero quien escribe tanto lo propio como lo que toma de otros, añadiendo las palabras de éstos para confirmar las suyas, debe ser llamado autor (*auctor*) (Illich 141).

Como puede observarse, el esquema de Buenaventura se aleja absolutamente de la singularidad y originalidad del genio romántico y se acerca muchísimo, en cambio y pese a la enorme distancia que los separa, a las prácticas de copia, cita y comentarios de textos e imágenes tan recurrentes en la obra de Juan Luis Martínez y de todos aquellos autores o artistas modernos poseedores de una “noción de identidad vaga”. La “inscripción en el peritexto del nombre del autor, auténtico o ficticio, que hoy nos parece tan necesaria y tan ‘natural’, no siempre fue así, si pensamos en la práctica clásica del anonimato” (36), afirma Genette. De hecho, durante siglos manuscritos antiguos y medievales “no dispusieron de otro emplazamiento para indicaciones como el nombre del autor y el título de la obra que

<sup>9</sup> Manuel Asensi en el primer volumen de su *Historia de la teoría de la literatura* plantea que entre los siglos XIII y XIV tuvo lugar una “problematización de la figura del autor” (224) que trajo consigo la distinción de “distintos tipos de autores cuya singularidad no es fácil de delimitar. De hecho, la Edad Media carece de un concepto ‘fuerte’ de autor tal y como se da sobre todo a partir del siglo XVIII. Así se habla del comentador, del compilador, del escriba, pero también del autor” (224-5). Asensi ejemplifica a partir de la *Biblia*: “los autores humanos de las Sagradas Escrituras son los escribas de Dios, de forma que San Pablo no es propiamente hablando un autor. Pero, a la vez, un comentarista de la Biblia como Peter Lombart (1100-1160) era considerado por sus lectores como un autor” (225).

no fuera una mención integrada o sumergida en las primeras (*incipit*) o últimas (*explicit*) frases del libro”. La invención del libro impreso, contrario a lo que podría pensarse, “no impuso estos elementos del paratexto<sup>10</sup> tan rápidamente como otros”. Genette da numerosos ejemplos que permiten sostener que “los nombres de autores inscritos en el texto son menos numerosos que aquellos, comenzando por Homero, que nos fueron transmitidos sólo por la tradición o la leyenda, y que sólo tardíamente aparecen en el paratexto póstumo”. Creo que tanto el rol desempeñado por el autor como el singular modo en que este onimato –Juan Luis Martínez– se inscribe en cada una de sus obras convocan al “enigmático Turold del *Rolando*, cuyo papel en esta obra (¿autor, recitador, copista?) no está definido” (Genette 36).

Recordemos, por otra parte, que Martínez en todas las portadas, portadillas y lomos de sus libros y también en buena parte de su obra visual (*Liebre joven I*, por ejemplo) encomienda a tres gestos la misión de relativizar su autoría: la aparición de dos nombres, uno bajo el otro, (JUAN LUIS MARTINEZ y JUAN DE DIOS MARTINEZ), la tachadura y la puesta entre paréntesis de cada uno de ellos: (~~JUAN LUIS MARTINEZ~~) y (~~JUAN DE DIOS MARTINEZ~~) (Labraña 166). Para Genette el “emplazamiento paratextual del nombre del autor, o de lo que lo reemplace, hoy es a la vez errático y circunscrito”. Es *errático* porque “se disemina, con el título, en todo el epitexto, anuncios, prospectos, catálogos, artículos, entrevistas, conversaciones, gacetillas o comentarios” y *circunscrito* dado que “su lugar canónico y oficial se reduce a la portadilla y a la cubierta (portada, eventualmente en el lomo y en la cuarta de cubierta)” (Genette 36-7). No obstante, “las inscripciones del nombre en la portadilla y en la cubierta no tienen la misma función: la primera es modesta y por así decirlo legal, generalmente más discreta que la del título”; la segunda, la de la portada o cubierta, “tiene dimensiones variables según la notoriedad del autor y, cuando las normas de la colección se oponen a toda variante, una sobrecubierta le deja el campo libre, o una faja permite repetirlo en caracteres insistentes, y a veces sin nombre de pila” (37).

Los gestos con los que Martínez inscribe su nombre, la huella de autoría en su obra, no producen “efectivamente la sustitución de un nombre por otro ni la anulación de ambas alternativas. [...] A la relativización de la autoría se añade la relativización del propio proceso de anulación mediante la presencia de estos paréntesis” (Merino 333). Como ya he señalado, el efecto relativizador de esta puesta entre paréntesis “puede llegar incluso a destacar, a subrayar la presencia que comúnmente tiene el nombre del autor”; así, (~~Juan Luis Martínez~~) y (~~Juan de Dios Martínez~~), lejos de invisibilizarse por completo al autor, alejan su inscripción (en la cubierta de un libro o en la esquina inferior de una obra visual) de su carácter de mero elemento paratextual transparente y la transforman si no en un enigma en

<sup>10</sup> Genette define paratexto como “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público” (7). Al respecto, vale la pena citar el inicio de *Umbrales*: “La obra literaria consiste [...] en un texto [...]. Pero el texto raramente se presenta desnudo [...] un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre de un autor, un título, un prefacio, ilustraciones, [...] lo rodean y lo prolongan [...] para *darle presencia*, para asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma [...] de un libro. Este acompañamiento [...] constituye lo que he bautizado [...] el *paratexto* de la obra” (7).

un dato todo menos insignificante o irrelevante (Labraña 166). Estamos aquí ante un buen ejemplo de lo que Genette señala respecto a los falsos anonimatos, sus diferentes niveles y a la existencia de onimatos cifrados: “aunque grado cero, el anonimato comporta sus gradaciones. Hay falsos anonimatos, u onimatos crípticos, como el de *La Celestina* de Rojas, cuyo nombre de autor figuraba en acróstico en un poema preliminar” (40).

Pero no perdamos de vista a Hugo. Si juzgamos su obra inacabada sobre los sacramentos, su labor se limitaría a la de un escriba o *scriptor*, es decir, a la de aquél que, en palabras de Buenaventura, escribe las palabras de otros –en el caso de este texto, las de Agustín– sin añadir ni cambiar nada. Siglos después, nada menos que Walter Benjamin seguirá proclamando las bondades de la copia. En “Porcelana china” uno de los fragmentos que integran *Dirección obligada* señala que tal como la fuerza de una carretera varía según se la recorra a pie o se la sobrevuele en aeroplano, “la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado”. Al volar solo vemos cómo la carretera va deslizándose por el paisaje. Solo quien recorre a pie una carretera

advierte su dominio y descubre cómo en ese mismo terreno, que para el aviador no es más que una llanura desplegada [...]. Del mismo modo, sólo el texto copiado puede dar órdenes al alma de quien lo está trabajando, mientras que el simple lector jamás conocerá los nuevos paisajes que, dentro de él, va convocando el texto, esa carretera que atraviesa su cada vez más densa selva interior: porque el lector obedece al movimiento de su Yo en el libre espacio aéreo del ensueño, mientras que el copista deja que el texto le dé órdenes (21-22).

Antes de abandonar a Hugo, sometamos ahora el *Didascalicon* al escrutinio anterior. Ciertamente, aquí va más allá de la copia fiel de Agustín. Incorpora, de hecho, muchas fuentes, casi todas las disponibles en su tiempo sobre el tema. “Hugo de San Víctor vivió en un tiempo anterior al de los derechos de autor y del copyright”, destaca José Manuel Villalaz, traductor *Del arte de leer*, y a veces, añade, “cita al autor, o al autor y su obra, sobre todo cuando se trata de libros bíblicos; sin embargo, con mucha frecuencia toma prestados pasajes ajenos, más o menos largos –y hasta capítulos enteros– sin la más mínima indicación de que por su pluma es otro quien escribe” (Hugo de San Víctor 10). Creo que en el *Didascalicon* Hugo va más allá del *commentator* o comentador que, recordemos, es alguien que escribe tanto palabras de otros como las suyas cuidando que predominen las de otros añadiendo las suyas como aclaración o glosa. En virtud de su tratado sobre la lectura, Hugo debe ser llamado *auctor* en cuanto escribe tanto lo propio como lo que toma de otros, sin citar, prácticamente, añadiendo las palabras de los otros para confirmar las suyas.

Detengámonos un momento en el *commentator*, en su rasgo distintivo, la subordinación de su escritura a los textos de otros mediante la aclaración, el comentario o la glosa. Este último término proviene del latín tardío *glossa* que significa palabra oscura, término que necesita explicación; este, a su vez, viene del griego γλῶσσα (*glōssa*) y significa lengua. Una glosa es una nota escrita en los márgenes o entre las líneas de un libro, en la

cual se aclara el significado de un texto, en su idioma original o en otro idioma. Las glosas pueden variar en su complejidad y elaboración, desde simples notas al margen de algunas palabras que un lector puede encontrar oscuras, hasta traducciones completas del texto original y referencias a párrafos similares. “*Glossa* es una palabra griega y se traduce como lengua, porque de alguna manera expresa el significado de la palabra a la que se refiere”, sostiene Hugo en el *Didascalicon*. La palabra *commentaria* o comentarios, en tanto, “puede explicarse por *cum mente*, con la mente, o por *comminiscor*, discurrir. Se trata, en efecto, de interpretaciones como los comentarios sobre el derecho o sobre el Evangelio. Algunos dicen que la palabra ‘comentarios’ se debería reservar para el caso de los libros paganos, y el de intérpretes para los libros sagrados” (Hugo de San Víctor 95). El caso es que, poco antes de 1100, como señala Ewan Clayton en *La historia de la escritura*,

se desarrolló un nuevo tipo de objeto escrito: el libro “glosado”. Esta clase de libro contenía el texto principal –como los salmos o las cartas de san Pablo [...]– y a su alrededor, en columnas aparte en letra pequeña, se disponía una selección de comentarios sobre el texto central, tomados de las obras de los padres de la Iglesia. Había también espacio para citas y comentarios interlineales. Al final, el resultado eran cuatro o cinco obras de distintos autores distribuidas en una sola página [...]. Alrededor de 1135 todos los libros de la Biblia tenían comentarios y a mediados del siglo XIII lo mismo se podía decir de los libros de filosofía derecho y medicina (88).



Salterio de Eadwine libro iluminado y glosado Gran Bretaña, siglo XII.

Las glosas llegaron a ser estudiadas y memorizadas por sus propios méritos, sin importar su autor. En muchas ocasiones un pasaje bíblico se vio fuertemente asociado a una glosa o comentario en particular, cuya pertinencia y verdad numerosos eruditos daban como un hecho. Las glosas brillaron en una época en la que los estudiosos tenían acceso a pocos libros, panorama que, claro está, cambió significativamente con la llegada de la imprenta.

En esta misma línea, Umberto Eco en *Arte y belleza en la estética medieval* plantea que la Edad Media, al elegir el latín como lengua franca, el texto bíblico como texto fundamental y la traducción patristica como único testimonio de la cultura clásica, “trabaja comentando comentarios y citando fórmulas autoritativas, con el aire del que nunca dice nada nuevo”. Esta última expresión “con el aire del que nunca dice nada nuevo” prepara el terreno para su contundente opinión al respecto: “No es verdad, la cultura medieval tiene el

sentido de la innovación, pero se las ingenia para esconderlo bajo el disfraz de la repetición (al contrario de la cultura moderna, que finge innovar incluso cuando repite)” (11).

Retornemos ahora al siglo XX, al “viñedo” de Juan Luis Martínez, y releamos la cita con la que di inicio a este recorrido: “Me interesa construir un trabajo poético donde mi participación sea muy mínima, como un instrumento nada más de esa fuerza autónoma que es el lenguaje. Para mí, el autor es un lector que lee y traslada con eficiencia ciertos textos que no se han ‘resaltado’” (*Poemas del otro* 75). Queda claro que su autor ideal es ante todo un lector voraz y omnívoro: textos e imágenes, de distintas épocas y lugares, son los frutos de su cosecha. *La nueva novela* y *La poesía chilena* dan cuenta cabal de un *modus operandi* que permitiría clasificar a Martínez en el esquema de Buenaventura como un *commentator* o glosador, es decir, como alguien que escribe las palabras de otros y añade las suyas a modo de complemento aclaratorio o glosa. También es cierto que al igual que Hugo en razón de su *Didascalicon*, Martínez bien podría ser considerado un *auctor*, enfocado en escribir tanto lo propio como lo que toma de otros para confirmar sus palabras. En la conversación que sostuvo con Guattari, Martínez plantea que *La nueva novela*, “el libro que usted conoce”, es “un libro bastante inconsciente, pero hay, a la vez una vigilancia, no sobre la estructura, que no importaba tanto, sino sobre su funcionamiento. [...] en esa época yo no controlaba eso, y ahora yo me autoalieno a voluntad. En esa época yo era arrastrado por el libro mismo” (*Poemas del otro* 81). En esa misma ocasión, Martínez cuenta que está trabajando en un libro que encarna mucho mejor que *La nueva novela* su interés por “irradiar una identidad velada” (64) que responde a su ideal de construir “una obra, en la que no me pertenezca casi ninguna sola línea, articulando en un trabajo largo muchos fragmentos. Son pedacitos incluso que se conectan. Es un trabajo de Penélope” (82); y vuelve a la consideración del autor como un mero instrumento: “Ahora yo creo mucho en la autonomía del lenguaje, y en este último trabajo en el que estoy he dejado que el libro se autogenera. Yo he ido cumpliendo una función de instrumento del lenguaje” (81).

Veinte años después de su muerte, el sello brasileño Cosac & Naify publica *El poeta anónimo* (2012), ese libro que encarna su anhelo de “escribir un libro donde yo no haya escrito nada pero que el libro sea mío” (*Poemas del otro* 106), de funcionar como instrumento del lenguaje (*Poemas del otro* 81). *El poeta anónimo*, edición facsímil del manuscrito collage de casi 300 páginas que recopilan y disponen fragmentos textuales y visuales de otros, permite equiparar perfectamente el oficio de Martínez con el del *compiler* medieval que escribe “palabras de otros y añade algo, pero los añadidos no son suyos” (Illich 141).

El 2017, por otra parte, se publicó una edición especial de *La nueva novela*, que mantenía todas las características formales de las ediciones anteriores, pero con el añadido de las anotaciones manuscritas o marginalia de su propio autor. Pedro Montes explica que se superpusieron a las imágenes escaneadas de la versión del libro del 2016 las anotaciones de Juan Luis Martínez, manuscritas con lapicera azul. Esta edición fue recibida con entusiasmo por los lectores de Martínez, quienes veían cómo su obra cargada de referencias externas e internas se volvía aún más compleja y laberíntica. Pero, como si se tratara de una novela policial, a fines de 2018 surgió un nuevo personaje que amenazaba con aguar la fiesta:

Ricardo Cárcamo, quien en una entrevista aseguró que las anotaciones manuscritas de *La nueva novela* eran suyas. Esta es su versión de los hechos:

Juan Luis Martínez me prestó un ejemplar de *La nueva novela* que yo fotocopié completamente. Tiene que haber sido la edición del 77. Ese ejemplar después se lo devolví y me quedé con las fotocopias, con las cuales comencé a estudiar este texto. Esto tiene que haber sido a mediados del año 1984. El año 85 Juan Luis Martínez me regaló un ejemplar de la segunda edición que llevaba el número 083 y me lo dedicó como un acto de amistad. La dedicatoria dice: “Homenaje a Ricardo Cárcamo, a su fraterna amistad y todo el cariño de su hermano: Juan Luis. OCT. 86”. Yo, por iniciativa propia, comencé a estudiar y analizar *La nueva novela*, anotaba mis conclusiones o ideas tanto en las fotocopias como en el ejemplar que me había regalado Juan Luis. Entonces las fotocopias tienen mis primeras anotaciones que luego complementé con otras que escribí más tarde en las mismas fotocopias. Y al mismo tiempo escribí exactamente las mismas anotaciones en el ejemplar que me había regalado Juan Luis Martínez.

Tiempo después el editor (y abogado) Pedro Montes, quien ha trabajado por años en estrecha colaboración con la familia de Martínez, emitió una respuesta oficial. Lo hizo, además, pocos días antes de que se llevara a cabo un Simposio Internacional que convocó a una importante cantidad de académicos, escritores y artistas vinculados a la figura y la producción de nuestro autor. En su texto, Montes entrega una gran cantidad de detalles sobre el proceso de edición e informa que apenas hubo noticia de la acusación de Cárcamo se retiraron del comercio los ejemplares de esta edición anotada hasta que el caso no estuviera resuelto. Montes dio a conocer otros fragmentos de la caligrafía de Juan Luis Martínez, que, a su parecer, no se asemejan a la letra de Cárcamo. Para poder despejar toda sombra de duda, solicitó un examen caligráfico que pudiera dilucidar si las anotaciones del ejemplar que poseía Cárcamo y las de su reedición de *La nueva novela* pertenecían o no a una misma persona. Claudia Coll, analista grafóloga certificada, determinó que “corresponderían a trazos y grafismos de dos personas diferentes”. Para terminar de convencerse, volvió a preguntar a la especialista “¿entonces cuál sería la letra original y cuál sería la letra simulada? Dijo que eso requería de un estudio más profundo y preferí dejar el asunto en ese estadio” (Montes, “Las anotaciones en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez”).

Es indudable que toda esta polémica conlleva alcances muy relevantes desde una perspectiva editorial, legal, económica y académica, que representan con precisión las expectativas de autoría y originalidad vigentes hoy en día. Pero si estuviéramos en la Edad Media, los parámetros de discusión serían otros y se resolverían con más facilidad, pues en un libro glosado muchas veces participaba más de un *commentator*, de cuyos nombres poco y nada sabemos. Es este juego de perspectivas, esta combinación de diversos horizontes de expectativas, el que he querido exponer para acercarnos a esta característica tan propia de la escritura de Martínez desde una mirada histórica más amplia.

Ahora bien, independientemente de quién sea el autor de las anotaciones manuscritas, la primera de ellas es muy lúcida y sugerente: “He aquí una obra que contiene su propio comentario”, declaración que sin duda remarca la extrema autoconciencia de glosador/comentador de Juan Luis Martínez y reafirma, además, la necesidad de que como lectores comprendamos que esta, o cualquier otra obra, no es más que la acumulación infinita de todo lo ya escrito, como señalaba Borges.

Podríamos pensar, incluso, que nuestra propia tarea académica no es tan distinta de la desarrollado por un autor medieval: leemos entre líneas, seleccionamos, citamos y glosamos obras ajenas. Por ello, me permitiré copiar, a modo de cierre, una cita de Jorge Polanco leída en la presentación de la edición anotada (el 7 de julio de 2017), y que ahora quisiera hacer mía, tal como lo hizo tantas veces el propio Martínez:

Lo que sí parece fascinante es que las anotaciones son un aporte; exceden lo dicho hasta ahora sobre el libro y ofrecen más “pistas”. Si Ricardo Cárcamo es el lector-autor de estos registros, da la impresión que, por un lado, fue un agudo observador de palimpsestos, y, además, creador inesperado de vectores interpretativos . [...] Por otro lado, la concisión de las anotaciones sugiere una larga conversación con el poeta y su obra, como si se unieran en las percepciones, imbricando un universo que los supera. Estos dos copistas articularían en conjunto los primeros acordes apócrifos de *La nueva novela* (s/n).

#### OBTAS CITADAS

- Asensi, Manuel. 1998. *Historia de la teoría de la literatura (vol. 1)*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Barthes, Roland. 1987. *El susurro del lenguaje*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter. 2002. *Dirección única*. Trad. Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar. Madrid: Alfaguara.
- Borges, Jorge Luis. 1998. *Inquisiciones*, Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Borges en Sur. 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Obras completas I: 1923 - 1949*. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Obras completas II: 1952 - 1972*. Buenos Aires: Emecé.
- Cárcamo, Ricardo. noviembre 2018. “Las anotaciones manuscritas de *La nueva novela* del 2017 son mías”. Entr. Scott Weintraub. *Latin American Literature Today*. <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/11/ricardo-carcamo-i-wrote-annotations-2017-edition-new-novel-conversation-scott/>
- Clayton, Ewan. 2015. *La historia de la escritura*. Trad. María Cándor. Madrid: Siruela.
- Eco, Umberto. 1999. *Arte y belleza en la Estética medieval*. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen.



- Genette, Gérard. 2001. *Umbrales*. Tr. Susasa Lage. México D. F.: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 1989. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Tr. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- Hugo de San Víctor. 2014. *Del arte de leer. Didascalicon, de studio legendi, el tratado de Hugo de San Víctor*. Trad. José Manuel Villalaz. México D. F.: Diecisiete.
- Illich, Ivan. 2002. *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al "Didascalicon" de Hugo de San Víctor*. Trad. Marta I. González García. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Labraña, Marcela. 2017. *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*. Madrid: Siruela.
- Lasswitz, Kurd. 2013. *La biblioteca universal*. Trad. Esteve Serra. Palma: José J. de Olañeta.
- Martínez, Juan Luis. 2017. *La nueva novela*. 4ª ed. anotada. Santiago: Ediciones Archivo.
- \_\_\_\_\_. 2012. *El poeta anónimo*. São Paulo: Cosac & Naify.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Poemas del otro. Poemas y diálogos dispersos* (ed. Cristóbal Joannon). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Merino, Roberto. 1988. "Las expectativas de recepción en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez". *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Ed. Ricardo Yamal. Concepción: Lar, 329-335.
- Montes, Pedro. junio 2019. "Las anotaciones en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez". *D21 Proyectos de Arte*. <https://issuu.com/departamento21/docs/jlm-pedromontes-issuu>
- \_\_\_\_\_. 2017. "Apuntes sobre el origen y la factura de *La nueva novela* de Juan Luis Martínez". *Laboratorio de Escrituras*. <http://laboratoriodeescrituras.udp.cl/apuntes-sobre-el-origen-y-la-factura-de-la-nueva-novela-de-juan-luis-martinez/>
- Polanco, Jorge. 2018. *La borradura: del libro al cuaderno*. La Nueva Novela anotada, de Juan Luis Martínez. Viña del Mar: Ediciones Altazor.
- Suárez, Zenaida. 2019. *Palabras ya escritas: relecturas de La nueva novela de Juan Luis Martínez*. Santiago: RIL.
- Weintraub, Scott. 2014. *La última broma de Juan Luis Martínez. No solo ser otro sino que escribir la obra de otro*. Santiago: Cuarto Propio.

