

Un impulso irrefrenable me impulsa a escribir lo que escribo:
lecturas de Jaime Saenz

Rodolfo Ortiz O.



Tesis de Maestría
Literatura Latinoamericana
Carrera de Literatura – UMSA
Tutor: Mauricio Souza

La Paz - Bolivia

SUMARIO

I. Un espacio se abre ante mis ojospag. 3
<i>[punto y seguido]</i>	
II. Lecturas –de lecturaspag. 35
<i>[escribir]</i>	
III. No todo(,) se escribepag. 80
<i>[punto y aparte]</i>	
IV. Bibliografías y Anexospag. 85

Bibliografías

- Bibliografía completa de Jaime Saenz
- Bibliografía sobre Jaime Saenz
- Bibliografía general de referencia

Anexos

Anexo 1: Papeles selectos de *La Mariposa Mundial* N° 18

- Biografía de Jaime Saenz
- Bibliografía de Jaime Saenz
- Manuscritos de *La Piedra Imán*
- Fotografía de Anton Bruckner

Anexo 2: El saco de aparapita

- Saco
- Remedios
- Unibolsillo

Anexo 3: La 9na Sinfonía en Re menor de Bruckner

- Fragmento del Adagio.

Anexo 4: Nudo Borroneo de cuatro

I. Un espacio se abre ante mis ojos

[punto y seguido]

En poesía, nos recuerda Pavese, interesa la eficacia del descubridor de una tierra desconocida.¹ Jaime Saenz alegraría que la poesía es un camino de conocimiento que en sí no existe, pues aquel que no conduce a ninguna parte es el verdadero camino, en tratándose, sin embargo, que tender ese camino es lo único que existe: “¿por qué el poeta quiere mirar y tocar la palabra?”² A lo que acotaríamos preguntándonos: ¿de qué tierra desconocida se trata entonces?

Sincrónicamente, tal eficacia puede asírsele a través de la lectura. Es cierto que la fuente de la poesía fue imaginada como un misterio, una imagen oculta, una profundidad, pero tal constatación jamás se queda allí; sería muy ocioso dedicarse al cultivo de la poesía, en todo caso, si por profundidad pensáramos que solamente se trata de algo inalcanzable, sin imagen y sin materialidad. De ahí que Saenz haya insistido siempre en la poesía como un hacer, como una *poiesis*. Si pensáramos que una errata, por ejemplo, es un equívoco en la reconquista de lo perdido, se trataría, entonces, de iniciar un trabajo que logre “separar la llama de la materia ardiente”, como diría Pavese, o bien, en el caso estrictamente saenzeano, en separar ese rostro o esa imagen “que nos da el impulso para hacer todas las cosas”,³ entre ellas crear una creación. En completa sintonía con ambos, también como decíamos, se edifica la labor silenciosa de un lector.

Saenz sabe que no es posible pensar la iluminación aislada de las palabras. Él mismo nos dice que la revelación es el terror mayor, donde escribir es, a su vez, la aventura de la revelación. Pero, ¿de qué revelación se trata? En primer lugar, de la revelación de un aprendizaje, y en segundo, de la constatación de que tal aprendizaje nos impulsa a un proceso de conocimiento. Aspecto bastante sutil a la hora de una lectura, pues habrá un oficio de vivir y un oficio de escribir que hacen nudo

¹ Cesar Pavese, *El oficio de poeta*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, p. 80. Todas las citas y alusiones a Pavese siguen este libro, en consonancia con el libro *El oficio de vivir*, Ed. Raigal, Buenos Aires, 1957.

² Jaime Saenz, *La Piedra Imán*, libro póstumo, publicado en 1989 y en 2008, cuyo fragmento imprescindible, que se cita ahora, salió en edición facsímil y mecanografiado del original en *La Mariposa Mundial* N° 18. Cabe mencionar que *La Mariposa Mundial* es una revista de literatura que se publica en La Paz - Bolivia desde 1999 y cuenta hasta la fecha con 18 números publicados, el último de ellos dedicado íntegramente al rescate de la obra dispersa, inédita y gráfica de Jaime Saenz.

³ Entrevista en Televisión, Canal 13, de julio de 1982, transcrita y publicada en el periódico *La Prensa*, el domingo 10 de noviembre de 2002.

permanente⁴, y que el lector tendrá que vislumbrar y deconstruir a través de la única materialidad a la que tiene acceso: las palabras del hacedor que se tejen en una escritura.

Decíamos que esto es asunto sutil, en tanto resulta muy peligroso dejar de lado tal materialidad o tratarla superficialmente, como por ejemplo describiendo sus recursos retóricos o afirmando, como lo hace Eduardo Mitre, que la escritura de Saenz está conformada por torsiones sintácticas equiparables a una espiral, lo cual no nos dice absolutamente nada respecto de la búsqueda de marras; o bien, como en el caso de otro género de lectores, que resbalan rápidamente a la consideración anecdótica de la personalidad del poeta, es decir, prestando total atención a un oficio de vivir que aislado de la escritura termina también diciendo nada sobre las razones profundas del “hacer poético” mismo, que era lo que en suma interesaba a Jaime Saenz, más allá de toda extravagancia vitalista o incluso verbal.

Es precisamente en este quiasma o nudo problemático del texto saenzeano donde intentaremos anclar una mirada crítica de los procesos de articulación de una escritura al interior de ella misma y, en lo posible, con los procesos de lectura más indagadores y propositivos, según consideración de esta lectura –de lecturas. En todo caso, el reto mayor radica en precisar el objeto concreto de este estudio, a saber, la escritura como un hacer poético, en tanto ganancia en superficie y densidad, pues ya no contamos solamente con las obras poéticas oficiales y arduamente leídas, sino que contamos con la intromisión reveladora de nuevas texturas saenzeanas que amplifican, complejizan y hasta problematizan a las primeras.

*

Decía Lacan en el seminario *Ou Pire* del 10 de mayo de 1972, que “un texto (...) no puede tejerse sino haciendo nudos”. En ese y este contexto nudos son y serán siempre nudos de palabras; habrán nudos ciegos, nudos marineros, nudos borromeos, pero a la postre nudos para desanudar y anudar cabos ciertamente sueltos, o por qué no fuertemente anudados.

⁴ Para un panorama y sinopsis bastante cabal sobre la vida de Jaime Saenz, remito al lector al Apéndice 1 en el cual se adjuntan las notas biográficas sobre Jaime Saenz publicadas en *La Mariposa Mundial* N° 18, La Paz, 2010.

*

“Se de un hombre a quien un simple ojo de buey totalmente abierto hacia el cielo vacío, lo pone en estado de gracia”, dice Pavese. Saenz dirá, a su vez, en paréntesis y contrapunto: “(el escarabajo eleva hacia la noche de su coraza las antenas, cuando escucha el pito del tren)”. Saenz y Pavese insisten en que la frase no debe quedar petrificada en su condición de frase. Hay un antes, es cierto, está el “haber vivido” saenzeano o mejor la *esperienza* pavesiana; en suma, la cosecha de los ojos que al partir no dejan de partir, por saberse nudos jamás imaginados. Si pensamos en ese camino para la poesía, comprendemos que lo más difícil es subir a todas las frases y cabalgar en el asombro que nos producen. Leer.

*

Si de ojos abiertos hacia el cielo vacío se trata, ¿dónde ubicar los ojos de un lector? Al menos de uno de esos ojos estamos seguros, leyendo a Saenz, y que nos constituye en principio, pues hablaríamos de un sin par “ojo caviloso”.⁵ Tal ojo aterriza en cada palabra, cuando *las meditaciones agonizan*, y cavila cada palabra hasta el cansancio, pues un poema exige una verticalidad donde cada palabra debe ser asumida en su forma de *relámpago nocturno*. Una “A”, la de Rimbaud, por ejemplo, viene a ser un “negro corsé velludo de moscas deslumbrantes”. Si regresamos a *El Escalpelo*, éste libro único nos provoca al decirnos sobre la “única muerte” que es la “E”, o sobre la “ilusión de U en Vierochkaya”, o bien, “todas las bocas en U y nada de

⁵ Cuando en *La Mariposa Mundial* No. 2 cerrábamos con el festejo de las “Gracias y desgracias del ojo del culo” de Quevedo, en completa sintonía, se escribía al inicio acerca del “ojo caviloso”, aquella vez de raigambre bordeana. Al pasar las aguas, en el N° 5 de *La Mariposa Mundial*, p. 15, regresamos a ese ojo, ya evidentemente más pulcro y complejo, cuando se mencionaba lo siguiente: “Todo escrito posee un centro que lo atrae. Todo fragmento se quiebra por el deseo de la formación de ese centro. Redondeando la incompletez, completando la no redondez, ese centro nos pone un dedo en el pecho, imperiosamente...”. Precisamente ese centro, que puede ser una palabra, un fragmento o un margen de la escritura, es el que se capta y articula en la línea interior del ojo caviloso de un lector. Escribía Saenz en un verso de *Al pasar un cometa: –en las entrañas sutiles, las meditaciones agonizan, /con el relámpago nocturno, con el ojo caviloso*. Existen tres versiones de este verso, mejor sería decir del poema “La Ciudad” de donde fueron extraídos. La primera edición manual de este libro, que data de 1968 y que resulta una especie de cuaderno original del libro publicado en 1982 y que posee poemas no incluidos en el mismo, no consigna el poema “La Ciudad”. Sí lo hace la versión mecanografiada de 1971 cuya variante es: *de las entrañas sutiles /y del ojo caviloso surgen los relámpagos en la conmoción nocturna, /las meditaciones se vuelven agonías*. Finalmente, una tercera versión la encontramos en la carta que le escribe a Stefan Baciu, con leves modificaciones. Definitivamente nos quedamos con la versión de 1982.

besos”; mejor una “T” que no se puede aplicar “a la vela o al viento”; una *littré* abierta y total en su constelación, como lo es toda escritura después de Mallarmé.

*

Nunca cabrá la idea de una lectura silenciosa, aislada (“sujeto cortado de lo real” diría Piglia)⁶. ¿Qué lees?, pregunta Polonio a Hamlet: “Palabras, palabras, palabras”.

En este punto nodular, el de una *littré* total de la escritura y la lectura, lo hondo visto con hondura será siempre superficie. Tal es así, los procesos complejos de producción y recepción de una obra no tendrían que conducirnos a la psicologización de los personajes de Saenz, menos aún de su autor, y menos aún a la psicologización de sus temas, recurso bastante frecuente en los comentaristas de los poemas de Saenz, cuyo ejemplo emblemático es una vez más Eduardo Mitre.⁷ El crítico aludido cita la siguiente línea de Saenz: *Vive a la vera del lenguaje, la cabeza flotante en un cuerpo que no hay*, y remata con el siguiente comentario: “No muerte por el tacto sino muerte del tacto y supresión del contacto con el mundo objetivo; hipertrofia del espacio interior en cuyos meandros mentales la conciencia se escinde, se multiplica, inventa o resucita sus fantasmas, con quienes dialoga o monologa”, para un poco más adelante concluir que “más que a un diálogo con el mundo, asistimos a un debate del yo consigo mismo”.⁸ Hecha la demarcación de lecturas, pues toda la obra de Saenz es un diálogo sostenido con el mundo, acotaría diciendo que afirmar algo así como “estoy solo”, muchas veces legible en la obra poética de Saenz, no debe molestar, pues tal afirmación, además de embadurnar al lector con una conciencia de la soledad dirigiéndose a un lector, no puede más que confesar lo irrisorio de referirse a algo por medios que impiden estar solo, vale decir, escribir para un lector. El asunto, entendemos, es otro, pues quizás ese mismo “estoy solo” aluda a una forma distinta de la experiencia, donde nada sostiene a quien no tiene otro sostén que la obra que escribe o está a punto de escribir.

⁶ Ricardo Piglia, *El último lector*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2006, p. 26.

⁷ Este crítico y poeta dedicó solamente un breve ensayo a la poesía de Saenz, titulado “Jaime Saenz: el espacio fúnebre”, publicado en el libro *El árbol y la piedra. Poetas contemporáneos de Bolivia*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1986.

⁸ *Ibid.*, p. 28-29.

Es así que los caminos y aventuras de esta nuestra lectura serán radicalmente otros, puesto que los fines de este estudio también son otros. En tal sentido, no quisiéramos centrarnos en una exégesis de lo que podría significar un poema, articulado a otro poema, y montar un teatro de personajes lingüísticos en ávido debate hermenéutico. Quisiéramos más bien un ejercicio de lectura que escribe sobre los movimientos de la escritura en Saenz, y su incidencia en la poética que el escritor ha constituido en su aventura, asumiendo que una escritura es una huella donde se lee un efecto de lenguaje, entendiendo lo de “efecto” como ese algo que ocurre cuando se garabatea seriamente en una página, desde el boceto de un dibujo al rostro de un poema, con líneas y puntos que cortan esas líneas.

*

Entrecruzamos, entonces, los procesos de escritura y lectura de y sobre Jaime Saenz, para conformar un campo complejo de relaciones, donde se ponen en juego procesos al interior y al exterior de su obra, los cuales, abordados topológicamente, no deberán ser aprehendidos como planos separados e infranqueables, tal como frecuentemente fueron leídos muchos de los conceptos de su pensamiento poético, sino poniendo en juego relaciones más precisas que logren trascender esa engañosa dualidad; vale decir, pensándolas como superficies tensas de una sola cara y un solo borde a la manera de una banda de Moebius. A su vez, este recurso a la topología nos permite establecer nuevos modos de articulación de las lecturas consideradas como más propositivas en el marco de este estudio, anudándolas a su vez a tres conceptos que operan a partir del modelo topológico de los registros real, simbólico e imaginario, introducido por Lacan en los años 70. Los tres conceptos, que son retomados de diferentes pensadores contemporáneos, son: el concepto de aura, tal como fue problematizado por Walter Benjamin; el pliegue, según la lectura de Deleuze; y el *bricolage*, según fue propuesto por Levi-Strauss. Finalmente, remarcar que estas articulaciones de relaciones múltiples posibilitarán el anudamiento topológico de un cuarto elemento central, y que lo hemos denominado concretamente **escritura**, en tanto materialización que cifra lo imposible⁹, a través de remiendos, pliegues, fugas, restos, torsiones, pasajes que ponen en movimiento todo el sistema poético saenzeano y fundamentalmente lo problematizan.

⁹ Si nos permitimos utilizar una fórmula lacaniana, diríamos que su escritura es aquello que escribe lo que no cesa de no escribirse.

*

Acerca del título elegido para este estudio, comenzaría reteniendo aquello de inalterable en un alma inalterable: en 1938 Saenz viaja a Alemania (a los 16 años). En 1942 somos testigos del primer registro de su obra escrita. En 1944 se enamora de una alemana y se casa. Nace Jurlaine en septiembre de 1949, (en 1941 pide matrimonio a la boliviana María Teresa Urquidi, pero los padres de ella se oponen). En 1947 Erika Kessberg, la alemana, da a luz a un hijo que vivió tres días. El 5 de mayo de 1942 escribe “Cosa Tibia” (primer escrito registrado de su obra). En 1944 se casa con Erika. En 1950 se registra el intento de un suicidio, y en 1951 su 1er *delirium tremens*; en 1953 fue el 2do. En 1948 Erika lo deja y en 1949 ella se va para siempre a Alemania junto con Jurlaine, su hija, a quien nunca más volvió a ver. En 1955 publica su primer libro *El Escalpelo*. ¿Qué más acontecimientos para inferir la generación de un “impulso irrefrenable”? Sin embargo, para Saenz, su escritura es la que escribe, para buscar y nunca encontrar. Se escribe lo que se acaba de escribir, pero este escribir es un proceso largo del escribir pero no necesariamente de lo escrito. Si lo que existe es el resto y como complementario a lo más probable de una escritura que hace ruido, lo que existe es el desorden. Y el desorden está siempre ahí, es un real que se despliega en las escrituras de Saenz.

Finalmente, señalar que esta nuestra lectura, asume el riesgo de hacer suya la situación problemática, provocadora, de la escritura de Saenz. No su moral, menos su ética. Indagar sobre los papeles estrujados, salvados del fuego, olvidados por el humo,¹⁰ y así mismo manejarlos sincrónicamente con el resto de su obra, podría diseñar en este vasto territorio orillas sin puerto o con cierta esperanza histórica, nuevas sintonías. Precisamente, esta lectura se sirve de un instrumento más, caro a Saenz, en todos sus momentos y ámbitos; asumir que trabajar la lengua, si seguimos diagonalmente a Pascal Quignard, es volverse capaz de enfrentar los peligros de los pensamientos más difíciles, al desplegar en un impulso irrefrenable que no cesa de no escribirse; en suma, para reescribir sobre la historia particular de la escritura en Saenz, a la par de todos sus

¹⁰ Como aquellos que dejó en la casa de Oscar Soria (véase *La Mariposa Mundial* N° 18, pp. 274, 277).

naufragios.¹¹ En esos momentos de larga felicidad cuando se escribe y cuando se escribe, que se nos revela un Saenz de autoridad mayor, que nos conmueve y enorgullece.¹²

**

En la “Editorial” de *La Mariposa Mundial* N° 18 quise reflejar cierta noción de la dicha de escribir. Ser un poeta, a la manera de nadie, señalará siempre un camino ajeno a la literatura. Tal noción de camino es central. Cuando Jaime Saenz se interrogaba acerca de la obra, al decir en una entrevista: “para qué intentar la obra, para qué la obra, eso es lo que muchas veces me pregunto”¹³, encontramos que en este punto lo central no es el centro, sino más bien la búsqueda de ese centro, “el camino, no la respuesta”, como se confirma un poco más adelante en esa misma entrevista, es decir, la escritura asumida como un vivir y un morir, y nunca como un mero artificio literario. De un modo más personal, él lo dijo expresamente, confesionalmente, casi concluyentemente, en otra carta, a Nelly Villanueva de Rocabado el año 1981, cinco años antes de morir, cuando le decía que “la escritura me hace vivir y me hace morir”, pero también ajustando tal afirmación en una carta anterior escrita a Stefan Baciu en 1970, donde decía que “la habilidad literaria es una cosa, y otra cosa muy distinta es la creación literaria”.¹⁴

Estas líneas, de tinte confesional, pueden iniciar una aventura, un grosor, de múltiples resonancias, si comenzamos a hacer nudo con otros momentos de su obra, donde es posible discernir la imagen oculta, como le gustaría haber dicho, de ese hacer, o si se quiere, de “los

¹¹ Si retomamos el dualismo permanente que manejó Wiethüchter (iniciado / no iniciado, la otra orilla / esta orilla, lo profano / lo sagrado) diríamos que este último, y por qué no los otros de refilón, caen en esa peste negra que significa la auratización romántica de un poeta. Somos conscientes de que Saenz mismo se movió muchas veces así, tan cartesianamente, sin embargo, allí donde él encontraba una síntesis reveladora cuando decía que vida y muerte, obra y vida, son una y misma cosa, también se escapaban otras aguas, obra y gracia de la maestría de su escritura, donde escribir programáticamente, en el sentido de lograr la imagen perfecta de un programa, podría semejarse a la clausura de un “impulso irrefrenable”, medular a su escritura.

¹² Completaríamos tal aventura con una cita de Quignard: “Hay que seguir con los remos y las velas pequeñas, pero cuando sobreviene la necesidad imprevista, hay que ser capaz de desplegar la vela mayor del lenguaje y dejar bruscamente atrás los botes, los barcos de pescadores, la filosofía, la historia, las leyes, los proverbios, los decretos, la charlatanería, las costumbres”. (Pascal Quignard, *Retórica especulativa*, trad. Silvio Mattoni, Ed. El cuenco de plata, Bs. As., 2006, p. 22).

¹³ Entrevista con Luis H. Antezana publicada en la revista *Puntos Suspendidos* N° 5, 1997, y titulada por los editores “La maña de la obra”.

¹⁴ La carta a Nelly Villanueva de Rocabado la escribe un 24 de mayo y la de Baciu el 28 de junio de 1970, ambas se las publica por primera vez el año 2010, en *La Mariposa Mundial* N° 18, pp. 178-179 y 164-166, respectivamente.

trabajos de la poesía”, para usar sus propias palabras.¹⁵ Pero estas alusiones a la creación poética y de una obra, acuden a precisar el camino de una escritura y acuden también a una interpelación directa que se interpone cerrando el paso a una posible tradición literaria. “El inicio de la obra es primero un aprendizaje”, le dice a Luis H. Antezana, en la entrevista mencionada, donde el ámbito del hacer poético y el ámbito de la tradición literaria no necesariamente se mirarán el uno al otro. En todo caso, los trabajos de la poesía se constituyen sugerentemente en el énfasis puesto en “el haber vivido las experiencias que precisamente forman parte de los trabajos de la poesía”¹⁶, donde nada podrá hacerse sin antes bien haber cumplido la condición vital anterior que tiene que ver con un aprendizaje.

Desde ningún punto de vista resulta un trabajo sencillo escudriñar una noción de la obra tal, si en sincronía obtenemos la materialidad concreta de una obra (acaso ahora completa), que vista y leída en su integridad, se revela siempre como una aventura del escribir que va en contra de la escritura misma, de un hombre que se mete en la literatura con la esperanza de salir de ella, y que a la postre no deja ya nunca de escribir.¹⁷

Dónde precisar mejor esta noción de aprendizaje, sino es a partir de las huellas y residuos que va dejando el movimiento mismo de los trabajos de una escritura que dirige su dimensión poética al hecho mismo de escribir, pues Saenz, a sabiendas de que para ser poeta “no necesariamente se tiene que escribir poemas”¹⁸, elige la afirmación de una soledad y de un riesgo donde amenaza la fascinación de escribir.

*

¹⁵ *La Mariposa Mundial*, N° 18, páginas facsímiles mecanografiadas sobre un fragmento de *La Piedra Imán*, donde Saenz, como en otros momentos de su obra, sintetiza y proyecta una poética de la creación verbal de la cual habremos de ocuparnos más adelante.

¹⁶ Páginas facsímiles mecanografiadas sobre un fragmento de *La Piedra Imán*, en *La Mariposa Mundial* N° 18.

¹⁷ Sin ir muy lejos en la cuenta, Saenz dejó alrededor de una decena de obras inéditas y un no menor número de escritos inéditos dispersos. Véase la síntesis biográfica y bibliográfica realizada por *La Mariposa Mundial* N° 18, en el Anexo 1 de este trabajo, incluyendo el índice o sumario de la propia revista mencionada.

¹⁸ “La maña de la obra”, ob. cit., p. 8.

Por el otro lado de la balanza, el de las lecturas de Saenz, habrá que notar que su historia es también una historia “ideal” de otros trabajadores esta vez de sus trabajos. Llegamos a momentos altos cuando se nos advierte acerca de la indagación sostenida de la escritura saenzeana, que prefigura una “poesía interior que es objetiva”,¹⁹ que topológicamente, y para dar un ejemplo, no es más que un internarse en la hechura de una obra que goza de sus excesos en cada uno de sus pasajes, de sus pliegues y de sus instantes verbales, que a la manera de los márgenes de un libro total que siempre huye, “todo lo que está al alcance escapa, apenas alcanzado, a la servidumbre, sometido poco a poco en una red de contradicciones que, aún reduciéndolo a su función de signo, de imagen, de sonido, de signo entre signos, de imagen entre otras imágenes, de sonido entre sintonías, lo liberan, al mismo tiempo, del yugo opresor del sentido, de la tiranía de la Totalidad; como si hubiera que convertirse en el Todo de la Nada, para no ser la Nada del Todo”.²⁰ La pertinencia de esta cita de Jabès, tomada de *El libro de los márgenes*, se justifica no solamente por su completa sintonía con la obra de Saenz, sino por la bienvenida a ese “todo” y “no todo” que se escapa, en el modo topológico del interior del exterior del interior, que asume el carácter de una fuerza íntima, de una necesidad desplegada, que indaga siempre en la imposibilidad de atrapar, también desde la lectura, ese *afuera* que Saenz supo prefigurar a través de su escritura, en contra de esa “tiranía de la totalidad”, en la cual muchos lectores selectos de su obra cayeron sin más, alimentando un aparato crítico que adjudica la legitimidad y prestigio de ciertos saberes hallados de primera y segunda mano, y que hábilmente son volcados sin pretextos, en una especie de tecnología de la reproducción crítica, donde es fácilmente aceptable la generalización de todo aquello que se toca desde tal aparataje conceptual.

Era muy obvio que a la postre iría a surgir cierto síntoma en el ámbito mismo de esta academia de lectores, que de una u otra manera, y a favor de la repetición, comenzaron a ejercer, consciente o inconscientemente, la consigna de “olvidar a Saenz”. Y no es de reprochar, la academia de lectores que le tocó a Saenz, fue muy hábil en su capacidad igualadora, pues para estar en ella y con Saenz, todo el espectro lector debiera hacer lo mismo, “siguiendo las mismas tendencias de un mercado simbólico especializado”, para decirlo con las palabras de Beatriz Sarlo.²¹

¹⁹ Este acierto es referido por Luis H. Antezana en su estudio (pionero) de 1979 “Hacer y cuidar”, publicado en 1983 en *El paseo de los sentidos*, y luego con algunos ajustes en su libro *Ensayos y lecturas*, Ed. Altiplano, en 1986. Este autor, más algunos otros, será estudiado más en detalle en la parte segunda intitulada “Lecturas –de lecturas”.

²⁰ Edmond Jabès, *El libro de los márgenes*, s/d.

²¹ Véase el ensayo “Olvidar a Benjamín”, en *Siete ensayos sobre Walter Benjamín*, FCE, México, D. F., 2000, p. 77.

Por suerte la academia de nuestros días posee también hábiles competencias para *saber hacer* con su síntoma. Los trabajos de lectura registrados sobre la obra de Saenz, en este entendido, ganan por sintomáticos, y en muchos sentidos, pues no olvidemos que un síntoma es una metáfora abierta, donde caben todas las apropiaciones posibles de lo que se llama “otredad”. Sin embargo, es viable, operativo, en este caso, guiarnos por una primera clasificación de lectores, que leídos con seriedad, han logrado consolidar un trabajo en expansión, o mejor, de reflexión y hasta de intuición crítica sobre el “yugo opresor del sentido” que busca trascender la “red de contradicciones” a la cual fue sometida muchas veces esta obra.²²

A su vez, es necesario tentar un mapa básico sobre esta tradición de lectores de Jaime Saenz. En primer lugar, nombraría a un cuerpo de **lectores impuros**, que suelen utilizar esta obra poética para fines de robustecimiento macro-conceptual, como es el caso más representativo de Javier Sanjinés, quien lee la novela *Felipe Delgado* como una estrategia narrativa que nos habla de lo subalterno y de lo marginal, en pro de una redefinición cultural que tiene sus procesos corporales marcados por la abyección²³; en segundo lugar, están los que siempre estuvieron presentes y al pie del cañón, y que llamamos **lectores puristas**, los cuales, a su vez, se desdoblan en dos grandes familias: los lectores auráticos y los lectores crítico-filológicos. Acerca de los primeros, resaltaríamos los trabajos de Urzagasti, Sergio Suárez Figueroa, Blanca Wiethüchter, Rubén Vargas. Y acerca de los otros, los trabajos de Luis H. Antezana, Walter Iván Vargas, Elizabeth Monasterios, Marcelo Villena, entre los más importantes; finalmente, a estos dos grupos de lectores, adherimos un tercero de corte más bien bastardo, y que llega a consumir algo de todos y de ninguno, y que nunca se reconoce ni en sí mismo, pues a veces se esteriliza en el modo de un lector consigo muerto o bien se aventura por los pasillos del consigo vivo, que a la par clama por un espacio abierto y de extravío, y que incorpora el resto de su fatal hechura como abertura al infinito, como algo que no se deja asir, como algo que se abre a la posibilidad de una escritura de citas al infinito y de amor por los detalles, que a la postre en su recolección de “iluminaciones profanas” llegan muchas veces a contradecirse desde dentro: a este tipo de lectores hemos llamado **lectores de hospital**.²⁴

²² Resta decir que se dedicará buena parte del capítulo segundo a establecer líneas y nudos acerca de este cuerpo de lecturas –de lecturas sobre la obra pública y hasta hace poco inédita de Jaime Saenz.

²³ Como paradigma de este tipo de lecturas, se puede consultar el texto “Marginalidad y grotesco en la moderna narrativa andina: el caso de Jaime Saenz”, publicado en la Revista *Unitas*, N° 3, marzo de 1993, pp. 111-120.

²⁴ En la segunda parte, fundamentalmente, intentaremos un *primus inter pares* acerca de estos hipotéticos personajes.

Avanzando todavía por este lado de la balanza, el de las lecturas a diestra y siniestra, veremos que Saenz, fiel a ese flanco del trabajador de los trabajos, nos dará a entender que el primer lector es el que escribe, tal como se mencionó al inicio de este trabajo. Sin embargo, sería oportuno pensar, que tal tradición de lectores ha demostrado siempre que leer a Saenz resulta una empresa destinada a un gesto tautológico que intenta comprender una obra pasando toda la vida intentando comprender.

Un pasaje consolador de *Los Papeles de Narciso Lima Achá*, a propósito de un diálogo a tres voces y dos lenguas, entre el Conde Johannes von Kranke, Lima-Achá (traductor alucinado de Kranke), y el inefable Carlos María Canseco, podrían resumir tal afán de nuestra reducida aunque entregada tradición de lectores de Saenz. En la tal novela póstuma, asistimos al viaje de un triedro inefable al interior del altiplano y que a lo sumo y adherido el castellano, se anclan en una charla memorable que Lima-Achá anotó en su diario de viaje y que luego transcribe —“utilizando fragmentos”. En estos pasajes, asistimos a un momento en el que lectura, interpretación y traducción se sintetizan en una noción de profundidad a propósito del libro *Sein und Zeit* de Martín Heidegger (según Canseco la cosa “más endiablada y temible que imaginarse pueda”); este último, Canseco, dice le dijeron del alemán que “hay que estudiar veinte años para leerlo, y que uno tiene que romperse la cabeza otros veinte años para entenderle”; Lima-Achá, casi limando la voz, traduce la respuesta en alemán de Herr von Kranke, y que alcanzando la propia comprensión de la obra de Saenz, dice: “quizá cinco años para leerlo; y para entenderlo toda la vida”.²⁵

No resulta exagerado afirmar que ningún de lector de Saenz que se respete niegue tal afirmación a la hora de entregarse a la lectura de su obra. Sin embargo, valga la rememoración de este pasaje como un primer paso decidido para iniciar una aventura que sin rodeos podemos llamar no de “crítica literaria”, sino de “lectura que escribe”, o mejor, de una “escritura que dialoga con otra”: endiablada y temible.

²⁵ Jaime Saenz, *Los papeles de Narciso Lima-Achá*, IBC, 1991, La Paz, 1991, p. 146. La noción de profundidad que se trasunta de este pasaje, donde lo inagotable e inabarcable evocan a su vez el espíritu romántico alemán tan presente en la obra saenzeana, será visitada más adelante, fundamentalmente en la segunda parte.

Se entiende que esta actitud metacrítica conoce de su horizonte y objeto, pues se trata de regresar con “ardiente paciencia”²⁶, para mirar nuevamente los residuos de una escritura que escribe incluso en contra de ella misma, o para retomar el dilema de una escritura que se repliega y despliega nuevamente en torno a una escritura “oficial” (de Saenz) subyugada a los sentidos impuestos por la crítica... Una lectura metacrítica, en este sentido, asume la gracia liberadora de la deconstrucción, pero también, y a la manera de Deleuze, de replegar aberturas imperceptibles para el que observa desde dentro, aunque fuese para concluir que las palabras y las cosas están también llenas de pliegues oscuros. Finalmente todos ellos, en completa fidelidad al sistema poético que el propio Saenz fue prefigurado, a través de lo que él llamó el “hacer poético” y la “experiencia de lo profundo”.

*

Sean estas páginas un pedazo de ese hilo eterno que es leer una obra “endiablada y temible”; anudándose este hilo a muchos otros que cordialmente se los visita, para dejarlos luego, intentando siempre entrever el hilo primero que es uno mismo, un lector desmadejando una obra siempre como si fuera la primera vez.

Así, entonces, asumir esta obra como un remiendo de actos de lectura que se escriben (vale la pena jugar con la oposición entre “aparataje crítico” y “lector aparapita”), ligamos estos actos a su afán errante, procesal, que atiende por sobre todo a lo iluminador de sus trabas, silencios, vacíos, y por qué no, de sus fragmentarios hallazgos hilvanados por una línea de continuidad que responde desde diferentes flancos y fugas a dos interrogantes centrales que Saenz, al interior de su obra, ha puesto en evidencia repetidas veces: qué es la creación poética y cómo recorremos esa distancia. En el pliegue que se delinea entre ambos interrogantes vemos desplegarse a **la escritura**, radicalmente como un hacer y una búsqueda, como se vino diciendo, frente a la cual, como lectores, damos rodeos en torno, también haciendo y buscando, a sabiendas de que el verdadero camino, en palabras de Saenz, es aquel que no conduce a ninguna parte.²⁷

*

²⁶ A la manera de Rimbaud.

²⁷ Facsímil mecanuscrito de *La Piedra Imán* en *La Mariposa Mundial* N° 18.

Partimos históricamente del presente: *La Mariposa Mundial* N° 18, que terminó llamándose “recuperación de obra y memoria” sobre Jaime Saenz.²⁸ Una primera razón metodológica es esta: quien escribe “lee resolviendo problemas que se está planteando o que se va a plantear en el futuro y que tienen que ver con lo que está escribiendo”²⁹. Leer es aprender a pensar de costado, hasta el extremo del sueño, donde se lee fuera de lo visible.

Históricamente Saenz está presente desde mi adolescencia. Sin embargo, la medida de este antaño vital se fue configurando siempre en un tiempo discontinuo, mirando para atrás para mirar hacia adelante, mirando a un costado para mirar mejor el otro costado. Toda lectura acarrea una confesión secreta pocas veces comunicable. Mi confesión como lector de Saenz posee muchas aristas. ¿Qué significa recibir manuscritos, papeles sueltos, y hasta libros, de un baúl donde nadie ha mirado y que ahora ingresan en la luz de una lectura que está obligada a ver nacer de nuevo las obras ya largamente públicas y leídas? A su vez, ¿qué sucede si condenamos la voluntad del autor que desatiende y olvida su obra inconclusa, marginal, fragmentaria, y mucho más la voluntad duplicada del lector que se queda solamente con lo comprensible de una música, sin haber aprendido a escuchar la sinfonía de una obra donde ahora es posible ensuciar con la lectura todas sus páginas?³⁰

Hasta que no estuvo acabada *La Mariposa Mundial* N° 18 y publicado el libro *Tocnolencias*, no era posible mirar la obra de Saenz como una piedra más lisa o un fragmento mayor caído de lo oscuro.

²⁸ Este trabajo es de larga data: en lo que a mí toca, nació en 1997 cuando se comenzó a diseñar la revista *La Mariposa Mundial* y que logró, durante los últimos cuatro años a este 2011, la publicación del número 18, según se cuenta en el texto de la presentación del 11 de agosto del año 2010. Valga acotar, además, que tras días o noches, años o eras de trabajo, se hizo lo que se tenía que hacer. Un ejemplar con los escritos dispersos e inéditos de Jaime Saenz, a lo que se suma una reunión de sus cartas, la obra gráfica rescatada de tapas, páginas de libros y papeles sueltos, todo ello custodiado por una relación actualizada de sus publicaciones, una biografía con notas, imágenes y documentos de precisión, que se coronan y anudan, finalmente, con algunas páginas propias del poeta que definen su poética. Se entiende que la poética saenzeana demanda una nueva sintonía con toda su obra. Hasta aquí un Saenz múltiple y desmenuzable, acompañado, hacia el final, de un cuerpo no menos importante de semblanzas y apuntes muy precisos, proporcionados por allegados que se hospedaron para vivir muy de cerca todo aquello que acompañó la plenitud y el abismo de esta escritura.

²⁹ Entrevista a R. Piglia por S. Pastormerlo, en revista *Variaciones Borges* N° 3 (1997).

³⁰ Valga mencionar que las lecturas auratizadoras que enfatizan un sesgo intimista, una búsqueda de unidad mística, o más sutilmente, un mecanismo de “invención imaginativa”, tal como se propone en la tesis de Juan Carlos Ramiro Quiroga, nunca dejaron de convencerme del todo. Intentaré en esta aventura, aunque fuese de costado, demostrar que nociones como las de “verdadera identidad”, “unidad esencial”, “exaltación de lo inmaterial”, o, a la manera de Iván Vargas, de “ambición ontológica (de ontologización de lo óptico)”, resultan inoperantes e innecesarias para nuestras pretensiones.

Y ahora que tenemos aquí entre manos la obra total, habrá que empezar a visitarla. Y esto, de inicio, retrotrae un problema metodológico profundo, pues visualizar una obra como la de Saenz nos obliga a trascender muchas metodologías.³¹

*

Un primer recurso metodológico será comprender que *La Mariposa Mundial* N° 18 nos obliga a cruzar un nuevo camino. Pero valga decir que tal camino, el de este volumen, deja de ser tal si no aprende (en el camino) a virar su camino. Quiero decir que este volumen que reúne la obra dispersa e inédita de Jaime Saenz, si bien puede ser una aventura en sí misma, exige, a la par, una lectura más amplia y articuladora alrededor de ciertos momentos de ese recorrido que fue su escritura.

*

Luis H. Antezana, en un texto inédito titulado “Lecturas de Jaime Saenz”,³² se percata de algo, digamos impostergable, a la hora de aventurar una lectura (o lecturas) de esta obra, y cita a Foucault cuando nos habla de la “prisión discursiva” que implica el acercamiento a una obra, la cual por su magnitud, complejidad, consagración, dirige la orquesta de sus lectores, es decir, obliga a que ellos no se libren de ella y, por ende, sus comentarios queden atrapados, precisamente en una “prisión discursiva”, cuya única originalidad sería el constituirse en extensiones, versiones, modos verbales de la propia obra, donde las múltiples perspectivas no harán más que “decir de otra manera lo que Saenz ya había dicho en su obra”.³³

³¹ Asumimos, en todo caso, la siguiente idea tanto de Mallarmé como de Nietzsche al respecto: todo método es una ficción, cuyo instrumento es el lenguaje limitado en su propia referencia y donde cobra valor la necesidad de que las palabras se reflejen unas sobre las otras.

³² Este texto fue autorizado como algo acabado y publicable a mi persona, en una carta en la cual señala el autor que salvo algunos errores tipográficos “no le veo problemas”. Se trata de un artículo presentado en un seminario organizado por la Carrera de Literatura cuando Blanca Wiethüchter era directora de la misma (alrededor de los años setenta). Precisamente el texto fue hallado entre los papeles de Blanca cuando revisábamos el archivador que dejó sobre Saenz.

³³ Ob. cit., s/f.

La repetición suele ser la gran fatalidad de la lectura. Las buenas intenciones aquí no cuentan. Más aún cuando se asume de antemano una valoración acerca de aquello que se lee. Sin embargo, una lectura con pretensiones no valorativas, como la que intenta Antezana, suele ser también repetitiva, a la larga.

Qué hacemos entonces, si por la obra de Saenz trastornamos la vida y el mundo, y les damos la bienvenida a los sitios y a las cosas, e invertimos la idea enfermiza de Pierre Janet que no quería leer porque “un libro que se lee se ensucia”.³⁴

*

Para lo que sigue al punto seguido de las lecturas (semióticas, filosóficas, sociales, místicas, biográficas, intimistas, de ojito, y un largo etcétera) que se pudieron consignar sobre la obra de Jaime Saenz, y que intentaremos replegarlas a partir de la dimensión tripartita señalada más arriba, surge en este presente un rasgo diferencial: luego de la publicación del número 18 de *La Mariposa Mundial* e, inmediatamente posterior, de *Tecnolencias*, tenemos, nueva y metafóricamente, el altiplano *in extenso* de su obra (no me atrevería a decir completo), pero sí al menos lo más significativo y pertinente para intentar, con libros y papeles sobre la mesa, una precisión de los rasgos fundamentales de la misma.

Esto, en primer lugar, nos delimita un territorio mayor, que en su nueva vastedad, incorpora escrituras no consagradas, marginales, fragmentarias, complejas, inconclusas, ilegibles, como se dijo más arriba, y que posibilitan ya fuera de la “prisión discursiva” a la cual estábamos tan acostumbrados, lecturas nuevas –insisto– liberadas y acaso desaturadoras de esta obra.

*

³⁴ El bellísimo ejemplo se lo debemos a Maurice Blanchot, en *El espacio literario*, Ed. Paidós, 2da edición, 1992, p. 179.

Este trabajo se titula “*Un impulso irrefrenable me impulsa a escribir lo que escribo: lecturas de Jaime Saenz*”. Se trata de una bellísima frase que aparece, casi secretamente, en lo visible de una página de los “Cuadernos” de Felipe Delgado transpuestos fragmentariamente en la cuarta parte de la novela *Felipe Delgado*, publicada en 1979, el mismo año en que acababa de escribir su libro póstumo *Tocnolencias*. A propósito de estos “Cuadernos”, que se constituyen en imprescindibles para este estudio, la crítica hizo caso omiso, salvo un artículo de Leonardo García Pabón, publicado en el ya canonizado libro colectivo de crítica literaria boliviana titulado *El paseo de los sentidos*.³⁵ En dicho texto se mencionan algunos puntos de relevancia que serán articulados en la tercera parte de este estudio, sin embargo, cabe mencionar que a diferencia de muchos textos sobre Saenz escritos por entonces y dominados por la idolatría y la sobreinterpretación, García Pabón propone pensar estos “Cuadernos” como un centro donde es posible fijar una poética y fundamentalmente como un registro de lenguaje completamente otro, donde los temas saenzeanos se reúnen en una escritura.³⁶

*

Por otra parte, entendemos que escribir y leer hacen aquí un pliegue negativo. ¿Desde dónde se escribe, desde dónde se lee? O mejor, la búsqueda de una escritura (que hace pliegue) en la búsqueda de una lectura, que es ésta, ¿dónde gana en horizonte? O mejor, todavía: las escrituras en Saenz, que oscilan entre sus poemas y prosas “consagrados”, y esas escrituras recobradas o atendidas a deshora, como lo son las mencionadas, incluyendo el libro de poemas breves *Café y mosquitero*, *El Escalpe*, o inclusive aquellos fragmentos de los “Cuadernos” de las Memorias de Felipe Delgado, que se suman a esta vastedad que había sido más compleja que un altiplano central y abarcable, ¿acaso no alimentan un ansia distinta en el momento de leer, una vez más, por el hecho de avizorar una fatalidad en el oficio de escribir? En todo caso este pliegue pone en tensión dos procesos complejos y distintos: cifrar es escribir / descifrar es leer; se descifra un ciframiento sin presuponer ocultos simbolismos detrás de las palabras. Como el *rebús* o texto cifrado de los sueños que Freud compara con la escritura en imagen, la escritura de Saenz nos convoca en tanto cifra de lo imposible y en cuanto el más allá de la imagen es la imagen misma vista como escritura.

³⁵ Leonardo García Pabón, “Las memorias y el lenguaje de Felipe Delgado”, en *El paseo de los sentidos. Estudios de literatura boliviana contemporánea*, Instituto Boliviano de Cultura, La Paz, 1983, pp. 259-267.

³⁶ Ob. cit., pp. 260 y 265, respectivamente.

En suma, este desafío de lectura desea configurar un espacio libre y distante de aquel donde reinó la consagración de una obra y la figura de un poeta, que al cabo, murió y vivió en y con el impulso irrefrenable de escribir lo que escribió. Punto y seguido.³⁷

*

En ambas experiencias (la de leer, la de escribir) habita la ligereza providencial del trabajo de un *bricoleur*, mucho más si comenzamos a entender el pensamiento salvaje que aviva la escritura en Saenz.

En el caso de la lectura, se trabaja con las manos, utilizando medios desviados por comparación con los del hombre del arte (léase del arte de la lectura).

En el caso del escritor (verdadero *bricoleur*), se trata de aquel que obra por sobre todo con las manos, “sin plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales (léase aquí la tecnología de la reproducción crítica, mencionada en principio). No opera con materias primas, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos”. Siguiendo el trabajo de Lévi-Strauss a propósito del *bricolage* en *El Pensamiento Salvaje*³⁸, y la nota del traductor Francisco González Aramburo, valga la siguiente acotación: toda la obra de Saenz es un trabajo secreto que opera con fragmentos y trozos de “obras” que las hace suyas y que en este proceso las inventa. De este repertorio de su práctica nos alerta oficialmente en *Muerte por el tacto*, cuando escribe que el poeta se halla “replegado con los demás en el apagado símbolo de los puentes”, y mejor aun cuando anuncia que es necesario escribir una carta “para poder ver mejor la luz de las cosas / luego de leerla alumbrado por el antiguo vuelo de mis amigos muertos”. Se llama *bricolage* a la necesidad de tomar prestados los propios conceptos de una herencia más

³⁷ Frente a las historias y lugares comunes a los que nos tienen acostumbrados muchos lectores y críticos de Saenz, como las constantes referencias a su excentricidad, vocación alcohólica, nazismo, indigenismo o sobre las vicisitudes de un programa poético que va de *Muerte por el tacto* hasta *La Noche*, he preferido amigablemente dar paso a un costado, o mejor, quedarme en la antesala, quizás a la manera de ‘el loco’ de *El Loco* de Arturo Borda, anotando de todas esas historias apenas “algunas bellezas que he podido sorprender” (*El Loco*, Tomo II, H. Municipalidad de La Paz, La Paz, 1966, p. 468). En todo caso, consideramos mucho más eficaz la idea de Walter Benjamín sobre el fragmento escindido de una totalidad, es decir, del hecho de que la verdad vive en los detalles, pero que no se estabiliza en ellos, sino que emerge en su contraste.

³⁸ *El Pensamiento Salvaje*, FCE, México D. F., 1975, p. 35.

o menos coherente o arruinada, por lo que es posible afirmar que todo discurso es “bricoleur”. Saenz toma la herencia de una ciudad en ruinas o arruinada, que es La Paz, toma también prestados conceptos del romanticismo, del misticismo, de la música, de vidas y muertes, de cosas, para hacer de todo esto el caldo de cultivo de su propio discurso, a partir de lo cual inventará un impulso verbal “con todas sus piezas”. Se trata de una estrategia operativa que busca a partir del diverso rango de cosas y sentidos construir la totalidad de un lenguaje, estructurar un antiorden a partir de lo caótico de la naturaleza y el mundo. De hecho se parte de restos y fragmentos de estructuras preexistentes, donde los elementos nunca se desechan, sino que se conservan en razón del principio de que “de algo habrán de servir”. ¿Acaso Saenz no afirmaba que la creación poética es un mirar lúcido y recolector y no así una invención *ex nihilo*?

En este plano de la escritura, aparece nuevamente la idea benjaminiana del fragmento escindido de la totalidad y portador de una verdad que anida en el contraste, surge en la costura y composición de los fragmentos. Saenz en el texto “Quién no quisiera” de *Tecnolencias*, define la imagen perfecta de un *bricoleur* en la imagen de un aparapita (“un poeta de verdad y sin poemas”) cuando escribe:

Quien no quisiera presenciar el espectáculo de un aparapita comiendo maní sólo que eso y la cara de Dios no se verá jamás ya que todavía no ha nacido el aparapita capaz de ocuparse de comer maní y si tal ocurriera ya nos veríamos lucidos y con toda seguridad el mundo se vendría abajo por razones que resultan demasiado obvias pues como se comprenderá el aparapita es el hombre más raro que pisa la tierra hasta el punto que en realidad nadie puede jactarse de conocerlo a fondo sin ir muy lejos recuerdo que una vez entre copa y copa un aparapita que me concedió el privilegio de brindarme su amistad me mostró un tajador que se había hallado en la basura y dando por sentado que sólo servía para lápices negros me preguntó si también serviría para lápices de color a lo que yo naturalmente le dije que no y le expliqué que se requiere un tajador distinto para cada color de lápiz y a mayor abundamiento se me ocurrió citar como ejemplo el caso de los zapatos pues resultaba natural que su color debería variar según el gusto de cada cual y su tamaño según la medida de cada pie y a esto el aparapita movió la cabeza en señal de aprobación y me dijo que ahora se explicaba por qué la gente botaba sin motivo tantas cosas a la basura las cuales precisamente les resultaban siempre útiles a ellos los aparapitas.

**

Y luego me dijo que gracias a Dios ellos los aparapitas no tenían absolutamente nada que ver con las medidas no con los tamaños y de pronto se quedó pensativo y después de vacilar un momento me dijo que no era que ellos no tuvieran nada que ver con las medidas y los tamaños sino que no importaban que las cosas fuesen grandes o pequeñas con tal que fueran útiles y bonitas y a manera de ilustrar sus palabras se sacó la gorra y me mostró

dos argollas de cobre completamente ensarradas que tenía cosidas en el forro y haciéndome notar que la una era grande y la otra era chica me dijo que ya llegaría el día en que servirían para algo pero que por el momento eran bonitas yo naturalmente le di la razón y le dije que me daba pena que la gente fuera así y que realmente era increíble que todavía hubiera gente tan rara y tan no sé cómo para agarrar y botar sin más ni por qué unas argollas tan bonitas a la basura y lo que me contestó el aparapita sencillamente me sorprendió en sumo grado pues dijo que así nomás era la gente y no tenía remedio y que así era precisamente porque tenía la maldita costumbre de comprar y según aseguró eso de comprar era pecado mortal y todos los males y todas las enfermedades y todos los crímenes y todas las injusticias tenían su origen en la fea costumbre de comprar pero quienes en realidad tenían la culpa no eran los que compraban sino los que vendían pues a tiempo de vender estaban ya inficionando a comprar y luego dijo que en realidad nadie vendía por necesidad ni por costumbre ni por nada sino que los que vendían lo hacían por puro malditos y arrastraban una maldición y personificaban la maldición del Cielo y ya se sabía que los que venden hoy son quienes compraron ayer y los que compran hoy venderán mañana y finalmente dijo que por esta razón los aparapitas jamás vendían absolutamente nada y si compraban coca y alcohol y pan era porque la necesidad tiene cara de hereje pues ya era bien sabido que esas son cosas que precisamente no se encuentran en la basura.³⁹

Volviendo sobre lo fragmentario y la verdad de los detalles, tal como queda sugerido en el fragmento extenso de la cita anterior de *Tocnolencias*, habría que recuperarlo en primer término en el plano mismo de la escritura, entendida esta última como una búsqueda interminable, donde los sentidos no sólo rebotan de una dimensión a otra, sino que fugan; pero también habría que situar lo fragmentario como recolección y búsqueda de una razón oculta, es decir, el espectáculo de la recolección de cosas del *bricoleur*-aparapita (cosas que se nombran y que ingresan a su mundo simbólico) también como búsqueda de lo fragmentario que logra cierta coherencia en una razón específica referida a ilimitar el lenguaje, que en suma será ilimitar su mundo; unas argollas de cobre que en algún momento de su historia simbólica sirvieron para algo, pero que ahora, debajo del forro del gorro del aparapita no sirven para maldita cosa siendo a su vez bonitas, aunque llegaría el día en que sirvieran para algo al interior del ilimitado mundo de este personaje, y ni qué decir de cada uno de los remiendos de su saco y de los materiales con los que hilvana esos remiendos.

*

³⁹ *Tocnolencias*, pp. 91-92. Nótese que Saenz en este libro como en otros textos dispersos sólo hace “punto y seguido”.

A su vez, la imagen de los trabajos del *bricoleur* llevada al plano de la escritura puede parecer una desmesura. Pensar que Saenz, su escritura, operaba sin plan previo, en ausencia de materias primas, puede parecer contradictorio para todos sus adeptos. Sin embargo, Felipe Delgado, a través de sus “Cuadernos”, alegaría que “un profundo espacio se abre”⁴⁰ a la hora de escribir, una distancia.

Una vez más Antezana nos advierte que en Saenz debemos encontrar al buscador, al aventurero que no se contenta, que no acaba. Precisa que, “a la larga”, si bien todo tiene un sentido, “lo importante era esa búsqueda o, si se prefiere, el imposible encuentro”.⁴¹ También Marcelo Villena, en su minucioso estudio de la narrativa de Saenz⁴², va tejiendo una trama que nos conduce finalmente a los procesos de cómo el personaje Felipe Delgado va desapareciendo, va despersonalizándose al interior de su propia búsqueda, en favor de la muerte que va tomando cuerpo en todo, tal como ejemplifica acertadamente el crítico, citando al Paucara, inefable personaje de *Los Cuartos*, diciéndole a la tía: “Hay un camino verdadero, y otro falso, para orillar el Más Allá: el verdadero camino, es el cuerpo de la muerte; y el falso camino, es la muerte del cuerpo”.⁴³

Asumiendo que para Saenz el inicio de la obra es un aprendizaje, lo cual implica el inicio de una búsqueda que no acaba, ese “a la larga” que menciona Antezana, conjuntamente a esa transfiguración que analiza Villena en aras de la muerte, cristalizan en la imagen de un camino infinito de la escritura *en chicane*.⁴⁴

*

⁴⁰ Felipe Delgado, Ed. Difusión, 1980, p. 627.

⁴¹ Luis H. Antezana, “Viaje al fondo de la noche”, prólogo a la edición en inglés de *La Noche*, traducida por Kent Jonson y Forrest Gander, Princeton University Press, 2007.

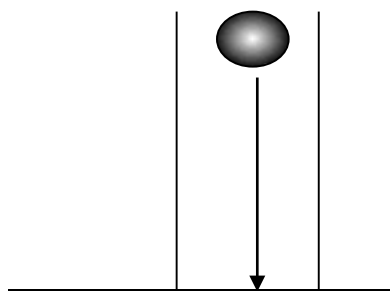
⁴² “Por los ríos y los campos, la narrativa de Jaime Saenz”, en Marcelo Villena, *Las tentaciones de San Ricardo*, IEB, La Paz, 2003, pp. 191-317.

⁴³ Jaime Saenz, *Los Cuartos*, Ediciones Altiplano, La Paz, 1985, p. 43.

⁴⁴ Jaques Lacan señala que si es posible pensar en un rastro que deja el lenguaje este no figura en el lenguaje, sino que hay huella y esa huella es una “chicane infinita”, es decir, un decir de costado, una desviación infinita, una fuga del sentido, y es a esta huida estructural del sentido a la que llama un real, claramente articulable, en este punto, a la imagen de “la muerte que toma cuerpo” y al límite de lo imposible de toda búsqueda. Véase su “Introducción a la edición alemana de los *Escritos*”, publicada en la revista francesa *Scilicet*, N° 5, en 1975, pp. 11-17.

En este sentido, la lengua en Saenz es su escritura. Esta afirmación es corroborable también desde el momento en que su escritura se revela como lo irrevelable de una experiencia del vacío y de una construcción en abismo. Es así que lo sagrado de su escritura –esos rollos de papel inconclusos que sostiene su *partenaire* Anton Bruckner⁴⁵– será su exceso, pero fundamentalmente el logro de “la unidad de lo radicalmente separado”⁴⁶, para decirlo con las palabras insustituibles de su otro *partenaire* Guillermo Bedregal García.

Si la lengua es su escritura, habrá que tantear su fisura “en las regiones de la revelación no revelada”, tal como escribe Saenz, o en “el hervor de estos signos”, como acuña Felipe Delgado en sus “Cuadernos”. En otras palabras, caer en el punto más tenso de un plegado, a sabiendas de que un pliegue es también una fisura que se abre entre dos superficies, dos escrituras, y también, el modo más real para ingresar en la profundidad de un mundo. Pero ¿qué hay allí, si entendemos, a la manera del romanticismo, que el concepto de profundidad simboliza lo inagotable, lo irreductible? En primer lugar, allí donde se trata de la *cosa* fundamental o de la “realidad profunda” a la Saenz, solamente es posible *un camino infinito en chicane* –un decir de costado, una desviación, en suma, una huida estructural del sentido, tal como puede analizarse en la contraposición de los siguientes gráficos:



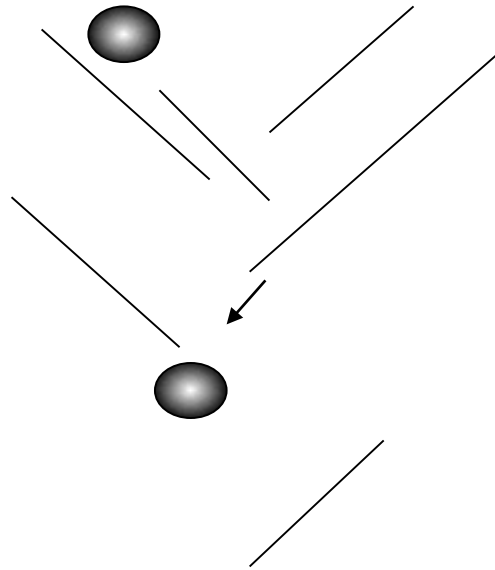
[La fuga del sentido, su escapismo, es un real. Podemos tocarlo pero no logramos parar su huida. Hay un real cuando hay resistencia, algo imposible de cambiar. La inmovilidad no es un real, sino un sentido. Aquí la huida que no cambia es la cosa inmóvil e inamovible: una imposible relación con el sentido, es decir, un real]

⁴⁵ Sugiero al lector acercarse a la fotografía de Anton Bruckner *Tocnolencias* dedica el último texto a este compositor, por el adjunta; además pudimos corroborar este hecho por el testimonio de un texto, que será retomado más adelante, leemos: “...y habiendo abandonado el sitio en que se hallaba avanzó hacia la mesa para encender la lámpara y luego de sentarse cogió con gesto resuelto el consabido rollo de papeles y entregándose al trabajo comenzó a consignar una que otra nota a medida que iba revisando los papeles la verdad es que estos bosquejos destinados a la composición de una sinfonía no le satisfacían en lo más mínimo y esto no dejaba de causarle cierta inquietud aunque por otra parte estaba en su conciencia que tales bosquejos no podían considerarse ni siquiera un tanteo y muchísimo menos aun el inicio de una obra...”. (Ob. cit., p. 134)

⁴⁶ Guillermo Bedregal García, *Ciudad desde la altura*, La Paz, 1980, p. 59.



[El éxito imaginario de la palabra es querer decir algo, poner la bola y caer justo en el lugar, pero ¿cómo prever en qué agujero caerá la bola?]



El gráfico de la derecha, que precisamente ilustra el movimiento de la fuga del sentido, nos permite precisar que navegar en la escritura, también a la manera de la frase que se cifra en el paseo de El Prado de La Paz, en la base de la estatua dedicada a Colón: *vivere non necesse / navigare necesse est*⁴⁷, será forjar una obra en tanto construcción en abismo, en la que un fragmento contrasta con otro, un pliegue remite a otro pliegue, y desplegar las hendiduras de ese texto conduce al encuentro de nuevas hendiduras, tal como claramente queda revelado, “a la larga”, en el saco de aparapita, el cual según Antezana no sólo es el resultado de una gran obra en sí misma, sino también “un buen modelo para entender la poética que operaría en la obra de Saenz”.⁴⁸

⁴⁷ *Vivir no es necesario / navegar es necesario*. Todo navegante que se precie de tal sabe bien que su aventura es un vivir de cara a lo desconocido, tal como el propio Saenz reconoce cuando escribe en *Visitante Profundo* (1964): “De lo desconocido vivo, y le ofrezco mi gratitud posada en el mar”. En *Obra Poética*, Biblioteca del Sesquicentenario de la República, La Paz, 1975, p.146.

⁴⁸ Luis H. Antezana, “La poética del Saco de Aparapita”, en *Sentidos comunes*, Ed. FACES-CESU-UMSS, Cochabamba, 1995, p. 24.

El saco de aparapita, como máxima autoridad para entender la búsqueda de reunión de los fragmentos, o también, como “modelo para una poética de la diversidad intertextual”, según complementa Antezana, opera aquí como un llamado del sentido o punto de almohadillado de ese *impulso irrefrenable que empuja a escribir lo que se escribe*. Cabe señalar que una diversidad intertextual resulta insuficiente para cercar o acaso para atender plenamente al cumplimiento de una escritura que hace pliegue y no articulación, a una escritura en tanto drama de la lengua y no de las inspiraciones del azar, aborrecidas explícitamente por Saenz⁴⁹. Es más, los trabajos de la escritura saenzeana implican un movimiento, una dirección, que no es posible fijarla solamente en un acto de nombrar cratileano, allí donde las palabras darían la esencia de lo que nombran, aspecto que condujo a muchas especulaciones a la hora de leer los poemas de Saenz. En todo caso, la dirección de una escritura que se presenta estrujada en una frase o poema, habrá que hallarla en la entrelínea, en su doblez de doblez, en el “palabra a palabra”, en constelación.

Si seguimos la lectura que Antezana hace del saco de aparapita,⁵⁰ encontramos un contrapunto fundamental que amplía y complejiza, a partir precisamente de la idea de una poética cratileana que regiría la escritura de Saenz, en tanto búsqueda de las palabras verdaderas o de inscribir un sentido del mundo hacia el cual van las palabras. Valga decir que en Saenz, el caos y la diversidad (materiales) son más elementales que el orden cratileano occidental. Precisamente este el rol operativo y transgresor del saco de aparapita, ya que más que un modelo, es la imagen que aúna los fragmentos, donde prevalecen el caos, el sinsentido y el furor experimental.⁵¹

Si como parte de la poética saenzeana está el sacarse el cuerpo, tal como lo hacen los aparapitas cuando adivinan que ha llegado su fin, este sacarse no es el sacarse el saco. Se trata de sacarse el cuerpo y no el saco, más aún considerando que todo artista va construyendo su propio saco interior que no se saca, léase en contraposición al cuerpo que se saca. Un saco de aparapita, hecho de

⁴⁹ Saenz decía en una entrevista: “La poesía es un hacer. Todo lo demás es mera literatura. (...) ¿Por qué esa afirmación en sentido de que el poeta es un ser privilegiado; una especie de elegido que ha bajado del cielo, un ser excepcional a quien inspiran las musas...?” (Entrevista realizada por Freddy Velasco y publicada en el periódico *El Diario* de La Paz, el domingo 30 de diciembre de 1979).

⁵⁰ Ob. cit., pp. 23-29.

⁵¹ Antezana relaciona este gesto a obras tales como *Bouvard y Pecuchet*; *The Waste Land*; los *Cantos* de Pound; *Ulises y Finnegans Wake*, a las que se podría ligar las “Divagaciones” de *El Loco*. Multiplicidad, diversidad e intertextualidad, vendrían a ser, según Antezana, las tres características esenciales del saco de aparapita, que hilando fino, vienen a ser características de la escritura saenzeana.

retazos y fragmentos de cosas, de diversos materiales entretejidos y articulados en la obra, que en el caso del aparapita será su saco y en el caso del artista su propia obra.

No es el cuerpo, es el saco aquello que interesa, y ni siquiera el “saco original”, sino el saco que se va haciendo y donde pululan los retazos y los fragmentos disímiles, sólo unificados por el tiempo, y que a la larga conforman el verdadero saco original de aparapita y por qué no de un lector, que desde ya sin sacarse el saco, no cesa de escribir.

*

Llegado este punto (y seguido), cabe retomar el concepto de pliegue como un segundo operador polifacético que hace nudo con el de *bricolage*. Partamos señalando que, si bien los poemas de este escritor pueden ser abordados como una unidad o indagación sostenida, como diría Antezana⁵², Saenz hizo pliegue permanente a lo largo de su búsqueda verbal; hizo estrujado, y en ese trance creador, jubiloso y destructivo, su escritura estuvo marcada por pliegues que se demoraron en revelarse en su completitud y complejidad, problematizando de esta manera una obra caracterizada solamente por una unidad y continuidad.

Sacó *El Escalpelo* en 1955, obra que quedó rápidamente en el olvido, inclusive de manera explícita como fue el caso del primer trabajo extenso que se realizó de su obra poética en 1975, para de esta manera pasar rápidamente en lo público a ser considerado por la crítica a partir de *Muerte por el Tacto*, cuando entre tanto fue dejando escritos dispersos (ahora completos) de 1942 a 1986, *in progress*; hasta la realidad de su libro *Tocnolencias*, escrito y corregido en 1979, en el cual, y para bella resonancia, hallamos un texto fechado en 1957, de título “Dos entraron en el cuarto”, y no así como se supondría, “escritos y corregidos en 1979”. De la noción de pliegue, en principio nos quedamos con ese espacio donde es posible visualizar ciertas articulaciones; el pliegue separa, como doblez, pero también, el pliegue articula. En tal sentido es que pensamos que la escritura de Saenz hace pliegue con otras escrituras y fundamentalmente con ella misma (desde sus primeros escritos y libros de 1942 hasta las obras póstumas que escribió alrededor de

⁵² “Alguna vez se hará una historia de la poesía boliviana; en ella, la obra de Jaime Saenz tendrá, seguramente, un lugar excepcional. Se señalará, por ejemplo, la unidad y la continuidad de su esfuerzo poético”. Y más adelante amplía: “Los libros suyos no son articulaciones de momentos poéticos, sino una indagación sostenida que sólo en el marco de un libro parece encontrar la posibilidad de una pausa”, en “Hacer y cuidar”, *Ensayos y lecturas*, Ed. Altiplano, La Paz, 1986, pp. 231 y 233, respectivamente.

los últimos diez años de su vida). Y es precisamente el concepto de pliegue el que nos ayudará a entender con mayor amplitud y complejidad las articulaciones de estos movimientos de la escritura, lo cual contribuirá a una comprensión mayor de su poética. Como pliegue intertextual, la escritura de Saenz posee múltiples nudos articuladores, por ejemplo, con la escritura del romanticismo alemán en particular y europeo en general, estirado hasta ciertas vanguardias del siglo XX, por supuesto como procesos inseparables y separables, conscientes y no conscientes, a la vez.

Al interior de su escritura, el pliegue opera para plegar, desplegar y replegar, en tanto movimientos constantes sobre dos órdenes o planos siempre recurrentes: uno, superficial y, el otro, profundo. Uno, el del mundo de las apariencias y el otro, el de la realidad verdadera, pero donde domina el movimiento operador de un pliegue que, al replegarse y desplegarse, permite pasar de la exterioridad a la interioridad, del día a la noche, del estar vivo al estar muerto, del júbilo a la aniquilación, del verso a la prosa, de lo múltiple y disperso a lo uno, de la humildad a la soberbia, del silencio a la escritura, y todo esto también en viceversa, “porque en el mundo de Saenz no es posible acceder a la interioridad sino es a través de la experiencia del mundo exterior, no es posible habitar la noche sin pasar por el día”, según nítidamente comprende Rubén Vargas Portugal.⁵³

El trabajo de la diferencia y de lo heterogéneo, bipolar, tan recurrente en la obra de Saenz, nos invita a visitar el recorrido que hacen a su manera los críticos Luis H. Antezana o Blanca Wiethüchter en diferentes momentos de su exégesis. De este recorrido se concluye que más allá de la idea de Totalidad (según alerta Jabès en la cita más arriba), resta pensar en ese otro movimiento del pliegue que nos conduce hacia el Todo de la Nada; efectivamente la escritura de Saenz cae para habitar la grieta, la fisura y hasta la sutura que implica el despliegue en polaridades infinitas. Tal la imagen de la inversión categórica que produce esta obra en contra del dualismo occidental, incluso al dictaminar un antiorden, “más allá de las fórmulas dictadas por el mero razonamiento”, como acotaría Felipe Delgado.⁵⁴ Entiéndase que esta veta antirracionalista de la obra saenzeana (no así irracionalista), será capital para comprender los modos en que su poética se va

⁵³ “Poéticas de la ciudad”, en revista *Puntos Suspendidos*, N° 4, La Paz, 1996.

⁵⁴ Jaime Saenz, *Felipe Delgado*, Ed. Difusión, La Paz, 1980, pp. 442-443.

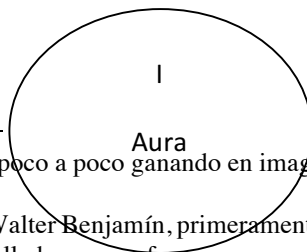
tejiendo desde la madeja misma de su escritura y de la verdad de sus detalles, más allá de la formulación ético filosófica de lo que debe ser y hacer un poeta para llegar a ser tal.⁵⁵

*

Bajo una órbita topológica de nudo borromeo y de urdimbre lacaniana, al pliegue y al *bricolage*, mencionados más arriba como grandes operadores de una escritura que no cesa de no escribirse, anudamos un tercer operador que se anuda a los otros; se trata del aura, tal como fue definido por Walter Benjamín en tanto “manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”.⁵⁶

Bajo esta imagen de nudo trenzado destinado a traducir desde la trilogía de lo simbólico, imaginario y real, el mecanismo cultural al que apunta la experiencia del aura, en tanto momento de la distracción (léase también recepción) formal y vital de una obra, cabe pensar en un repliegue posible hacia un proceso de desaturización esencial que abre el movimiento perpetuo y a pedazos del *bricolage*.

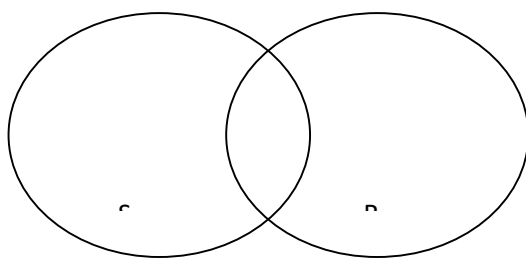
De esta manera, si entendemos que el concepto de aura es fundamentalmente un concepto problema o mejor, que se sitúa al medio del problema entre lo cultural y su destrucción, es que lo hemos localizado en el registro Imaginario, en tanto espacio de las identificaciones producidas en el receptor, es decir, aquellos que hemos denominado lectores auráticos de Saenz, que se reconocen sin más en el “proyecto poético” tal como puede ser interpretado y asimilado para la vida.⁵⁷



⁵⁵ Como dijimos, este punto que va poco a poco ganando en imagen, será abordado con mayor detalle en la segunda parte de este estudio.

⁵⁶ Este concepto fue propuesto por Walter Benjamín, primeramente en su “Pequeña historia de la fotografía” en 1931 y posteriormente desarrollado en su famoso ensayo “La Obra de Arte en la época de la reproductibilidad técnica”, escrito en 1935.

⁵⁷ En este contexto se conocen muy bien todos los artificios literarios y bohemios por los que pasó la recepción de la obra y la vida de Jaime Saenz. Los “Felipes Delgados” empezaron a proliferar luego de 1980, se empezó a imitar los hábitos del poeta y hasta las modulaciones de su voz, donde el aparataje crítico también hizo lo suyo, como el caso excelso de Blanca Wiethüchter quien se dedicó, no solamente como se verá, al culto de reconstruir un retrato del poeta en su libro *Memoria Solicitada*, y donde el aparataje de poetas escribientes no se quedó atrás publicando sendos poemas fúnebres y elegiacos, como es el caso de los libros *Cuerpo presente* de Álvaro Diez Astete y *Elegía a Jaime Saenz* de Edgar Ávila Echazú.



A la manera de Benjamín, diríamos que cordialmente los lectores auráticos de Saenz nos abren un camino, y hasta un problema de tránsito infernal, en tratándose del ingreso a un ámbito interpretativo inconcluso, poco en recursos y alto en ofrenda cultural, para justificar ciertos conceptos a la luz de la materia prima leída a medias y que concluye siempre en el intento por “hacernos entender” que *vida y obra son una y misma cosa*.

*

Si con un farol miramos la última palabra de *La Mariposa Mundial* N° 18, donde se lee “calavera”, la “pérdida del aura” a propósito de la palabra calavera puede resurgir ya no como un *shock* esotérico de un conjunto de huesos que miran al lector desde arriba, menos aún como un ritual o magia cultural de la muerte con la que el lector habrá de vestirse. La palabra “calavera” al ser evocada como desenlace de las trifulcas de la chingana, comienza a perder su autonomía de tradición y nos insinúa más bien una dirección ambigua que al desaturizarse se despliega al interior de un movimiento de pérdida de sentido y de progresión: “Lo más chistoso es que con las trifulcas que se arman y con los botellazos que corren, el piano está en una jaula de alambre tejido, y lo bueno es que el que toca el piano no tiene por qué afligirse y sigue nomás tocando, dele que dele con el tambor, en medio de trifulcas y botellazos, sin que ninguna botella le llegue y le rompa la calavera”.⁵⁸

Llegados a este punto, las paredes de la literatura ya están bañando, poco a poco, la imagen fatal y melancólica de la propia literatura, su, a la par, desaturización por obra de la puesta en movimiento y *chicane* del propio lenguaje. En el otro costado radicaría la actitud cratileana de los

⁵⁸ *La Mariposa Mundial* N° 18, última página.

lectores de Saenz, de estirpe aurática, que substanciarían la palabra “calavera” gravitando la voz, si se entiende.

Sin embargo, con ese mismo farol regresamos a la página mecanografiada 101 de *La Piedra Imán*, y que hace de portón del número 18 de *La Mariposa Mundial*, y leemos que “los trabajos de la poesía, arduos como son, no se realizan con arreglo a normas, fórmulas o cánones”, entendemos, sincrónicamente, que la obra no reside en lograr su feliz comunicación con un lector así porque sí, sino que ésta requiere de trabajos intrínsecos ajenos incluso al culto y banalización de la sociedad; escribir, nos dice muchas veces Jaime Saenz, nada tiene que ver con hacer literatura. Sin embargo, esto que puede parecer una auratización de la escritura, no lo es, en tanto logramos precisar que la obra de Saenz se antepone como el carácter propio de una errancia digna, para quien hace de su escritura un deshacerse también, “en lo diverso y en lo solo”.⁵⁹

*

Este vivir y morir de un movimiento de pliegue y despliegue, más precisamente, de pérdida de aura, en tanto experiencia de un lector, y de desplazamiento o diacronía aurática que se renueva permanentemente, fue algo sintomático, que siempre molestó y hasta paralizó la posibilidad de progresar (ahora sí) en un acercamiento de pensamiento salvaje, de *bricoleur*.

Precisamente, visualizamos aquí el modo en el que el aura saenzeana y su inmediato proceso desaturizador se articulan. Esto, entiéndase o no, abre nuevos caminos, todavía mucho más limpios, sin el deterioro que toda auratización pueda generar ligándose inclusive a una tradición segura. Este trabajo, al fin y al cabo, señala el carácter propio de una obra que valientemente ahora se la lee desde sus márgenes, desde su minoría de edad aurática, o algo así.

En palabras de Elizabeth Monasterios, la persona biográfica de Saenz se convirtió a la larga en una “amenaza cultural”.⁶⁰ Esta apreciación es justa, pues la auratización de su personaje bloqueó en muchos sentidos la comprensión del desafío que proponía su obra, en tanto aventura de una escritura, que frente a las miradas totalizadoras, válidas sesgadamente, se levanta una escritura fragmentaria y liberadora que no fue concluida, menos pensada como obra total. Es cierto que Saenz mencionó que su trabajo trataba de una “vinculación” de la escritura como un proceso que da cuenta de la “unidad de la obra”. Sin embargo, entendemos que no hay obras terminadas, sólo abandonadas (Valéry *dixit*), donde se gana atendiendo a las “vinculaciones posibles” que exige

⁵⁹ Jaime Saenz, *Bruckner/Las Tinieblas*, Ed. Difusión, La Paz, 1978, poema 2.

⁶⁰ Elizabeth Monasterios, *Dilemas de la poesía de fin de siglo*, Ed. Plural, La Paz, 2002, p. 124.

toda gran obra, más allá de su consciente o inconsciente voluntad por alcanzar una unidad. Tal el caso de Anton Bruckner, en cuya obra Saenz incursionó con mucho rigor. El propio Saenz ha trabajado en una obra que, “a la larga”, ha descompuesto más que compuesto la totalidad de sus libros. En este sentido, Saenz ha traído problemas, desarticulaciones, des-escrituras, antes que lo contrario, quiero decir, escrituras cerradas sobre sí mismas, sentidos cerrados, proyectos cerrados de “poderosa unidad”,⁶¹ y hasta herméticas en el sentido de conclusivas e impenetrables.⁶²

*

En consonancia con lo anterior y regresando a nuestro punto de partida, completaríamos señalando que *La Mariposa Mundial* N° 18 trata de los traslados nunca intuitos de una integridad. De la ubicación de un segmento de la escritura que aparece con la celeridad de un erizo. El logro inaudito para la precisión de un hacer y un estar. Con un antiorden posible dado esta vez por una lectura que intenta devolver a la vida de un creador la dignidad de haber *hecho* también en el costado de la *hechura* de sus libros. Un orden distinto que no se maneja por el orden, digamos atisbando, sino que se maneja por el impulso irrefrenable de escribir lo que se acaba de escribir.⁶³

*

Largamente va el pliegue. Más, finalmente, el mundo al que apunta ese pliegue representa lo abierto, es decir, el encuentro siempre desviado, en *chicane*,⁶⁴ de un hombre consigo mismo. En ese paraje, donde Saenz intuye el fin de las palabras (“no digas nada”, nos revela en *Recorrer esta*

⁶¹ Rubén Vargas, “Poéticas de la ciudad”, en la revista *Puntos Suspendidos* N° 4, p. 4.

⁶² El paso para la comprensión de la penetrabilidad y conjuro de la rueda de la escritura saenzeana lo dio Wiethüchter, en un tercer momento de sus reflexiones sobre la obra del poeta, cuando señalaba, a su vez, una distinción de dos momentos de la escritura en Saenz: un primer Saenz que apuesta por una transformación individual de la vida por la escritura bajo un conjuro alquimista; un segundo Saenz, *homo ludens*, para el que, perdida la fe y revelado el oscurecimiento de la verdad, se eleva sobre el abismo de los no sentidos en un movimiento regenerativo y lúdico, que se nutre además de la cultura oral. Este paso ya resulta fundamental para esta lectura.

⁶³ Acotemos que para Saenz, esta frase de los “Cuadernos” de Felipe Delgado, a la cual volvemos una y otra vez, nada tiene que ver con la exhortación abrupta, con el descontrol automático de la escritura y de la vida, a lo cual nos tuvieron durante mucho tiempo acostumbrados los surrealistas.

⁶⁴ En una nota anterior se intentó un primer acercamiento a este término que introduce Lacan. Ahora, haciendo también un poco de *chicane*, acotaríamos que la palabra inicialmente proviene del lenguaje automovilístico para indicar una desviación, acotaríamos, por qué no, una desviación hacia el barranco del sentido, de la muerte.

distancia), se ve también surgir el vacío en el que va a desaparecer el apego subjetivo de toda palabra.⁶⁵

*

La obra escrita de Jaime Saenz va de 1941 a 1986, más o menos alrededor de 45 años. En el 42 suponemos no solamente la iniciación de Saenz como escritor, sino el inicio de una *escritura*. Esta idea se redondea con la publicación de *El escarpelo*, pero se prefigura con el libro de poemas breves *Café y mosquitero*, y la obra dispersa e inédita que data de 1942 a 1955, llegando a 1986; para luego prolongarse en *Tocnolencias*, de reciente publicación, escrito casi todo el libro en 1979.

La escritura en Saenz no es lineal, única, totalizante, continua; tampoco necesariamente circular, tal como suele prefigurarse en el libro *La Noche*, que va de la noche a la Noche, según explica Antezana en el prólogo a la versión en inglés.⁶⁶ Al contrario, la escritura que no cesa de no escribirse hace pliegue, se desaturiza y vive la pérdida de toda aura, y para colmo asume la forma de un saco de aparapita que levanta los pedazos del cuerpo y del mundo para hilvanarlos al propio saco, sin cuerpo que lo sostenga.

De 1978 data la publicación de *Bruckner/Las tinieblas*;⁶⁷ cinco años antes se publica *Recorrer esta distancia* y seis años después *La Noche*, libros también centrales y definitorios de una “poética saenzeana”, que la crítica ligó a una experiencia mística, iniciática, romántica, en la mayoría de los casos. Por su parte, *Felipe Delgado* se publica apenas un año después, en 1979, cuando casi la totalidad de *Tocnolencias* se escribía y corregía.

⁶⁵ Michel Foucault acuña la noción del “pensamiento del afuera” que sirve para precisar el movimiento hacia el vacío, “aceptando su desenlace en el rumor, en la inmediata negación de lo que dice, en un silencio que no es la intimidad de ningún secreto sino el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente”. (*El Pensamiento del afuera*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2000, p. 25)

⁶⁶ Luis H. Antezana, “Viaje al fondo de la noche”, escrito en octubre de 2003.

⁶⁷ Blanca Wiethüchter menciona en su tesis de 1975 que *Bruckner* se escribe en 1974 y *Las Tinieblas* en 1975, libros que ella consigna en su bibliografía como inéditos. Es un dato importante si pensamos que *Recorrer esta distancia* se publica en 1973, y la Carta a Ricardo Bonel se escribe también ese mismo año, donde Saenz vuelve con reflexiones muy precisas sobre la creación poética y el artista. Esta carta se hace pública por primera vez en *La Mariposa Mundial* N° 5 y nuevamente, por obvias razones, en el número 18. Demás está decir que la tal carta cobra vital importancia en este trabajo y será retomada en la segunda parte.

Si intentamos configurar este movimiento de repliegue y despliegue de su escritura, y por qué no de simultaneísmo creativo, no podemos olvidar que *Muerte por el tacto*, *Aniversario de una Visión* y *Visitante Profundo* llevan la envoltura de una experiencia concreta del poeta, que llega a nosotros a través del testimonio de un sueño relatado en una entrevista realizada por Alfonso Prudencio Claure (nuestro conocido periodista Paulovich).⁶⁸ Así como no podemos dejar de lado la incidencia de la Carta a Ricardo Bonel escrita por Saenz en 1973, y que a su vez diseña una envoltura en progresión que se define en *Recorrer esta distancia*, *Bruckner/Las Tinieblas* y, otra vez, *La Noche*.

*

En el escrito “El Globo”, publicado por primera vez por la revista *Contacto*, y reproducido en *La Mariposa Mundial* N° 18, Saenz escribe lacónicamente: “uno tiene que decidir sobre la voz”. En el primer escrito de *El Escalpelo*, el origen, luego anti-origen de esta búsqueda, hacia el final de esa escritura se precisa: “y yo me retiré secretamente de todo y me envolví bien y sollocé un poco con las narices bien apretadas cuando me daba el aire fresco de la ventana”. A lo cual agregaríamos el afán del conocido rescatador Pedro Cabrera en *Tocnolencias*, dando tamaña pauta de los alcances de esta poética, inventando la palabra “*lasen'fermedades'entranpor'quintales'isalen'poradarmes* que en buen romance quería decir *marmitar'condos'ferdin'gadingas* esperando seguramente asombrar al mundo...”.⁶⁹ Cuando en los “Cuadernos” de Felipe Delgado se comprende que una “imagen insepulta aparece cada vez más claramente a medida que uno vuelca los torrentes de las aguas límpidas y claras, conformando las memorias por conducto de la mano, de la pluma y de la tinta mientras va plasmando las palabras y las letras y los signos, realizando un movimiento irrealizable...”,⁷⁰ entendemos, ante lo bromista de la mirada que causa estupor, o la broma pesada del hacedor de una obra que hace

⁶⁸ Se trata de un libro ya clásico, que su autor tituló *Apariencias*, publicado por la editorial Difusión, en la que Saenz publicó también muchos de sus libros. El sueño se relata en la página 259, de la 1ra edición de 1967.

⁶⁹ *Tocnolencias*, Plural editores, La Paz, 2010, p. 60.

⁷⁰ El fragmento completo continúa: “...absorbiendo el tiempo que se recoge y que se consume, para devolverlo nuevamente al tiempo que ni se recoge ni se consume, pero que se queda atrapado bajo la forma complicada o sencilla de la letra y del signo, esforzadamente dispuesta por obra y gracia del ingenio del hombre, siempre reverente y siempre alerta a cualquier cambio, a cualquier movimiento que miles y miles de veces se repite, instante tras instante, y que sin embargo es para él una revelación, porque así se acentúa el sentimiento del dolor y la angustia, de la desolación y la muerte, encontrando el campo abierto en esta hoja, en este papel, con el hervor de estos signos y de estas configuraciones que escriben la historia de la vida y la vida, siempre lóbrega y siempre desesperanzada, y sin embargo digna de vivirse. Y por eso escribe el hombre. Escribe sin saberse por qué, y por eso es grande y por eso es mísero”. *Felipe Delgado*, pp. 626-627.

y deshace la obra, entendemos que, en el fondo del fondo, y más allá del más allá , se escribe de lo que no, “sin saberse por qué”, pero se escribe.

**

Un sano punto y seguido es éste: ¿es dado pensar el *otro* lado de las cosas? “Lo que siempre admiramos es lo inesperado (paradoxon)”, escribe Longino.⁷¹ Habitado ese punto, una obra logra, aunque caótica o fragmentariamente, la cima de su lenguaje en la medida que su apertura se constituye en la lectura, embarcada también en una lucha profunda, en una libertad extraña que intercambia vanidades con la obra que enfrenta. Allí donde se mueven los océanos de una obra, el lector hace que ese caudal inmenso pueda ir más allá del hombre que lo ha producido. Maurice Blanchot afirma que “sólo se abre lo que está mejor cerrado; sólo es transparente lo que pertenece a la mayor opacidad”.⁷²

⁷¹ Es Pascal Quignard que cita esta iluminadora frase de Longino, en *Retórica especulativa*, Ed. El cuenco de plata, Buenos Aires, 2006, p. 39.

⁷² Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1992, p. 183.

II. Lecturas –de lecturas

[escribir]

Un ejercicio de lecturas –de lecturas presupone inicialmente abrir lo que está mejor cerrado, o al menos tocar algunas puertas entreabiertas, y mirar, entrever, cómo se van enhebrando pensamiento y poesía.

Al cabo, Saenz es y será inagotable, sin agotar nunca el impulso de un lector. Tal es así que hemos diseñado una organización provisoria de esta familia de lectores, mencionada en el primer acápite de este trabajo, y que iremos desplegándola poco a poco, en la medida de su pertinencia.

De ese cuerpo tripartito, conformado por lectores impuros, lectores puristas y lectores de hospital, este trabajo, navegando por todos ellos, intentará una especie de permanencia en estos últimos. Es así que elegimos la imagen del Hospital General⁷³ y sus pasillos, para iniciar una cirugía abierta y también general de la obra saenzeana, no sin antes subir un piso y hasta dos, y bajar otro, para quedarnos muchas veces mirando desde la “atmósfera profunda” de tal Hospital, la “configuración secreta” de otras habitaciones que por los pasillos conducen a otras habitaciones, donde se encuentran “rincones en los cuales uno quisiera ocultarse y descansar”, y que sin asimetrías, conducen todas y todos a la misma habitación. Al cabo, en este recinto de posibilidades infinitas uno se está consigo muerto, construyendo un imán para que pase “la vida a la muerte, la muerte a la vida”, como diría el propio Saenz desde el inicio de su obra, “hasta que el imán se convulsione súbitamente y retorcidos sus fragmentos tomen la forma”⁷⁴ de lo que aún no tiene forma. No por nada el Hospital General es obra del arquitecto Emilio Villanueva, a sabiendas de que “la arquitectura es una enseñanza en la misma medida que es un hacer, ya que representa una obra que no termina nunca”.⁷⁵

En tal sentido, ante tamaña obra de mampostería y echando un guiño a la famosa Biblioteca de Babel, todas las lecturas que pudimos reunir en mucho tiempo, y todas las lecturas que nos llevaron a otras lecturas –muchas veces distantes en la distancia–, tienen que ver con el Hospital General, quiérase también, para ocultarse y descansar.⁷⁶

⁷³ En consonancia al texto de Jaime Saenz escrito en *Vidas y Muertes* a propósito del arquitecto Emilio Villanueva, damos curso a este Hospital General de Miraflores, situado geográficamente en La Paz y en el barrio de Miraflores, a pocas cuadras del Hospital del Torax, del Pabellón de Anatomía y de la Morgue.

⁷⁴ Jaime Saenz, *Café y mosquitero* [1942], Ed. La Mariposa Mundial, La Paz, 2000, p. 11.

⁷⁵ *Vidas y Muertes*, Ed. Huayna Potosí, La Paz, 1986, p. 127.

⁷⁶ Tal como señalamos hacia el final del acápite anterior, de la revisión impostergable de los lectores consignados, recopilados, instituidos, de Jaime Saenz, hemos resuelto detenernos con mayor especificidad en tres: Blanca Wiethüchter, Luis H. Antezana y Elizabeth Monasterios. Se trata de **lectores puristas**,

*

Parafraseando a Thoreau uno se pregunta: ¿dónde ir, desde dónde partir, para enfrentarse a los hechos esenciales de la vida? Esta pregunta tuvo sus lecturas románticas, tuvo también sus respuestas vanguardistas, pero el interrogante sigue aquí, abriendo sus heridas de voces. Dónde, desde dónde.

Las obras labradas en la distancia y que logran un vínculo mínimo, una casi servidumbre, entre el oficio de sus escrituras y esos “hechos esenciales de la vida”, han elegido un camino, y este camino suele tornarse en ninguno. Si hay algo que de inicio la obra de Saenz ha deseado configurar es, sin duda, la imagen de un camino, que se cifra en el poema I de *Recorrer esta distancia*, pero que se prefigura en el primer escrito de *El Escalpeló*. Esta imagen también recorre y se despliega en la imagen del lector. Este mismo lector de hospital podría hacer suyos los versos del poema I al que se alude más arriba: *Pienso recorrer esta distancia descansando en algún lugar. / De espaldas en la morada del deseo, sin moverme de mi sitio —frente a la puerta cerrada, / con una luz del invierno a mi lado*. Leer a Saenz exige recorrer una distancia, articulando las distancias recorridas por otros y por él mismo. Pero avizorar tales recorridos es obra de sus lectores —de lectores. El camino es arduo; las verdades tienen sus precursores que han pagado en alguna cárcel de olvido el delito de haber visto desde lejos, y de este acierto, ausente de camino, habrá que decir, a propósito de Saenz: la guerra o la paz con la lengua acumulan un sin fin de historias posibles, cada cual más bella y horrenda. Hoy queremos acercarnos y acompañar una historia posible: Jaime Saenz, su camino, su lengua, su obra dispersa y completa.

arriesgados, rigurosos, y que se caracterizan, cada uno a su manera, por haber trabajado la obra de este escritor de manera sostenida y con un cuerpo de publicaciones considerable. Vale decir, si a momentos es posible detectar algún gesto del rito del culto hacia esta obra, inmediatamente su actitud crítica, a momentos de corte académico o a momentos bellamente visionaria, logra recorrer una distancia para la comprensión de esta obra. Sin embargo, de entre la familia que es y, por qué no, seguirá siendo, la comunidad de lectores de esta obra, hemos rescatado también las lecturas de Marcelo Villena, Stefan Baciú, Iván Vargas, Rubén Vargas, Gilmar Gonzáles, Massimo Cacciari, Andrés Ájens, Leonardo García, Claudio Cinti, Sergio Suárez Figueroa, Jesús Urzagasti, entre los más destacables. Sobre todos ellos y algunos otros se encontrarán datos en la bibliografía sobre Saenz que se presenta al final de este trabajo y en el Anexo 1. Sin embargo, de esta lista cabe también resaltar: la tesis de licenciatura de Juan Carlos Ramiro Quiroga, titulada “Los mismos y los otros. Descripción del discurso poético contemporáneo (1954-1984”); un artículo de Edgar Ávila Echazú publicado en la revista *Chapaco alzo* N° 10, de Tarija, que lleva el título masista de “El nazismo de Jaime Saenz”, publicado luego en los números 435, 436 y 437 del suplemento literario “El Duende” del periódico *La Patria* de Oruro; las páginas testimoniales de Forrest Gander que pueden visitarse en la página <http://jacketmagazine.com/25/bolivia.html> de internet; y el libro que reúne nuevas lecturas de la obra de Saenz, presentado el 7 de abril de 2011 por Plural editores, con el título *La crítica y el poeta. Jaime Saenz*.

*

Si sumamos el hecho de que Saenz ha sido un escritor exageradamente leído, tuvo, por qué no imaginar, su cárcel de olvido, pues desde el lugar de su escritura siempre radicalizó y amplió la tal pregunta que nos interpela: ¿Desde dónde partir? ¿Para qué? Y dando un paso adelante, diríamos, desde la cárcel, o bien, más adentro todavía, *desde lejos*. Y la segunda interrogante queda en voz del propio Saenz:

Yo muchas veces me pregunto lo siguiente y es muy chistoso, tanto agarrar, escribir, manejar papeles todas las noches, escribir y volver a escribir... ¡para qué! Sinceramente y muchas veces me lo pregunto y luego, claro, uno se ríe, no queda otro remedio, no hay respuesta.⁷⁷

*

El poeta *verdadero* (para usar un adjetivo que gustaba mucho a Saenz) es radicalmente atrevido. Ni su espada es tan atrevida como él mismo. En cada frase es como si preguntara: ¿comprende usted el sentido de estas frases? A lo que el lector es capaz de responder con el silencio de quien apenas comienza a partir. Esto nos permite matizar un otro atrevimiento, ese mismo que nos habla sueltamente de un camino.

*

La poesía en Bolivia nunca justificó que la experiencia y el oficio de escribir deban medirse al interior del espacio donde se bate la lengua de un poeta, es decir, en el mero egotismo de su circunstancia. Al contrario, escribir siempre fue el lugar desde el cual una lengua se hace única y, por qué no, particularmente universal; un lugar único donde se hace posible el “tránsito infernal

⁷⁷ “La maña de la obra”, en la revista *Puntos Suspendidos*, La Paz, 1997, N° 5, p. 8.

maravillado”; quisiéramos del lector que, a la par que el poeta, gobierne su sana dispersión y descalabro lingüístico. Pues esa lengua, acaso esta misma que escribe ahora, descubre su rasgo en el acto mismo que precisamente gana de unario y de *poiesis*, más allá de todo ideal de tradición.⁷⁸

Intentaremos, pues, arribar lentamente; utilizando la mentira literaria y social de las lecturas sobre este negro sol de la lengua, intentando precisar si el tal “hombre de letras que aboga en contra de las letras”, en ciertos instantes verdaderos no deja ya de escribir porque ya no le interesa comunicar nada que no sea algo que tenga que ver con el hecho de escribir.

*

Arturo Borda desciende al calor único de la poesía cuando quema un día todos sus papeles; Hilda Mundy escribe sin terminar lo que no termina nada; Jaime Saenz vive en la flama de crear una creación y decide retirarse secretamente de todo. En el texto “Memorándum” de *El Escalpelo* anota Saenz: “...a que la tenía sujeta detrás de toda índole y cuestiones irreparables y yo me retiré secretamente de todo y me envolví bien y sollocé un poco con las narices bien apretadas cuando me daba el aire fresco de la ventana”.⁷⁹

A la larga, este radical “a que la tenía sujeta detrás de toda índole” asume la imagen comenzante de un gesto de globo, de un lenguaje al interior de nuestra lengua, y con “ardiente paciencia”, para decirlo con Rimbaud. Si Joyce, acaso más levemente, “formuló el voto de helenizar”⁸⁰ su lengua, ¿qué cosita se nos trae Saenz entre manos a propósito de la suya? Un lector borracho (cualquiera) diría que estos susodichos espejismos de la lengua merecen la hoz de la luz para poder leer con claridad. ¿Dónde está esa hoz? No es tan así de fácil intentar comprender los vericuetos de tantas cosas de palabras, si aprendemos a leer *con ardiente paciencia* las líneas que fue dejando Saenz en toda su obra. Y si decimos “las líneas” enfatizamos el “no todas las líneas”, en tanto mar impenetrable que va quedando como lo más inamovible y cargado de un algo que no sabemos precisar si es o no es, siempre regresando al espacio material, desplegado, de la escritura.

⁷⁸ ¿Qué podría quedar pendiente si uno cruzaría las instantáneas surrealistas, a la manera de las “iluminaciones profanas” de Benjamín, en los insustituibles descalabros de Saenz, cuando escribe por ejemplo en 1942, que “el verde cinturón con arrojado antes en la silla, la cola al patada de corazón en vino”?

⁷⁹ Jaime Saenz, *El Escalpelo*, La Paz, 1955, pp. 11-12.

⁸⁰ Lacan, *El Sinthome*, El Seminario 23, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2008, p. 11.

*

Imaginen un lector descreído leyendo a Saenz, maravillosamente emocionado, y comentando para sus adentros: “No entiendo un carajo”, o bien, en completo desparpajo conclusivo, con mañudería, pero honesto y vital, diciendo, vaya el caso, y adjetivando señuelamente, o agrupando ideas ya dichas, que la poesía de Saenz es: “insólita”, “de extraña mezcla...”, para citar al venerado Baciú⁸¹, o más, “ultrarefinada” tal como acuña el Tata Quirós; y también “una pesadilla contemporánea de signo crepuscular”, al decir de Quiroga; o peor aún, para variados lectores del siglo XX, que aprueban las “largas cabelleras”, tan así apuntando al realismo mágico *per se*, de una *cabellera*, cuando Siles Guevara cree atinar que los poemas de Saenz apuntan a una “técnica refinada”, y peor al acotar, “a través de sus tentativas oníricas”, cuando, en realidad, una cabellera vive y muere hasta alcanzar su “jerarquía total”.⁸²

Es cierto que el esfuerzo por sistematizar las lecturas de Saenz puede acabar en la imposibilidad de un diálogo coral que logre el manejo de voces.⁸³ Luego de tal impedimento, o mejor, previamente, vendrán los atisbos concretos: “constrúyase un imán”⁸⁴, recomienda Saenz, pero no es el único consejo que nos da.

Saenz en *El Escalpe* recuerda que un ganglio, el número de un colectivo, todo puede conducir a un espacio y un tiempo congruentes e incongruentes. ¿Qué es aquello que nos destina a detenernos en ese ganglio, sino es aquello que nos empuja en *chicané* hacia la búsqueda de lo que se escinde detrás de las cosas? Hay un antes: está la cosecha de los ojos. Pero, por otra parte, hay un después que es esencial, pues la danza de las palabras está afuera y su centro también se

⁸¹ Referido en el comentario pionero de Stefan Baciú cuando se publicó por primera vez a Saenz en el exterior en la *Antología de la poesía Latinoamericana: 1950-1970*, University of New York Press, Albany, 1974.

⁸² Jaime Saenz, *Muerte por el tacto*, poema I.

⁸³ Este esfuerzo, que de manera sintética y con bastante claridad fue realizado por Elizabeth Monasterios, puede leerse en su trabajo presentado para el volumen segundo de la *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*, titulado “La provocación de Saenz”, donde señala a propósito de lo que significó la recepción de su obra, que el discurso crítico “se ha visto frecuentemente adoptando posiciones conservadoras y cometiendo pérdidas considerables de perspectiva”. Remito al interesado a visitar las páginas iniciales (329-330) de este estudio. Últimamente, Mónica Velásquez también se entrega a este cometido que complementa el anterior, en sus “Palabras preliminares” del libro *La crítica y el poeta. Jaime Saenz*, de reciente publicación en Plural editores, La Paz, 2011, pp. 8-19.

⁸⁴ *Café y mosquitero*, Ed. La Mariposa Mundial, La Paz, [1943] 2000, pp. 10-11.

configura en el afuera de la lectura, que subrepticamente da cuenta de ese antes en el ahora de las palabras vueltas a prender. Saenz, con total claridad, nos recuerda, en uno de sus célebres prólogos, qué es lo que finalmente sucede cuando enfrentamos –leemos– un poema:

*Un poema es siempre hermético; de ahí la sobrecogedora claridad de su contenido. Pues paradójicamente, el contenido en un poema no es comprensible sino a condición de ser hermético –de tal manera, que el contenido en realidad no está inscrito, por así decirlo, sino que fluye de la textura misma del poema. Es por eso por lo que toda explicación de un poema resulta siempre baladí y no pocas veces antojadiza al par que gratuita y artificiosa.*⁸⁵

Habría que despejar el sentido que Saenz da a la palabra hermetismo, sin caer en su trivialización, ligándola, por ejemplo, a aspectos de oscurantismo y esoterismo. Al parecer, Saenz quiere equiparar el escrito de un poema a la noción antigua de *corpus hermeticum* o conjunto de escritos (Hermes era el dios creador de la escritura en esta tradición), y que integran todo tipo de conocimientos que van desde recetas de magia hasta embriología... En todo caso, un poema, y en más, la escritura de Saenz, pone en funcionamiento esta diversidad, hilvanando en el fluido mismo de su textura, tal como lúcidamente ubica la “claridad de su contenido”, es decir, en aquello que “fluye de la textura misma del poema”. Es este mecanismo y sus condiciones de posibilidad lo que nos interesará atender aquí, siguiendo su propio entendimiento, y no así las “antojadizas”, “gratuitas” y “artificiosas” interpretaciones que podrían surgir de una lectura. Recordemos la idea foucaultiana de “prisión discursiva” que citaba Antezana, donde siguiendo este camino de lectura e interpretación, no haríamos más que “decir de otra manera lo que Saenz ya había dicho en su obra” y peor aún, tergiversando gratuitamente. En todo caso, asumir las condiciones de posibilidad de la escritura saenzeana será abordarla desde sus movimientos de pliegue/despliegue, a la manera del flujo de una música o de la transfiguración de un lenguaje que a la postre logra configurar una imagen de mundo, una poética.

*

⁸⁵ “Prólogo” a *Ciudad desde la altura* de Guillermo Bedregal García, La Paz, 1980, p. 11. También en la entrevista que sostuvo con Antezana precisa: “la poesía es una cuestión hermética y la novela una cuestión expresiva”. (Revista *Puntos Suspendidos*, N° 5, p. 10).

Considerando que la obra de Saenz debe ser abordada oblicuamente en función a la solidez de su propuesta poética, a manera de despejar ciertas “posiciones conservadoras”, para decirlo en palabras de Monasterios, y errores de perspectiva, me permitiré realizar algunos rodeos necesarios y precisiones conceptuales en torno a tres líneas de lectura fundamentales, con el fin de obtener una mejor comprensión de estos mecanismos o soportes de su escritura. Las líneas de lectura recorrerán, entonces, las raíces del romanticismo en Saenz; la tensión reveladora entre pensamiento y poesía; el lugar de un contracanon. De esta manera, podremos desplegar las voces críticas de Blanca Wiethüchter, Luis H. Antezana y Elizabeth Monasterios, para así localizar su pertinencia en el objeto que nos concierne, a saber, la poética de la escritura en Saenz, en tanto impulso irrefrenable que impulsa a escribir lo que se escribe.

*

Como diría Walter Benjamín,⁸⁶ se trata de establecer en estos campos elegidos por los lectores elegidos, una “historia de los problemas”, en tanto éstos conciernen no solamente a la tarea filosófica, sino también a disciplinas que se hallan fuera, alrededor, expulsadas de ella. Tal la buena aventura de un pensar que hace cabida, pero que no descuida la importancia de las premisas gnoseológicas en las que se funda todo saber (incluso el saber sobre la poesía). La escisión del platonismo nos abre toneladas de cosas para ordenar aquello que de platónico se hizo de la obra de Saenz, a propósito de un dualismo metafísico que ahogó una *poiesis* en torno al entendido de un falso romanticismo que vindica no el poema, o la hechura, sino una noción de poesía altamente contaminada de oscuridad, substancialismo o misticismo trascendentalista.

*

El mundo moderno acarrea una herida, que, en este caso, puede ser entendida a partir de la escisión entre el pensar poético y el pensar filosófico, que como bien se dijo, puede ser fijada y hasta escenificada, desde la antigüedad al interior del platonismo. Esta herida, sin embargo, posee una dimensión concreta que es la del ejercicio de la palabra, cuya herencia se siente hoy, muy claramente, en las relaciones, muchas veces irreconciliables, entre palabra poética y palabra

⁸⁶ Véase su tesis doctoral *El Concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, cap I: Delimitación del problema, p. 29-30.

filosófica –cuya hija bastarda es ampliamente reconocible en la crítica literaria que se dedica a leer poesía.

Esta escisión tiene que ver con un olvido muy profundo que se produjo desde el origen de la cultura de occidente. La filosofía después de Platón no quiso saber nada de ese olvido, aceptándolo incluso como algo inevitable que “cae por su propio peso, cuando es en realidad la única cosa que merecería verdaderamente interrogarse”, como diría Giorgio Agamben.⁸⁷

Lo curioso de todo esto es que jamás este “problema” (en términos benjaminianos) estuvo separado de una gnoseología subyacente y, en esta medida también, de una poética que se remonta al dilema del olvido de la cosa por la palabra. ¿Qué nombra el filósofo? ¿Qué nombra el poeta? Es decir, si es del olvido y no de lo permanente aquello de lo cual no podemos pensar, se trata precisamente de estar muy convencidos de que nada ya parece poseer su objeto y que quizás sea la poesía quien nos asegure algo sobre las condiciones de su inaccesibilidad.

*

En este marco, el **Romanticismo** –fundamentalmente alemán– se propone como la conciencia de una abertura, de un abismo. Pero es también una respuesta a esta desgarradura. Hoy podríamos insistir en que a partir del romanticismo la poesía se transforma en acto, y este cambio de dirección es quizás la primera raíz presente en la poética de Saenz.⁸⁸ Sin embargo, el lector *solus, pauper, nudus* (solo, pobre y desnudo) que nos recuerda Víctor Hugo en su “Prólogo de Cromwell”, sabe que la poesía como acto ha existido desde siempre.

*

⁸⁷ Giorgio Agamben, *Estancias*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2001, p. 11-12.

⁸⁸ “...nada podrá hacerse –dice Saenz– sin antes haber vivido las experiencias que precisamente forman parte de los trabajos de la poesía”. Página facsimilar 104 de *La Piedra Imán*, reproducida en *La Mariposa Mundial* N° 18.

Pero no es lo mismo el acto de Arquíloco de Paros escanciando vino “hasta el fondo de esos” que Jaime Saenz robando un pie de la Morgue miraflores de la ciudad de La Paz. Las distancias son insalvables, podríamos imaginarlas incluso indisolubles una en otra, hasta cierto punto. Es este “cierto punto” el que cabe desentrañar, precisamente en esa ruptura y subversión poética que fue el romanticismo desde mediados del siglo XVIII hasta hoy.

Cuando Saenz dice que “para escribir poesía, hay que hacer poesía”⁸⁹, desplegamos el proceso creativo de la dimensión de obra a la dimensión de experiencia. Consagrarse a la creación de una obra es una experiencia, y Saenz parece hacer prevalecer con mucha mayor importancia el hecho de que “el inicio de la obra es primero un aprendizaje”, tal como nos lo sugiere en otra entrevista ya mencionada.⁹⁰ Este gesto romántico que radicaliza la experiencia, es asumido como condición indispensable para todo acto creativo, y vendrá a configurar ese otro rostro de la experiencia que tiene que ver con la creación de una necesidad, una motivación, un *impulso*, y no sólo eso, sino también “el fin, los medios, y aún los obstáculos”, tal como señala Valery⁹¹, de una creación, de una obra. Como se verá al final de este capítulo, este punto de partida romántico referido al hacer y al aprendizaje de este hacer, vendrá a configurar un centro fundamental de la poética de la escritura de Saenz, y también los rostros y extravíos de su búsqueda.

*

Se sabe que la pasión romántica fue buscar una vuelta al origen a partir de una vuelta al presente. Quizás este gesto⁹² sea el que diferencia a un Arquíloco de Paros de un Saenz.

A su vez, el romanticismo, en su diversidad y polisemia, fue un espíritu de época. Pero insistimos, ¿qué puede diferenciar a un Vauvenargues protestando amargamente por la desalentadora vaciedad de la vida o a madame de la Popelinière deseando arrojar por la ventana, de la vaciedad de un Blake, Hölderlin o Rousseau? Las comparaciones pueden extenderse al infinito creador del

⁸⁹ Entrevista realizada por Fernando Velasco y publicada en el periódico *El Diario* de La Paz, el 30 de diciembre de 1979, p. 2.

⁹⁰ Revista *Puntos Suspendidos* N° 5, p. 8.

⁹¹ Esta cita es comentada por Maurice Blanchot, en *El espacio literario*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1992, p. 79.

⁹² Siguiendo los planteamientos de Barthes y Kristeva retomados por Marcelo Villena en *Las Tentaciones de San Ricardo*, p. 31, entenderemos que “en términos de escritura, leer un gesto será dramatizar una ‘moral de la forma’ (...) dramatizar un cruce de superficies textuales”.

presente: imaginemos al Toqui Borda trashumando por las calles de La Paz, en ebrio equilibrio por las rieles del tranvía y con una cebolla en el ojal, y encima, hablando en aymara. Carl Schmitt es devastador: “Realmente es absurdo (...) reunir una serie de temas a los que se considera románticos y hacer una lista de objetos *románticos* para deducir de alguna manera de ellos la esencia del romanticismo”.⁹³

No es suficiente, entonces, pensar el romanticismo como un gesto que tuvo que vérselas con las dimensiones más profundas o recónditas de la vida.⁹⁴ Aunque no deja de ser cierto y provocador reconstruir la esencia del romanticismo precisamente de esas grandes minucias inabarcables que fueron las vidas atormentadas de los románticos. Al menos así lo sintieron los precursores alemanes como Hamann, Herder, incluso Kant, Fichte y Schiller. Esa “retirada a lo profundo” propia de los pietistas, según recuerda Berlin, fue el axioma que guió las ideas y atisbos de estos poetas y filósofos; el yo-acción de Fichte, la libertad schilleriana, o ese *élan vital* como antídoto frente al racionalismo que desarrolló Hamann y heredó Herder, todos ellos configuran la imagen de un sentir distinto, que va en pos de una conquista, de un refugio en la interioridad que poéticamente podría sintetizarse a la manera de uno de los comentaristas de Fichte, Josiah Joyce: “El mundo es el poema soñado por nuestra vida interior”.⁹⁵ Como puede uno darse cuenta rápidamente, la obra de Saenz, hasta cierto punto, resulta una clara encarnación de estas consignas, fundamentalmente con el oro pródigo de esta frase: “el mundo es el poema”.

*

Unas líneas de Arnold Hauser, que a su vez cita a Novalis, sintetizan a cabalidad el espíritu del romanticismo que se prolonga nítidamente hasta Saenz:

⁹³ Carl Schmitt, *Romanticismo político*, Ediciones UNQ, Buenos Aires, s/f, p. 42.

⁹⁴ Este punto precisamente nos permite decantar esa larga tradición de lectores de Saenz que privilegiaron la historieta y la anécdota, y al cabo terminaron constituyéndose en obstáculos o “amenazas culturales” que al privilegiar la vida postergaron la lectura de su obra. En todo caso, la escritura de Saenz se constituye desde el inicio en un espacio provocador y singularizador. “La realidad pura y simple me disgusta”, escribió en *Felipe Delgado*; “...y me retiré secretamente de todo”, escribe en el primer texto de *El Escalpelo*, la primera obra conocida sólo de nombre por sus lectores oficiales, y por lo tanto una obra desdeñada y dejada en el olvido durante mucho tiempo.

⁹⁵ Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, Ed. Taurus, Madrid, 2000, p. 124.

Nostalgia y dolor por lo lejano son los sentimientos por los que los románticos son desgarrados en todas direcciones. Echan de menos la cercanía y sufren por su aislamiento de los hombres [sic], pero al mismo tiempo los evitan y buscan con diligencia la lejanía y lo desconocido. Sufren por su extrañamiento del mundo, pero aceptan y quieren ese extrañamiento. Así define Novalis la poesía romántica como “el arte de mostrarse ajeno de manera atractiva, el arte de alejar un objeto y, sin embargo, hacerlo conocido y atractivo”, y afirma que todo se vuelve romántico y poético “si se pone en la lejanía”, que todo puede ser romantizado si se “da a lo ordinario un aspecto misterioso, a lo conocido la dignidad de lo desconocido y a lo finito una significación infinita”.⁹⁶

Si bien ese sentimiento profundo es una de las grandes respuestas del romanticismo frente al ideal (incluso axioma) de la Ilustración, que pretendía descubrir respuestas válidas y objetivas a toda gran pregunta que agitara a la humanidad, aquí interesa atender al gesto romántico de poner en lejanía y al mismo tiempo de “mostrarse ajeno de manera atractiva”, en palabras de Walter Benjamín a propósito de la experiencia aurática como una forma, no la única, de recepción de una obra.

*

El romanticismo es la antítesis del gran supuesto racionalista de occidente, la Ilustración (*Aufklärung*). Hay cosas que no es posible pensar, o bien, existe otro pensar que mi pensamiento no abarca como algo razonable. Y ese otro pensar es el que verdaderamente me constituye. Es en este sentido, según señala Elizabeth Monasterios, que la poesía de Saenz se inscribe como un “acto de creación radical que permite ver el *otro* lado de las cosas”.⁹⁷

⁹⁶ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Ed. Punto y Omega, s/l, p. 353.

⁹⁷ Elizabeth Monasterios, *Dilemas de la poesía de fin de siglo*, Plural Editores, La Paz, 1999, p. 133. Valga señalar que las implicancias de esta demarcación serán fundamentales en el proceso de construcción de la poética saenzeana, tal como se verá más adelante, en tanto configuración de una razón poética muy particular.

Si el universo se redujera a la racionalidad nadie debería preguntarse por su felicidad personal enfrentando el universo; pero, habrá que lamentarlo pascalianamente: hay razones del corazón que no entiende la razón.

*

Señala Berlin: el ataque al cuartel de la Ilustración llegó de los alemanes. ¿Cuáles alemanes? Los románticos alemanes. Y a esta idea sumamos otra de Schmitt: “la definición del romanticismo no puede partir de cualquier objeto o tema percibido como romántico, de la Edad Media o de las ruinas, sino del sujeto romántico”,⁹⁸ acotaríamos, que vive y desvive en todas las épocas. En este sentido, podría pensarse que el análisis que realiza Monasterios o, a su manera, Wiethüchter, se sustentan y justifican en esta ruptura con la racionalidad occidental. Es así que estas lecturas, sin desmerecer su valioso aporte, asumen (queriendo o sin querer) el romanticismo saenzeano como ese espacio donde “mostrarse ajeno de manera atractiva”, representa el alma misma de una lectura auratizadora y que a la larga termina articulándose a una experiencia mucho más visible referida a la canonización de las obras.

*

Siguiendo con este rastreo y contrapunto, habrá que notar que el pietismo fue la raíz del romanticismo en Alemania: el pietismo estudiaba la Biblia y el respeto profundo por la relación personal del hombre con Dios. El alma doliente individual y Dios. Se trata de un retiro hacia la interioridad que vivió Bach y muchos otros, lejos de las superficialidades o pompas mundanas. “La retirada hacia lo profundo”, según Berlin.⁹⁹

⁹⁸ Schmitt, ob. cit., p. 43.

⁹⁹ Ob. cit., p. 61. En el libro póstumo *La piedra imán*, Saenz reconocerá que “este mundo es la penumbra. Y Bach es la penumbra; mejor dicho: está en la penumbra. Y la música es la penumbra” (*La piedra imán*, Plural editores, La Paz, 2008, p. 24).

Los pietistas eran anti-intelectualistas. Se enfrentaban contra Francia, contra la “diabólica elegancia” de sus melenas y medias de seda. El romanticismo surge de esta oposición a los franceses aristócratas e intelectuales como Montesquieu, Condorcet, Condillac...

Johan Georg Hamann fue el gran ruptor de la Ilustración desde una aislada, casi mítica, provincia alemana: errante, ebrio, suicida, escribió cosas oscuras, indescifrables, fragmentadas. Nos habla de la realización sin trabas de los poderes del alma; cómo crear sin restricciones, era su afán.

Este gesto se oponía radicalmente a la Ilustración. Goethe aprendió estas ideas de Hamann y mostró cómo la ilustración en su orden racional del mundo dejaba de lado el *élan vital*, el flujo, la individualidad, el deseo de crear propio de los hombres.

*

Pero Hamann no estuvo sólo. Frente al siglo XVIII como triunfo de la ciencia y la razón, se levantan también los deseos irracionales del hombre. Edad favorable para nigromantes, quirománticos, hidrománticos, cuyos remedios milagrosos capturan incluso a los espíritus racionales, y los hacen suyos, y los revuelven en el bolsillo.

En Inglaterra el exponente más elocuente de esta doctrina hamanniana fue William Blake. La realidad era infragmentable, era una totalidad viviente sólo apreciable de modo no matemático. Blake fue seguidor de Swedenborg. Blake deseaba el elemento espiritual degradado por los racionalistas.¹⁰⁰

En los versos de Blake: *Un Petirrojo en Prisión/ Causa del Cielo el Furor*, comenta Berlin que “la Prisión” es la Ilustración en el siglo XVIII. Para Blake el amor era sinónimo de arte. “El arte es el árbol de la vida. La ciencia es el árbol de la muerte”. Se trata de encender la chispa liberadora. Diderot, representante fiel del materialismo y científicismo, habla de un elemento irracional en el

¹⁰⁰ Berlin, ob. cit., p. 77.

genio (*esprit*) humano, un elemento de fuerzas oscuras. Una vez más, la imagen del artista igual de desafiante que un criminal, diferente a la existencia mansa del hombre civilizado.

Hamann en cierto momento dice: Dios está más cerca de los ladrones y prostitutas, de los pecadores y taberneros, que de los suaves filósofos de París.

*

Je ne sais quoi. Esta bellísima expresión francesa del siglo XVII es una clave para ingresar en la médula del romanticismo. Un “no sé qué” devorador de toda lengua y por ende, de toda sensibilidad y pensamiento. Al respecto, la escritura de Saenz está plagada de edificantes a la par que misteriosos *no sé qué’s*, para citar solo un ejemplo están aquellas líneas de *Recorrer esta distancia* donde escribe: *Lo que presiento no tiene nada que ver conmigo, ni contigo; no es cosa personal, no es cosa particular lo que presiento; / pero tiene que ver con no sé qué.*

Giovani Papini dice que el *spirito di rebellione* era consciente de que en la palabra romanticismo había algo indeterminado: “donde se trata de grandes fenómenos, de movimientos colosales, nada es más preciso que una expresión indeterminada”.¹⁰¹ Llegados a este punto, habremos de notar que si bien las ideas del romanticismo europeo resultan fundamentales para la configuración de las poéticas modernas (hasta nuestros días), resultan insuficientes para la comprensión cabal del proyecto escritural de Saenz, asumiendo que sí es importante y necesario visualizar con claridad las raíces que esta poética posee con relación a este movimiento. En este sentido, vale la pena avanzar algo más en este rastreo y contrapunto.

*

La frase saenzeana “Háse estado vacilando al borde del abismo”¹⁰² también nos abre y arroja a un abismo del lenguaje. Este abismo es una de las grandes conquistas del romanticismo. Podríamos

¹⁰¹ *El crepúsculo del filósofo*, citado por Schmitt, ob. cit., p. 47.

¹⁰² *Café y mosquitero*, [1943], Ed. La Mariposa Mundial, La Paz, 2000, p. 10 [sic].

imaginar en esta frase el golpe en el espinazo de la Ilustración. Frente a la idea de que toda pregunta de carácter genuino se puede responder mediante un uso correcto de la razón, el romanticismo responde con un severo y misterioso *je ne sais quoi*.

Si bien hace un momento entendimos que para el romanticismo “el mundo es el poema”, esta idea también logra una inversión más radical gracias a la conquista del abismo del lenguaje: “el poema es el mundo”.

*

Hauser decía que el romántico buscaba con diligencia la lejanía y lo desconocido. En este movimiento, que viene de lo indeterminado y que se dirige hacia algo indeterminado, se fija la esencia de su poetizar, la tarea con su más peligroso bien: la palabra.

Blanchot escribe a propósito de Rousseau y hace extensible su comentario a toda la sensibilidad romántica posterior: “la pasión del origen, la dicha de lo inmediato y la desdicha que vino a continuación, la necesidad de comunicación trocada en soledad, la búsqueda del exilio y, después, la condena a la errabundia, finalmente la obsesión por la extrañeza forman parte de la esencia de la experiencia literaria”.¹⁰³

*

Hay el alma de extrañamiento en la que vive el poeta romántico. Esto lo intuyó magistralmente Novalis en sus notas sobre poesía y también en algunos pasajes de los *Himnos a la noche*. A esto Friedrich Schlegel agregó la idea de una “sensibilidad negativa” que arrojó por el suelo el principio de la bondad natural del hombre romántico. Quizás más cerca de Goethe, Schlegel pensaba lo romántico ligado a lo enfermo, para el caso a ese *je ne sais quoi* del amor que nos enferma.

¹⁰³ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1992, p. 65.

“Hay también una sensibilidad negativa –dice Schlegel– que es mucho mejor que nada, pero mucho más rara. Se puede amar algo fervorosamente justamente porque no se posee: esto da al menos un presentimiento sin consecuencia”.¹⁰⁴

Es precisamente ese “presentimiento sin consecuencia” el que interesa fijar a ese otro sentimiento de Novalis que llama “extrañamiento”. Tal el arte de la poesía romántica, “el arte de alejar un objeto y, sin embargo, hacerlo conocido y atractivo”. (¿No había recalado Antezana en que la poesía de Saenz no es subjetiva, sino que se trata de una poesía “interior” que es objetiva?)

*

La palabra romántica desde el siglo XVIII ha madurado en este vacío. La sensibilidad preromántica fue la caridad de esa carencia. Rousseau, Blake, Hölderlin, Novalis no sólo vivieron un extrañamiento con toda la tradición reinante, sino que hicieron de ese extrañamiento una ejercicio, una experiencia misma con la palabra.

*

El pensamiento romántico se despliega y se funda en la búsqueda de un principio anterior que hace de la poesía el fundamento del lenguaje. Octavio Paz nos aclara esta idea cuando escribe que el romanticismo fue “una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de morir”.¹⁰⁵

La poesía romántica fue una experiencia vital, pero fundamentalmente fue una experiencia crítica, pues el poema además de realidad verbal y acto, conocimiento y autocreación, fue el espacio donde el lenguaje se muestra como insuficiente. En otros términos, la palabra poética, que luego terminará en aullido o en silencio, introduce la crítica dentro de la creación. “Me he enfrentado a

¹⁰⁴ Schlegel, Fragmento 69, en *Fragmentos del Lyceum* (1797), s/d.

¹⁰⁵ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 89.

dos abismos: uno es la Nada, a la que he llegado sin conocer el budismo... la Obra es el otro”, escribía Mallarmé en una carta a Henry Cazalis del 28 de abril de 1866.¹⁰⁶

*

“Sería un profundo error considerar nuestro *romanticismo* como prueba de que hemos embellecido nuestra alma”, sentencia Nietzsche en *La voluntad de poder*. A lo que Jaime Saenz podría retrucar sin asco: “De lo desconocido vivo, y le ofrezco mi gratitud posada en el mar”.¹⁰⁷

*

En 1939 la filósofa española María Zambrano se propone (en el exilio) escribir un libro sobre los interminables encuentros y desencuentros entre **poesía y pensamiento**.¹⁰⁸ Y advierte, dotándonos de un método: no se pasa de lo posible a lo real, sino de lo imposible a lo verdadero.

Esta enigmática frase parece justificar una primera inversión de los términos: si lo importante (necesario) es ir “de lo imposible a lo verdadero”, el punto de partida es la poesía y no así la filosofía. Poesía y filosofía, entonces, cuya vindicación, la de la primera, dirá sobre el sometimiento de un pensar distinto, exiliado de los dominios de la razón filosófica, precisamente asumiendo el gesto del romanticismo. En todo caso, los argumentos y problemas que desarrolla Zambrano en su defensa de la poesía (no olvidemos que la autora vivió exiliándose, además de ella misma, de la tradición filosófica) nos prefigura nuevos entendimientos para abordar esta doble vertiente de la palabra: el descubrimiento de la “razón poética” como posibilidad.

¹⁰⁶ Stéphane Mallarmé, *Cartas sobre la poesía*, Ediciones de Medianoche, México D. F., 2010.

¹⁰⁷ *Aniversario de una visión*, en *Obra Poética*, Biblioteca del Sesquicentenario de la República, La Paz, 1975, p. 146.

¹⁰⁸ Se trata del libro *Filosofía y poesía*, Ed. FCE, México D. F., 2001.

Zambrano parte diciendo que Poesía y Filosofía poseen una misma raíz: el pasmo ante la realidad inmediata que nos rodea. Aquí mismo la escritura poética abre su propio vacío. Monasterios, inmediatamente, es definitiva, cuando lee a partir de *Muerte por el Tacto* el triunfo de un antiorden ajeno a la filosofía de tradición occidental. Habrá que entender, siguiendo esta vez a Luis H. Antezana, que la “frase poética” de Saenz despliega un decir ávido en tensiones y que no nos sirve de pretexto para la configuración de una filosofía. A la manera de un romanticismo bastante peculiar y problemático, la “razón poética” en Saenz podría resumirse como “una reflexión poética sobre el sentido del hombre que emprende la tarea de desentrañar el mundo por medio de una obra artística”,¹⁰⁹ tal como queda plenamente expuesto en el poema extenso *Bruckner*, finalizado en 1974 y publicado en 1978.

Sigamos: ante el pasmo que produce enfrentar la realidad inmediata, el filósofo se arranca enseguida hacia la Idea, dejando en la sombra el éxtasis maravillado que le producen las cosas. Y es en este punto, diríamos, precisando la línea platónica que discute Zambrano desde un inicio (y también Heidegger a propósito de la *aletheia*), que se hace posible el entendimiento de ese arrancarse de lo sensible, de lo estético, hacia lo inteligible. No dejamos pasar el hecho de que en la época moderna, quizás más nítidamente cristalizada con el romanticismo (aquel claramente asumido por Saenz, aunque insuficiente para sus pretensiones), lo sensible se autonomiza de tal manera que la poesía regresa para intentar una nueva reconciliación con el pensar. Zambrano, en un momento medular de su libro, llama a este retorno de lo reprimido “metafísica de la creación”. La modernidad sería asumida, entonces, como una vocación absolutamente antiplatónica, con todas las consecuencias que desde Nietzsche ya es imposible evadir, como por ejemplo el hecho de un devenir de la escritura fragmentaria que asume un pluralismo donde “Uno siempre se equivoca”, mientras que “la verdad comienza en dos”, en palabras del propio Nietzsche.¹¹⁰

Pero el rastreo genealógico que se permite Zambrano es altamente iluminador, fundamentalmente por dar cuenta de una escisión que desde la antigüedad marca los derroteros de la palabra filosófica y de la palabra poética:

¹⁰⁹ Luis H. Antezana, “Hacer y cuidar” (1979), en *Ensayos y lecturas*, Ed. Altiplano, La Paz, 1986, p. 239.

¹¹⁰ Sugiero la lectura del ensayo de Maurice Blanchot, “Nietzsche y la escritura fragmentaria”, *Revista Eco* N° 113-115, de donde extraigo las citas. Ensayo imprescindible pues allí Blanchot expone el logos de lo fragmentario, vale decir, el habla del fragmento como algo opuesto al habla filosófica; no el lenguaje del Todo, sino el de la pluralidad y la separación. Más aún, señala que la pasión por la ausencia de acabamiento está ligada a la movilidad de la búsqueda, al pensamiento viajero (el de un hombre que piensa al caminar y de acuerdo con la verdad de la marcha) (Ob. cit., pp. 682-683). Esta pasión es la que ligamos, en principio, a ese “impulso irrefrenable” de Saenz, que como entendemos conlleva en su centro el alma de lo fragmentario.

A pesar de que en algunos mortales afortunados, poesía y pensamiento hayan podido darse al mismo tiempo y paralelamente, a pesar de que en otros más afortunados todavía, poesía y pensamiento hayan podido trabarse en una sola forma expresiva, la verdad es que pensamiento y poesía se enfrentan con toda gravedad a lo largo de nuestra cultura. Cada una de ellas quiere para sí eternamente el alma donde anida. Y su doble tirón puede ser la causa de algunas vocaciones malogradas y de mucha angustia sin término anegada en la esterilidad.¹¹¹

Con estas palabras Zambrano nos muestra dos mitades de hombres (el filósofo, el poeta) divagando desde hace siglos en busca de su perdida unidad. Frente a ese pasmo maravillado que producen las cosas, ¿qué dice el poeta? Agamben, siguiendo críticamente esta tradición del platonismo, escribe en *Estancias* que la escisión del sujeto y el objeto en el mundo moderno alcanzan su raíz precisamente en esa fuga frente al pasmo maravillado. Puesto que se trata de la imposibilidad de alcanzar el objeto de conocimiento; tal imposibilidad, según Agamben, resulta la tarea más seria confiada al pensamiento contemporáneo. Nada ya parece poseer su objeto y quizás sea la poesía quien nos asegure de las condiciones de su inaccesibilidad.

Agamben también nos recuerda que los poetas del siglo XIII llamaban “estancia” o “morada capaz y receptáculo” o *mia camera* [habitación, cuarto] si seguimos a Dante en *La Vita Nuova*, al núcleo esencial donde habitaba su poesía. Allí se custodiaba aquel *joi d'amor* en que ellos confiaban como único objeto de su hacer. ¿Cuál objeto? O en palabras de Agamben: ¿Para qué gozo dispone la poesía su “estancia” como “regazo” de todo arte? ¿Qué punto o habitáculo ha configurado Saenz para su escritura?

En la distancia, este dilema es la columna que sostiene la escisión entre filosofía y poesía después de Platón. Las reflexiones de Zambrano, eso sí, persiguen un aprovechamiento: los enfrentamientos entre poesía y filosofía, desde la antigüedad hasta la época contemporánea, obligan a develar qué verdades se revelan en ambas maneras de la palabra y el conocimiento. Nos dice, por ejemplo, que esta verdad que el poeta alcanza es pues gratuita en comparación con el absoluto que alcanza la filosofía, y que es la culminación de un duro esfuerzo personal. Y mientras que la unidad a la que aspira el filósofo es la de la verdad excluyente de todo error y engaño, de toda *apariencia*, la unidad que nos ofrece la poesía no excluye nada, abarca lo que es y lo que no

¹¹¹ Zambrano, ob. cit., p. 13.

es en “admirable justicia caritativa, pues todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás. El poeta saca de la humillación del no ser a lo que en él gime, saca de la nada a la nada misma y le da nombre y rostro”.¹¹² Saenz ya es en este punto *otra cosa*, en tanto prefiere detenerse, a propósito de Bruckner, en el borde de un pliegue, a saber, en el movimiento sutil de “tantear una fisura en las regiones de la revelación no revelada”.¹¹³

Para Saenz la palabra no es palabra, es una cosa; y por esto mismo los trabajos de la poesía no se realizan con arreglos a normas, fórmulas o cánones, sino que “los trabajos de la poesía sólo se realizan en espacios creados por el poeta que realiza los trabajos”.¹¹⁴ Quizás en este punto sea posible precisar el pliegue que separa y articula al mismo tiempo la obra de Saenz y la poética del romanticismo.

*

Existe un itinerario con la cosa en el que la poesía, en su errancia, no logra una separación con la filosofía. El poeta quiere salvar las apariencias, desdeñadas por el filósofo. Zambrano nos recuerda que “la poesía sería el vértigo del amor”.¹¹⁵ Y es ese vértigo el que nos trae un olvido que se produjo desde el origen de la cultura de occidente. Sin embargo, la filosofía después de Platón no quiso saber nada de ese olvido, aceptándolo incluso como algo inevitable que “cae por su propio peso, cuando es en realidad la única cosa que merecería verdaderamente interrogarse” (Agamben *dixit*), es decir, el vértigo mismo, el camino que no conduce a ninguna parte como único camino verdadero, según escribe Saenz en *La Piedra Imán*.¹¹⁶

Es posible visualizar en la “vieja enemistad” planteada por Platón una crítica a la poesía que ha perdurado “canónicamente”, asumiendo, inclusive, en la edad moderna un carácter hegemónico. La escisión de la palabra que subyace a la escisión entre poesía y filosofía es posible entenderla en tanto la poesía posee su objeto sin conocerlo y la filosofía lo conoce sin poseerlo. Agamben precisa: “La palabra occidental está dividida así entre una palabra inconsciente y como caída del cielo, que goza del objeto del conocimiento representándolo en la forma bella, y una palabra que

¹¹² Ob. cit., p. 22-23.

¹¹³ Véase *Tecnolencias*, Plural editores, La Paz, 2010, p. 135.

¹¹⁴ Véanse las páginas facsimilares 101 y 103 de la *Piedra Imán* reproducidas en *La Mariposa Mundial* N° 18.

¹¹⁵ Ob. cit., p. 96.

¹¹⁶ Página facsimilar 101, en *La Mariposa Mundial* N° 18.

tiene para sí toda la seriedad y toda la conciencia, pero que no goza de su objeto porque no sabe representarlo”.¹¹⁷

La escisión platónica, en última instancia, dará cuenta de que la palabra está sujeta a un imposible, pero bajo la forma de un permanente retorno de lo reprimido: la imposibilidad de la cultura de poseer plenamente el objeto de conocimiento, tanto en el ámbito de la embriaguez, amoralidad, delirio o vértigo, que según Zambrano conforman los estados de la palabra poética, como en el ámbito de lo inteligible, racional unitario y consciente, que son propios del campo de reflexión filosófica.

*

Zambrano con mucha sutileza se pregunta si hoy, en nuestra cultura, vale la pena aceptar pasivamente esta escisión. A lo largo de su libro *Filosofía y poesía* la escritora trata de la salvación de la poesía, donde aún sin método y amoral, con relación al filosofar de occidente, el poeta consigue alcanzar la plenitud y la gracia. El camino del poeta, incluso olvidándose de sí mismo, puede alcanzarlo todo, pero, entendamos, el todo de las cosas en su particularidad y originalidad. Y en este punto caemos, finalmente, en una articulación mayor con la escritura de Saenz, en tanto camino hacia lo desconocido en su infinita distancia, que es una manera de pensar la búsqueda y el camino como una imagen sin puerto, o a la manera de Heráclito convocando al río en el fragmento 93: *nunca habla ni calla, pero da signos*. Zambrano llega a atisbar que la palabra del poeta no tiene camino, pues es una “palabra que penetra lentamente en la noche de lo inexpresable”.¹¹⁸ Y cita unas líneas de los “Delirios II” de Rimbaud: *Escribía silencios, noches; anotaba lo inexpresable. Fijaba vértigos*.

*

La escisión es nuestra herida moderna y también nuestra dificultad. Bloom diría: la razón de nuestra extrañeza frente a las obras universales¹¹⁹ (definición que nos provoca cierta sonrisa

¹¹⁷ Georgio Agamben, *Estancias*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2001, p. 12.

¹¹⁸ Ob. cit., p. 115.

¹¹⁹ Harold Bloom, *El canon occidental*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2002, “Introducción”.

amigable si pensamos en la obra de Saenz como obra universal). Obviamente la “razón poética” que propone Zambrano nos permite entender con mayor profundidad la idea de canon como el intento de fijar la victoria de algo.

Se podría objetar que una palabra embriagada, dispersa, fragmentaria, es imposible que logre de su cauce un gesto unificador, en esa medida centralizador de un canon. Zambrano se quedaría con la fijeza de Rimbaud, ese “fijaba vértigos” de la palabra poética que se levanta por encima del ser y del no ser. Quizás recordándonos la cara pálida y los ojos fríamente vidriados de Kierkegaard, lanzándonos, al decir de Lezama, su saetazo de mantenido torcedor: la única pasión del pensamiento es descubrir algo que ni siquiera se puede pensar.

*

Si retomamos el ejercicio de lectura de los lectores de Saenz, nos quedamos con la idea de “pensamiento conciliador”, que situamos en **la propuesta bloomniana de canon** occidental y de la cual rescatamos fundamentalmente el concepto de “extrañeza”, que como vimos tiene sus fuertes raíces auráticas en el romanticismo y en la defensa de la poesía realizada por Zambrano. En tal sentido, las lecturas de Saenz giran en torno a cierta experiencia de “extrañeza” y su situación en el tramado y diálogo entre las obras literarias de su canon local, por lo que el concepto de canon que pone a funcionar Bloom puede ser entendido finalmente como un conjunto orgánico o articulado de libros que deben ser leídos por su valor estético y hasta estéticamente; tal es así, que los libros leídos, elegidos, se convierten en una serie de reglas o principios de cómo escribir (cómo poner en palabras el habla, el pensamiento, la emoción; cómo representar la realidad humana y no humana, etc.), y de cómo leer, y a la larga, escribir. Si llevamos estas reflexiones a nuestro ámbito crítico local, ese que ha leído la obra de Saenz, encontramos sin mucho indagar una buena cantidad de literatura que corrobora lo anterior, que se ha esforzado en construir una pedagogía a partir de su obra.

Nos pese o no, ese “a la larga” se estira hasta la obra “oficial” de Saenz, cuyos lectores paciente o impacientemente han operado con el “noble” objetivo de canonizar una obra que gracias al tiempo en el que ha logrado completarse, se resiste y seguirá resistiendo a tal operación. Es decir, si bien los lectores de Saenz supieron activar (ingenuamente en la mayoría de los casos) una obra “oficial” que reglaba, no solamente los principios de cómo escribir, sino más lejos todavía, los

modos de cómo ser un poeta “verdadero”, hoy esta tarea tendría que empezar a pensar de otro modo, es decir, haciendo pliegue, repensando la herencia del romanticismo no tanto como sentimiento de extrañeza generado por el “valor estético” de ciertas obras leídas “estéticamente”, sino quizás retomando la idea de un contracanon como resultado de una red de influencias entre lecturas y escrituras, que finalmente logren trascender la experiencia aurática que genera la obra de Saenz, en tanto manifestación irrepetible de una lejanía.

En suma, habrá que notar que en este punto las “defensas románticas de la poesía” (a la Percy Shelley, por ejemplo), se igualan a la aguerrida “defensa del canon” de Bloom; ambas articuladas, acaso románticamente también, a la “defensa” del valor estético de las obras literarias. Este gesto romántico que llega hasta nuestros días posee otro valor, paralelo al estético, referido a la vindicación de una cierta autonomía literaria.¹²⁰ Pero es esa “lucha de textos” la que conviene rescatar aquí, en tanto movimiento al interior de la inventiva de un canon; otra vez, ese flujo de lecturas y escrituras tan difícil de precisar, y no así en lo que fue el siglo XX en Bolivia leyendo a Saenz. Es decir, el catálogo de ciertas obras “oficiales” no como un archivo inamovible y fijo, sino más bien como un espacio de lucha, como un archivo oceánico a la deriva, donde naufragan las obras aunadas por una praxis concreta: aquellas del efebo escribiente y su compañero invisible, el lector.

*

Imagino que lectores futuros de Saenz (al interior de su hospital obrero) apostarán por unirse a través del “mar tenebroso” de su escritura, donde a cada bello hallazgo acompaña un naufragio quizás mayor. Muchas lecturas de Saenz arriesgan esta hipótesis de la partida. Bloom llamó a esta experiencia “extrañeza”; Wiethüchter en un raptó de lucidez colocó el *estar saenzeano* en esta dimensión única;¹²¹ dando por sentado (Bloom y en parte Wiethüchter, también Monasterios),

¹²⁰ En este punto el concepto de aura, acuñado por Walter Benjamín, a propósito de la autonomía del arte y su valor cultural, es contundente, si agregamos a esto que para Benjamín la disolución del arte autónomo va de la mano de la destrucción aurática, y tal fenómeno es el resultado de una revolución dada por una nueva noción del tiempo, donde la fugacidad y la repetibilidad sustituyen a la estructura temporal de la unicidad y de la durabilidad, característica de la obra de arte autónoma. Sobre este punto recomiendo la lectura del ensayo “Walter Benjamín” de Jürgen Habermas, en *Perfiles filosófico-políticos*, Ed. Taurus, Madrid, 1984, pp. 297-332.

¹²¹ Véase su tesis de grado defendida en Vincennes en 1975 y publicada por la Biblioteca del Sesquicentenario de la República ese mismo año. Además de este trabajo, Wiethüchter lleva esta misma experiencia (la de un canon desplegándose en un contracanon), al espacio de la lectura, más de cuarto siglo después, cuando en el Preludio a la *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*, escribe: “Pasa

que las obras canónicas revelan esa capacidad misteriosa “de hacerte sentir extraño en tu propia casa”,¹²² y también lo contrario, más en rajatabla, señalando que habrá obras que empujan a la intemperie total, “a tierra extraña, al extranjero”, haciéndonos sentir como en casa.¹²³ Tal el caso de la aventura a la que nos aventura la escritura de Jaime Saenz.

**

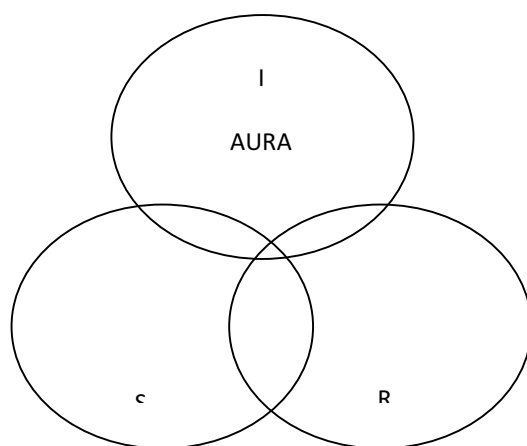
Una vez visitadas las raíces del romanticismo y el sentido profético de un contracanon saenzeano, desde la tensión planteada entre poesía y pensamiento, resta ampliar, acaso sintetizar y prolongar las líneas de fuga de tres voces críticas de la obra de Saenz: Luis H. Antezana, Elizabeth Monasterios y Blanca Wiethüchter. Todas, a sus modos y caprichos teóricos, han insistido en una “razón poética” saenziana, a partir de la aplicación de distintos modelos de lectura, que se articulan, según sea el caso, a los tres conceptos analizados a propósito de esta obra y que son: el aura, el *bricolage* y el pliegue.

el tiempo. Todos inmersos en la lectura. Pasa el tiempo. Y no hay casi nada, ni pensado, ni organizado, ni escrito. Pregunta existencial habitual: ¿a dónde estamos yendo? Ni orden ni concierto. Ni hilo ni madeja. Y todavía sin saber...”. Hay muchas cosas en estas breves líneas. Quizás empezar por el final: “y todavía sin saber...”. No deberíamos desatender la sutileza interpelativa de esta línea que se apropia de todo lector a punto de escribir. Siguiendo la vena pedagógica que preocupó siempre a Wiethüchter añadiría que la conocida formación de un lector ha cultivado una (no sé hasta qué punto) sana costumbre de educar en el saber. De allí las angustias por el “ábrete sésamo” de un canon que una vez institucionalizado pueda brindar todas las respuestas posibles a la pregunta ¿qué enseñar en literatura?, o bien más llanamente, a la manera platónica: ¿Qué se debe enseñar? ¿Qué se debe leer? Hay en esto mucho de camino pretencioso, mucho de soporte en el saber: inserción, circulación y fundamentalmente acumulación de obras. Una cosa queda muy clara: muchas obras de alto valor estético son institucionalizadas para una supuesta educación escolar y universitaria, entonces se las historiza, pragmatiza, restándoles cada vez más su “misterioso poder estético”, su escándalo literario. Entonces, si vamos a desear no educar para el saber, intentemos una educación para el escándalo. Creo no existe mayor escándalo interior que el no saber a dónde se está yendo, como nos lo recuerda Blanca Wiethüchter, que en el fondo es una premisa muy antigua del navegante: el no vivir, sino el navegar de cara a lo desconocido. También pensemos que esta premisa del no saber ha sido una de las causas centrales de la expulsión de los poetas de *La República*, tal como anunciamos al inicio de esta sección, en tanto es el filósofo el único elegido para contemplar la verdad (en este contexto sinónimo de saber) y no así el poeta reducido a mero manufacturero de fantasmas o imitador a la doble potencia. Por el contrario, (y *ad hoc*. Wiethüchter, Monasterios) obras como la de Saenz son aquellas que nos abren las puertas del peligro y la perturbación. Una gran obra nunca termina de decir lo que tiene que decir, recordaba Ítalo Calvino, a propósito de sus clásicos.

¹²² Harold Bloom, *El canon occidental*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2002, p. 13.

¹²³ *Ibid*. Aunque, primero: considero que arribados aquí no desdeñamos la “sabia elección” o como diría Fowler, la “elección estética” que el lector merecería realizar de ciertas obras durante su breve vida. Desdeñamos sí, por inoperante, la imposición institucional de una lectura posible. Segundo: se trataría de hacer funcionar esa “elección estética” mediante la indagación y la discusión inteligentes, y en esto sí descubrimos valiosos aportes de lectura, aunque breves o lapidarios, como los de Jesús Urzagasti o Sergio Suárez Figueroa. Todos ellos, en su dignidad poética, y casi asumiendo el tono lacónico y confesor de los prólogos de Saenz, más que un canon proponen un modelo de lectura que elige las obras y las articula en sí mismas, como primer momento necesario, haciendo caso omiso al radicalismo académico o bien al último grito del snobismo crítico actual.

De acuerdo a la bibliografía éditada e inédita consultada de estos tres críticos (y que se puede consultar en detalle en la bibliografía de referencia al final de este trabajo), podríamos sintetizar sus caminos, encuentros y desencuentros, a partir del siguiente modelo topológico:



*

Considero imprescindible un rodeo explicativo sobre la dinámica de este modelo topológico introducido por Jaques Lacan y que lleva el nombre de “nudo borromeo”¹²⁴. En primer lugar, esta trilogía topológica o nudos trenzados fueron introducidos para dar cuenta de una ruptura epistemológica con la teoría freudiana clásica, a partir del anudamiento simultáneo de tres registros –Real, Simbólico e Imaginario– y que fueron enunciados por Lacan en su seminario de 1974, en el cual se desarrollan los modos de articulación de los registros y de relación con otros conceptos, como por ejemplo la relación: real/ex–sistencia, simbólico/agujero e imaginario/con–sistencia. Esta propiedad distintiva del nudo borromeo, de lograr anudamientos y articulaciones, encuentra su razón de ser en la idea de que basta que un cordel se corte para que todo el conjunto anudado se disperse. Es decir, lo que indaga Lacan mediante la estructura topológica del nudo borromeo es el modo singular de consistencia que éste presenta, por el cual múltiples términos,

¹²⁴ La expresión “nudo borromeo”, que remite a la [historia](#) de la ilustre familia Borromea, apareció por primera vez en el discurso lacaniano el 9 de febrero de 1972. El escudo de armas de esa dinastía milanesa, en efecto, estaba constituido por tres anillos en forma de trébol, que simbolizaban una triple alianza; si se retiraba uno de los anillos, los otros dos quedaban libres, y cada uno remitía al poder de una de las tres ramas de la familia.

aunque en principio (mínimo) los tres registros por él mismo diferenciados (RSI), se enlazan entre sí sin que ninguno prevalezca sobre los otros. La mutua implicación de los términos enlazados nos muestra una modalidad de consistencia que se sustenta en una estricta equivalencia de los mismos sin eliminar sus diferencias respectivas. Los tres registros son irreductibles (heterogéneos) entre sí pero se sostienen mutuamente.

Aquí el proceso de “metaforización” pasa a un primer plano, podemos decir que se radicaliza, si reestructuramos los conceptos de aura, *bricolage* y pliegue a la luz de la articulación imaginaria, simbólica y real de las lecturas que hacen Wiethüchter, Antezana y Monasterios, con relación a ciertos aspectos y rasgos diferenciales de la obra de Jaime Saenz.¹²⁵

Ahora bien, estos tres registros, que implican “articulaciones complejas y anudadas de relaciones múltiples”, se hallan imbricados pero poseen significaciones distintas. Quiero decir, nada se sustrae a esta necesidad borromea que el nudo representa, y tampoco el nudo mismo que, como se ve, es igualmente real (puesto que hay un imposible marcando el desanudamiento), simbólico (puesto que los redondeles se distinguen por las letras R, S e I), imaginario (puesto que unos redondeles de cuerda pueden hacer de él realidad manipulable). Más aún, cada redondel, R, S o I, es, en sí, real (puesto que es irreductible), simbólico (puesto que es uno), imaginario (puesto que es redondel). De modo que el nudo tiene, en cada uno de sus elementos, las propiedades que como conjunto él enuncia; pero, recíprocamente, cada uno de sus elementos nombra una propiedad que afecta al conjunto considerado colectivamente y a cada uno de los otros elementos considerados distributivamente.¹²⁶ Queda claro a partir de la reflexión anterior, en qué puede consistir esta “mutua necesidad” de los tres registros, instancias o relaciones ya que está tematizado explícitamente el modo mismo de su imbricación recíproca y la distribución de sus propiedades diferenciales al conjunto. Queda en suspenso qué puede ser el cuarto término aludido en la nota a pie de más arriba, un cuarto término que aparece como “el Sentido”, en el caso de Deleuze, el *sinthome*, en el caso de Lacan, y para nosotros, **la escritura**, tal como la hemos venido analizando desde diferentes flancos.

¹²⁵ En lo que sigue habrá que considerar que esta reestructuración borromeica, a la manera de Lacan, implica la articulación compleja y anudada de relaciones múltiples entre los tres registros, donde se da una primacía de lo real, y donde surge la necesidad de incluir un cuarto registro fundamental que se anuda a los otros tres anillos, es decir un nudo borromeo de cuatro, tal como se verá más adelante.

¹²⁶ Este acercamiento estructural al nudo borromeo está desarrollado magistralmente por Jean Claude Milner en *La obra clara*, Ed. Manantial, Bs. As., 1996, y nos sirve para desplazarlo a esta lectura integrada, articulatoria y compleja.

*

Blanca Wiethüchter leyó a Saenz vindicando siempre el aspecto ético de un hacer. Tal hacer tiene que ver con una delimitación muy precisa de la *erlebnis* o experiencia del poeta, tal como localizamos como una de las raíces fundamentales del romanticismo: sin embargo, llámese a esta experiencia una experiencia místico-poética, una experiencia con la otredad (entendida como lo desconocido), una experiencia de la visión o finalmente una experiencia iniciática que se articula con la revelación de la muerte y el *estar* como momento unificador de los contrarios, Saenz logra problematizar estas lecturas a partir de una apropiación del concepto de profundidad que su escritura despliega desde su propia corporeidad.

Para Wiethüchter estas experiencias del hacer poético son la característica fundamental de la imaginación poética de Saenz, las cuales se desarrollan en movimientos circulares de ascensión y de descendimiento, donde “el movimiento básico que sustenta su obra es la búsqueda de unidad”¹²⁷, abierta al más allá o concentrada en “el interior del alma misma”¹²⁸. Es en esta medida que la lectura de Blanca Wiethüchter, incluyendo la presentada 27 años después en la *Hacia una historia crítica de la Literatura en Bolivia*, referida al “conjuro de la rueda” en tanto liberación del lenguaje literario en la obra de Saenz, no encontramos más que intentos por concentrar espacios de significación y de representación de su poética, a partir de propiedades altamente manipulables como las de semejanza y diferencia, de unidad y lucha de contrarios, humor y sinsentido de un lenguaje que habla haciendo intervenir voces de distintos estratos sociales “con un efecto de conjuro social”¹²⁹. Visiblemente esta lectura puede ocupar el registro de lo **Imaginario** de la figura topológica presentada más arriba.

En tal entendido, el aura como un concepto que fundamentalmente nombra un problema, más que la representación de una línea de pensamiento, permitirá la comprensión de los procesos de producción y recepción de una obra, pues tal como señala Gilmar Gonzáles, esta valiosa idea de Benjamín “como has de significados, incorpora a su sentido habitual también el de autenticidad,

¹²⁷ Blanca Wiethüchter, “Estructuras de lo imaginario en la obra poética de Jaime Saenz”, en *Obra Poética*, Ed. Sesquicentenario, La Paz, p. 419.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ A.A.V.V., *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*, Tomo II, Ed. PIEB, La Paz, 2003, p. 328.

originalidad y fuente de culto especial”.¹³⁰ Así, vista en esa dimensión, el aura se articula rápidamente a un tipo de “poética saenzeana” construida por sus lectores más allegados, en sincronía a una imaginización de la figura del poeta que miraba desde arriba y señalaba los caminos para la apropiación de un saber único y oculto, accesible solamente a quienes eran capaces de seguir paso a paso y letra a letra todas las premisas. Sin embargo, la gran operancia de este concepto está también en el gesto que nos permite captar los momentos de su desaparición, de su pérdida de aura; y esto se logra en el momento en que la crítica logra anudar a este registro otros conceptos e ideas que liberan las experiencias de *shock* de una obra “misteriosa”, “esotérica”, que desvelan esa “manifestación única de una lejanía”. Las notables experiencias de destrucción aurática fueron aquellas que lucharon por deshomogeneizar las lecturas de la obra saenzeana, abriéndola a otros espacios, intentando pensar desde esos otros espacios, como por ejemplo, la atención puesta en la multiplicidad o intertextualidad de su *bricolage* textual (Antezana) o en el despliegue meta-racional de lo radicalmente *otro* (Monasterios). Detengámonos un instante en esta última.

Elizabeth Monasterios, retomando las lecturas de Wiethüchter, explora en Saenz la especificidad de un hacer poético distinto a la racionalidad de occidente, en tanto crítica de la representación que logra la configuración de un lenguaje poético que crea las condiciones para que hable otro saber, otro pensar, otro sujeto, en suma otra racionalidad que será emparentada al pensamiento y lógica andinos. Escribe Monasterios en uno de sus textos más logrados: “Mirar lo diferente, que entraña lo desconocido, siempre ha sido subversivo, ya que implica el trato con lo que no vemos o no queremos ver y que, en el caso de Saenz, se manifiesta en el salto hacia zonas oscuras de la conciencia y de la realidad, allí donde perdemos el consuelo que otorga la lógica racional y nos desvinculamos de los lugares comunes”.¹³¹ Para Monasterios la experiencia mística y alquímica de Saenz tendrá que ver con esa búsqueda constante de experiencias y conocimientos no regulados por la razón y percepción ordinaria, con un “mirar lo *otro*”, que implica una “racionalidad radicalmente *otra*”,¹³² pero racionalidad al cabo, que posibilitará establecer ese contacto de la poesía con aquello que no tiene nombre, con su límite mismo.¹³³ Esta búsqueda de una metáfora

¹³⁰ Gilmar Gonzáles, “Las lecturas en *Felipe Delgado*”, en *Hacia una historia crítica de la Literatura en Bolivia*, Tomo II, PIEB, La Paz, 2002, p. 404.

¹³¹ Elizabeth Monasterios, *Dilemas de la poesía de fin de siglo. José Emilio Pacheco y Jaime Saenz*, Plural editores, La Paz, 2001, p. 126.

¹³² Elizabeth Monasterios, “La provocación de Saenz”, en *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*, Ed. PIEB, La Paz, 2003, p. 332.

¹³³ No descartamos de esta lectura el logro de haber articulado la búsqueda constante de ese *otro* lado de las cosas con cierta conciencia de imposibilidad que nace de la propia experiencia del lenguaje. Precisamente, un primer movimiento crítico debiera ser el de despejar y replantear tal problema de la imposibilidad a partir de una reflexión crítica sobre el lenguaje como tal. Quizás sobre este punto valga la pena hacer mención a la introducción de la noción de juego en el uso del lenguaje. Monasterios nos recuerda

del *otro* lado de las cosas, conduce a Monasterios a indagar otros universos simbólicos como los del misticismo (al igual que Wiethüchter), la filosofía heideggeriana y, fundamentalmente, el de la lógica cultural andina. Esta abertura simbólica que se arriesga a llegar al límite de lo irreductible opera indagando otros espacios del saber que se van articulando a la manera de una cadena significativa, buscando el discernimiento del “acto de creación radical que permite ver el otro lado de las cosas”¹³⁴. Este discernimiento es el que permite ubicar el proyecto de lectura de Monasterios en el registro de lo **Real**, tal como queda expresado en la imagen del nudo borromeo, pues en última instancia, si bien el proyecto de Monasterios asume una de las caras del proyecto poético de Saenz expresado en *Muerte por el tacto*: “conversar con alguien para ver mejor la luz de las cosas”, su indagación intenta dar cuenta de los logros de una poética que busca el conocimiento de algo *éxtimo* (contrario a *íntimo*), que existe fuera de lo simbólico, como resto y sin semblante que lo represente. Ese *otro* lado de las cosas, sólo es posible indagarlo como al *desconocido real*, y como dice Monasterios, “si queremos indagarlo tendremos que aceptar la validez y legitimidad del conocimiento de lo desconocido”¹³⁵, es decir, a partir de la emergencia de un saber de lo real, en tanto algo que siempre nos excede, “lo infinitamente separado y, por eso mismo, intensamente amado y deseado”¹³⁶. Sin embargo, Monasterios hará semblante, en tanto intentará ubicar en ese imposible la dimensión estética de la lógica cultural andina, como un espacio que logra incorporar y encarnar ese *otro* lado en su representación del mundo; no permitiendo encarar un vacío de significación que sería la vinculación real del pliegue y despliegue de la escritura en Saenz, es decir reintroduciendo en la experiencia de la escritura un no sentido que pone límite al sentido, que conscientemente lo obstaculiza.

Luis H. Antezana, por su parte, se ha constituido en el lector más pródigo y prófugo de la obra de Jaime Saenz. Prófugo, porque a la manera del navegante evadido, siempre será cristalino, de frente a lo desconocido y consciente de que allí donde ya nada se puede decir, hay que callar. En este sentido, Antezana nunca llega al naufragio; arriesga posibilidades parcialmente libres al lector, sugiere, deja su miel, y se hace a un costado. Pródigo, porque nos deja el modelo de una

que este postulado, resultado de ciertas investigaciones filosóficas de Wittgenstein, se justifica en el abandono de una visión formal y sistemática de la significación y en la perplejidad que produce el funcionamiento del lenguaje (*dixit*, 30). Es decir, asumido el lenguaje como un sistema ambiguo de significación, sus usos y sentidos serán también ambiguos y constituirán posibilidades infinitas de juegos de lenguaje. Así las cosas, se entiende que el lenguaje es el juego más serio del fingimiento, fundamentalmente del fingimiento de querer decir y, para el caso, escribir siempre *otra cosa*.

¹³⁴ Elizabeth Monasterios, *Dilemas de la poesía de fin de siglo. José Emilio Pacheco y Jaime Saenz*, Plural Editores, La Paz, 2001, p. 133.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 259.

¹³⁶ *Ibid.*

poética en Saenz, un diseño antivalorativo de lecturas posibles¹³⁷ (con referencias y elucubraciones conceptuales que siempre dejan entrever una poética saenziana; es decir, “una manera de conocer las relaciones entre la obra artística, el hombre y el mundo”).¹³⁸

Sin embargo, Antezana es un lector inconcluso, aunque nos entrega un modelo **simbólico** de lectura bastante wittgensteiniano, como quisimos sugerir en el párrafo anterior. Él mismo sabe que su destino no es encarnar la imagen de un último lector, que “se pierde en los múltiples ríos del lenguaje”.¹³⁹ Antezana es un lector de Saenz polifacético, conceptualmente hablando, al igual que Monasterios y Wiethüchter. Quizás del conjunto de lecturas parciales que hizo de la obra poética y narrativa de Saenz, la más sugerente para nosotros, en tanto posibilidades de remetaforización y metateorización, sea el haber hallado un equivalente entre el proceso de creación de una obra y la imagen del saco de aparapita, vale decir, el haber hecho de esta articulación el modelo de una poética en la que interviene una vena cratileana del lenguaje y la operación del *bricolage*, pues gracias a ambos logramos la articulación de lo marginal, caótico, informe, oscuro, en la materialidad misma de la textura lingüística de la obra saenziana.¹⁴⁰

Por otra parte, no descuidamos que para Antezana la poética de Saenz es un movimiento circular, muy al estilo de Wiethüchter, donde el poeta “puebla de sentidos los contenidos de ese (posible) círculo”.¹⁴¹ Sin embargo, el énfasis inicial que pone Antezana en la poética cratileana, en tanto lógica de un lenguaje extremo donde la palabra poética cumple la función de dar la esencia de lo que nombra, no se agota con sólo decir que existe un sentido secreto, oculto, oscuro, que debe ser revelado; aspecto estrictamente propio a la función simbólica que da cuenta de un agujero, sino que paralelamente se introduce la imagen simbólica del saco de aparapita en tanto espacio y tiempo donde se hilvana lo imposible de ser nombrado. Como se dijo, el saco de aparapita tiene un equivalente en la obra, y está articulado y justificado también por tres órdenes precisos.¹⁴²

¹³⁷ En un texto inédito sin fecha de elaboración, titulado “Lecturas de Jaime Saenz”, Antezana nos propone el diseño de distintos ámbitos de lecturas posibles que ha provocado la obra de Saenz: nos propone una lectura referencial, aquella que se asocia con la ciudad de La Paz; una lectura filosófica, que enfatiza en la fenomenología y la filosofía de Heidegger implícitas en esta obra; una lectura mística, que se refiere a la trascendencia del sujeto; una lectura poética, simbólica, social, subjetiva y biográfica. Esta clasificación, de alto aporte didáctico, fue considerada en la organización de lecturas propuestas en este trabajo. En tal sentido, para no desviarnos de los fines de análisis y estudio propuestos aquí, hemos preferido mantener nuestra organización triádica de lecturas.

¹³⁸ Luis H. Antezana, “Bruckner y Las Tinieblas de Jaime Saenz”, en *Presencia*, del 18 de febrero de 1979.

¹³⁹ Ricardo Piglia, *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.

¹⁴⁰ Luis H. Antezana, “La poética del saco de aparapita”, en *Sentidos comunes*, FACES-CESU-UMSS, Cochabamba, 1995, pp. 24, 27. Este texto inicialmente apareció en *Presencia Dominical* de La Paz, el 26 de abril de 1987, pp. 6-7.

¹⁴¹ Según se lee en “Viaje al fondo de la noche”, escrito como prólogo para la edición en inglés de *La Noche*.

¹⁴² Un orden formal: hay un saco original que se desgasta y que se mantiene dando coherencia a los retazos, aunque ya nada quede de su materia original. Un orden arquetípico, donde prima la diferencia material y no el rigor formal (véase un saco de aparapita). Y un orden temporal, donde a la larga la

Un saco de aparapita es una obra, así como una obra posee las características y la estructura del saco. El asunto está en escudriñar cómo opera este saco que se revela como un “cuerpo que se pudre en el sepulcro”.¹⁴³ Este saco permite aunar los fragmentos del mundo que se perdían sin articularse en una obra. En tal sentido, el modelo poético que propone Antezana privilegia la obra en su materialidad y diversidad simbólica, en su heterogeneidad material y caprichosa textura, por lo que se torna irrepetible. Tal materialidad se articula también en la idea de una obra/saco sin cuerpo, pura materialidad significativa, sin sustancia, no reducible a temas contextuales, coyunturales y de autoría, algo así como al de un cuerpo/autor que soportaría una obra/saco que solamente podría hallar su consumación en el consigo muerto.¹⁴⁴ Villena nos ayuda a precisar esta idea cuando señala que “el aparapita y su saco no tienen otra significación que la de ilustrar el consigo muerto”.¹⁴⁵

Sintetizando, diríamos que si bien la noción de circularidad de Antezana es cratileana, la obra de Saenz puede ser “hilvanada” a la manera de un saco de aparapita, como un permanente enfrentamiento con el sentido del mundo. “En la filosofía, el sentido de las cosas, los seres, los hombres es algo *profundo*¹⁴⁶ generalmente, es decir, algo oculto. En la obra de Saenz, el sentido del mundo, sin dejar de ser profundo, es algo que está –para el que sabe o aprende a verlo– *a la luz del día*, por así decirlo (o *a la luz de la noche*, acercándonos un poco a las constantes inversiones de Saenz)”¹⁴⁷ y completa el propio Antezana: “un saco de aparapita es único porque es añadido al mundo que articula un mundo. Antes de ese saco los fragmentos del mundo... se perdían sin articularse en una obra”.¹⁴⁸

diversidad de fragmentos adquiere un “único color”, “el color del tiempo”. Para Saenz es la muerte la que da los contornos definitivos, la cual anudaría borromeamente a los tres órdenes mencionados por Antezana.

¹⁴³ Jaime Saenz, *Felipe Delgado*, Ed. Difusión, La Paz, 1980, p. 143.

¹⁴⁴ Es en este sentido que la imagen del *bricolage* puede ser pensada como un rasgo operatorio. Según Lévi-Strauss (Véase su *Pensamiento Salvaje*, Ed. FCE, México, p. 35 y sgtes), “el *bricoleur* es el que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados por comparación con los del hombre de arte”. El traductor a la edición castellana, Francisco González Aramburo, acota en pie de página que el *bricoleur* es el que obra sin plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con *materias primas*, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos.

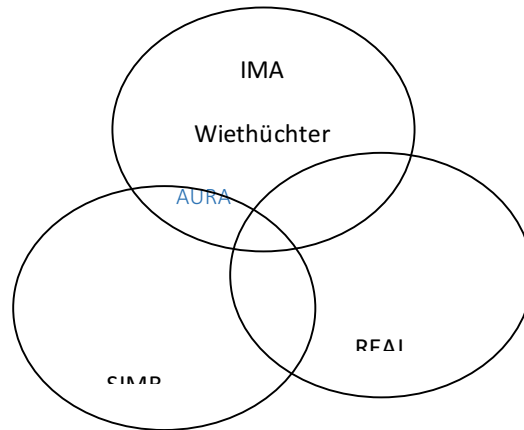
¹⁴⁵ *Las tentaciones de San Ricardo*, IEB, La Paz, 2003, p. 225.

¹⁴⁶ No olvidemos que para el romanticismo alemán, el concepto de “profundidad” simboliza lo inagotable, lo inabarcable, lo irreductible, en tanto esfuerzo de un lenguaje “irreductible” a su propósito expresivo.

¹⁴⁷ Luis H. Antezana, “Bruckner y Las Tinieblas de Jaime Saenz”, en *Presencia*, del 18 de febrero de 1979.

¹⁴⁸ “La poética del saco de aparapita”, ob. cit. p. 28-29.

Sirviéndonos del nudo borromeo utilizado como modelo topológico de vinculación y problematización, podríamos finalmente situar registros, nombres y conceptos de la siguiente manera:



*

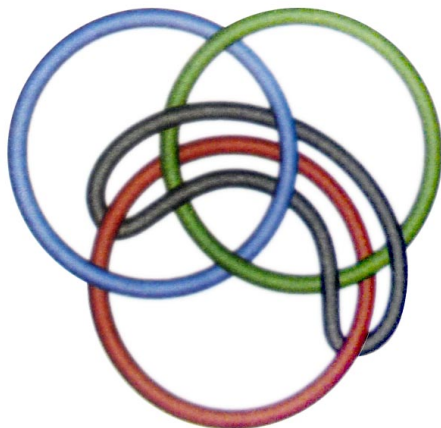
Tomando en cuenta que el punto de intersección de los tres registros queda como un espacio vacío, que pone en funcionamiento a este mecanismo, cabe regresar, una vez más, sobre el concepto de pliegue. Una definición operativa de esta noción, asumida aquí como del orden de lo real, pero directo de ese vacío, permite visualizar nuevas articulaciones: como espejo, el pliegue separa; como doblez, el pliegue articula; en tanto escritura, el pliegue hace pliegue. Es esta última vinculación real del pliegue la que permite repensar las articulaciones de los movimientos de la escritura, que en Monasterios se despliegan específicamente en los modos de una lógica andina. “Plegar es entrar en la profundidad de un mundo”, afirma Deleuze,¹⁴⁹ sin embargo todo pliegue al asumir la forma solitaria de un vértice o grieta, problematiza la noción de profundidad, dejando al frente la de ubicuidad, sin dejar de lado a la anterior: “todo no es pez, pero hay peces por todas partes”.¹⁵⁰ Tal movimiento al interior mismo del movimiento operatorio del pliegue es el que nos ayuda a restituir el espacio de la escritura como un espacio que se pliega, repliega y despliega en profundidad y en ubicuidad. La noche es un ámbito oscuro y profundo, pero la noche está en todas partes... “Tú eres la noche/Yo soy la noche”, enfatizaría Jaime Saenz, haciendo pliegue a su vez.

¹⁴⁹ Gilles Deleuze, *El Pliegue*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, p. 18.

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 19.

Queda entonces claro que la mutua necesidad de los tres registros o instancias, donde lo real del pliegue distribuye la irreductibilidad, lo simbólico del *bricoleur* la unicidad (del saco/obra) y lo imaginario la representabilidad del aura, hacen nudo a partir de ese *otro* lado, ese resto o exceso, de ese sentido del mundo, de *eso* vacío de significación que, finalmente, anuda y colectiviza.¹⁵¹

Si asumimos, como dijimos de muchas maneras, que el lenguaje es el juego más serio del fingimiento, fundamentalmente del fingimiento de querer decir siempre *otra cosa*, cada uno de estos elementos anudados requerirán de un cuarto elemento que haga subsistir de otra manera también a los demás: a ese cuarto elemento lo hemos denominado **escritura**, y que tras severas y complejas menciones, elucubraciones y sobre todo haceres escriturales a lo largo de la obra de Saenz, puede situarse cabalmente en la frase de los “Cuadernos” de Felipe Delgado cuando escribe, acaso ingresando en un mundo todavía más problemático: “un impulso irrefrenable me empuja a escribir lo que escribo”.¹⁵²



Nudo borromeo anudado por el cuarto elemento,
es decir, lo imaginario, simbólico y real

¹⁵¹ Habrá que acentuar que la heterogeneidad de los registros no caen en la totalización homogeneizante presente en ciertas lecturas de Hegel, aspecto por el cual, y la escritura de Saenz es prueba de aquello, no hay unidad, reconciliación o síntesis dialéctica del conjunto; al contrario hay tensiones y fisuras, debido a la irreductibilidad.

¹⁵² Jaime Saenz, *Felipe Delgado*, Ed. Difusión, La Paz, 1980, p. 627.

anudados por la escritura.

Un primer movimiento para acercarnos a este nuevo registro que reordena a todos los otros,¹⁵³ podría situarse a partir de la siguiente afirmación: detrás de la poesía –y el poema como su lugar privilegiado– “no hay ningún secreto” (son palabras de Saenz).

Este punto de clara tensión fue radical en el desarrollo de su poética, vale decir, al demarcar, con total convencimiento, que la pasión por el misterio no conlleva, menos amerita, el dualismo que diferencia lo profundo de lo profano, lo invisible en desmedro de lo visible. He aquí un pedido que hace el romanticismo al lector, a propósito de la palabra “profundo”, tantas veces presentado por ellos, los lectores, en los poemas y relatos oficiales de Saenz. Lo profundo, porque cabe habitar lo profundo, será lo inabarcable y hasta quizás, lo inagotable en superficie, que va levantando e hilvanando desechos de cosas, fisuras de cosas, meandros irreductibles de seres y de cosas, que no retroceden en su gesto de envoltura sintáctica que se repliega en la imagen para desplegarse a su vez en la escritura.

Ya Monasterios nos alerta sobre ese malentendido en la interpretación de muchos de los lectores. En todo caso, Saenz nos propone una salida muy lúcida a los efectos históricos de la crisis del lenguaje tan caros a su época y a la nuestra; aquella de la separación moderna entre la palabra y la cosa, en tanto crisis de la representación, debida a la crisis del mundo analógico tradicional. Para Saenz se trata de aventurarse en una escritura que crea las condiciones “para que hable otro saber”,¹⁵⁴ a partir del rincón mismo de las cosas que hay que aprender a mirar y articular; no así como suplencia que inventa *ex nihilo* un lamento o nostalgia por la pérdida de un espacio original... y “profundo”. Se trata de apelar a otro registro para hacer hablar a medias, en entrelínea, a ese *otro* saber... Es esa revelación kafkiana cuando a contraluz de su escritura nos habla sobre esa compañía de toda su vida que fueron sus dibujos: “Mis dibujos no son imágenes sino una escritura privada”.¹⁵⁵

*

¹⁵³ Si analizamos la secuencia de anudamientos planteados aquí, en primer lugar tendríamos a lo imaginario, simbólico y real separados, luego entrelazados por el nudo de tres, para finalmente lograr un nuevo anudamiento a partir del cuarto elemento, que vendría a resignificar a todos los otros: la escritura. Una variante altamente pertinente y de síntesis se presenta en el Anexo 4.

¹⁵⁴ Elizabeth Monasterios, *Dilemas de la poesía de fin de siglo*, Plural editores, La Paz, 2002, p. 262.

¹⁵⁵ Suplemento “Fondo Negro”, periódico *La Prensa*, domingo 10 de julio de 2011.

Un segundo movimiento, precisamente, será el intentar un acercamiento en reversa al entendimiento de ciertos detalles de la por primera vez aparecida **obra gráfica** reunida de Jaime Saenz.

Partimos ayudándonos de los bosquejos sobre la articulación entre dibujo, pintura y escritura, propuestos por el escritor contemporáneo Juan Mac Lean, quién señala precisamente a propósito de la publicación de los mismos en *La Mariposa Mundial* N° 18, que tales bosquejos nos obligan a pensar un aspecto olvidado que es el del fragmento en la escritura de Jaime Saenz. Esto es sencillamente revelador. Nunca se pensó a Saenz como un escritor fragmentario, hasta ahora, por cierto. Acotaría diciendo que el fragmento es la respuesta al punto de partida único de una escritura, y de eso mismo tratamos ahora. El recorrido que hace Mac Lean es formidable y voy a intentar una síntesis no egoísta, en dos partes, dada su total pertinencia aquí.¹⁵⁶

*

Mac Lean parte de Kafka, de cuando una mañana este último fue sorprendido en su oficina por Gustav Janouch, haciendo “solamente garabatos”, según palabras del propio Kafka. Este incidente se desdobra en un comentario o tímida justificación de Kafka que completa la imagen: “...no son dibujos que se puedan mostrar a nadie. Son solamente personales, por tanto ilegibles – jeroglíficos”. Para Mac Lean, citando a Janouch, este gesto que se encuentra fuera del papel, en el otro extremo, no afilado, del lápiz –“¡dentro mío!”, según Kafka–, revelan que esos sus dibujos eran “un asunto privado, aún más íntimo que su escritura”. Y he aquí el asunto de una práctica que se cumple en la distancia que va del dibujo al garabato. Mac Lean agrega: “el mundo está a punto de hacerse trizas y el dibujo armónico ha sido borrado y desfigurado, triturado, por figuras esquemáticas, caricaturescas”. Este proceso íntimo inicia un proceso aun mayor, el de la desintegración de la representación mencionado más arriba; si pensamos no sólo en la relación rebelde de los dibujos de Saenz para con la pintura, como se da por ejemplo en la secuencia dispersa de calaveras y garabatos de calaveras, sino en la relación desintegradora de un “dentro mío” de la escritura, no de un sujeto que finge escribir, y que asume y que logra una distancia

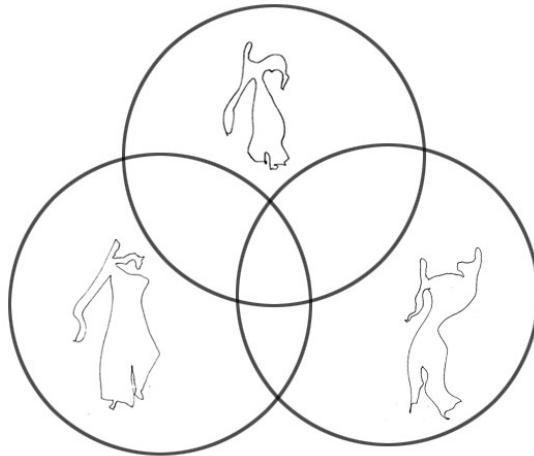
¹⁵⁶ Estos apuntes, los de Mac Lean, se publicaron en dos partes: el primero en la sección de cultura y ocio del periódico *Pulso* del 28 de agosto de 2010 con el título “De dibujos, garabatos y papeles” y el segundo en la página 15 del N° 69 de *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, primera quincena de septiembre de 2010, con el título no menos sugestivo de “Escrituras, márgenes y garabatos”.

entre el ser un garabato “fuera del papel” y el ser un dibujo al servicio no tanto así de una representación caricaturesca del mundo, más aún, de un programa poético y coherente escrito en verso y en prosa.

El dilema está en avizorar qué nos ha dejado este proceso de desintegración, esta distancia, o bien, la aventura histórica que significaría el paso del garabato al dibujo o a la escritura. Lo interesante de todo esto es la inclusión de la historia del papel en este proceso “–y más tarde, los cuadernos–”, agrega Mac Lean, cuando señala: “a partir de algún momento, el uso de papeles, cuadernos, fue permitiendo que garabatos y trazos, listas de compras y poemas, esbozos o estudios en los márgenes, fueran proliferando, creando su propio, modesto reino”. Es cierto, la historia de la escritura en Saenz, incluida la de sus dibujos, logra instaurar una forma *otra*, una forma “menor”, que hasta ahora no pudo ser articulada, en desmedro de la “pintura” casi definitiva de un programa poético que se inicia en *Muerte por el Tacto* y que culmina en *La Noche*, en tanto obras cerradas, auráticas y también integradas por una línea de continuidad que es posible seguir como se sigue un dibujo “bien hecho”.¹⁵⁷ Cabría entender que los dibujos de Saenz, contrariamente, son el pliegue rotundo de su escritura paralela a ellos mismos.

Esta querella entre dibujo y pintura, que en Saenz (y para objeto de este estudio) se esboza entre sus escrituras dispersas, “menores”, fragmentarias, caóticas, de garabato, y esas otras hasta ahora, según cierta crítica, que ejemplifican y amplifican un programa total y coherente de un creador que aparentemente define, después de todo, lo que significa escribir, nos revela a su vez los modos en los que una escritura de boceto o garabato ilegible, casi jeroglífico, como podrían ser los poemas de *Café y Mosquitero*, muchos de los escritos dispersos de *La Mariposa Mundial* N° 18, pasando por los “Cuadernos” de Felipe Delgado, y hasta inclusive el libro *Tocnolencias* que demoró más de 30 años en publicarse, resultan en semejanza a la obra gráfica del propio Saenz, modos de una escritura fragmentaria y marginal donde no se aúna y garantiza nada que no sea papel estrujado, abarrotada sucesión desplegada de cosas en el real de una escritura “sin profundidad de campo”, tal como completa Mac Lean (a mano alzada).

¹⁵⁷ Mac Lean recuerda una cita de Winckelmann que da carta de ciudadanía al dibujo tal cual lo intentamos comprender: “Así como el primer chorro de jugo de uva sacado de la prensa forma el mejor vino, así también con materiales comunes, y en papel, el genio del artista se ve en su mejor pureza y verdad”.



Nótese la sustitución de los papeles estrujados en la imagen de la carátula, por estos dibujos-fantasmas saenzeanos de contorno similar, navegando o quizás danzando a sus anchas por lo imaginario, simbólico y real. Imaginémoslos incidiendo en esa zona de intersección de los registros, que hemos denominado “escritura”.

*

La segunda parte de estos “esbozos”, que ahora equiparan explícitamente el margen del dibujo con relación a la pintura, al margen de la escritura con relación a sí misma, vienen a colación en tanto el propio autor señala que ha de tratarse del dibujo (mantengamos en mente los dibujos saenzeanos), no sólo como un margen de la pintura, sino, también de la escritura.

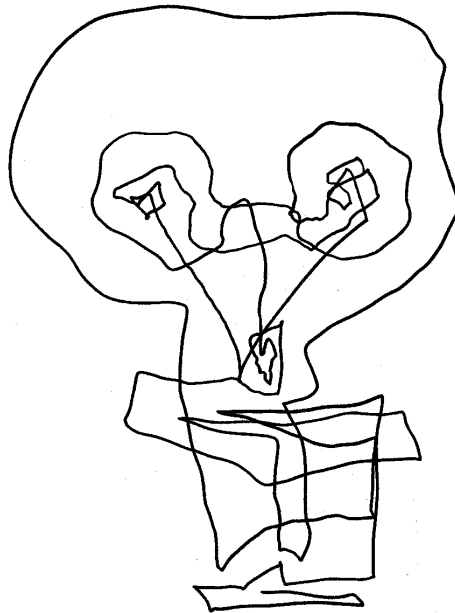
De esta manera, no será necesario un seguimiento *avant la letre* de las elucubraciones de Mac Lean, pues conocemos a dónde arribará, a propósito de escrituras, márgenes y garabatos sin puerto. Tampoco necesitaremos *in extremus* una historia del papel, cuando también *in extremus* reclamamos sobre la historia de unos papeles salvados del fuego y de la memoria que Saenz dejó desdibujándose durante mucho tiempo.

En este punto de vista calavérico de una escritura, habrá que abandonar la concepción de obra única, cerrada, iniciática, acabada, para asumir la maravilla del fragmento que se acuesta de una vez a un costado, y que durante el sueño del lector, aparece en el otro costado.

La obra gráfica es un atinado espacio que nos regala Saenz para repensar su escritura. Esto no/nunca fue atendido, menos, por supuesto articulado. Pero no solo la obra gráfica, también los pliegues que esclarecen un proceso definitivamente más complejo de su trabajo y que hacen las

veces de dibujos que suelen clarificar el movimiento de una escritura que aparenta simultaneidad, unicidad, sentido.

Si hacemos un alto para avizorar el punto del punto de vista de una calavera, debiéramos primero hacer el esfuerzo por *mirar* los modos de su autoconfiguración, cosa a la par irreductible, en tanto lo raro y milagroso de ella misma, esconde una autodefinición libre e íntima, que no se muestra a nadie, que nadie desea una muestra, de ella misma materializada en el pliegue de una página un tanto ilegible –y otro tanto nada; como algo, finalmente, que tiene que ver con la alegría (de una escritura, de una calavera) conversando con lo imposible.



Calavera con punto de vista

*

Finalmente, un tercer movimiento nos conduce al puerto de la música: Bruckner.

Refiriéndose a la creación de la 9na Sinfonía en Re Menor de Bruckner¹⁵⁸, Saenz nos conduce a la aventura de escribir lo incesante, lo interminable, en el camino mismo que significa escuchar y mirar al “hombre quien deshace la obra para hacer al hombre, o sea la obra”.¹⁵⁹

La páginas centrales de *Bruckner* llegan de los papeles dispersos de Saenz, a propósito de la aventura de una escritura fragmentaria, pasando por el último escrito de *Tocnolencias*, para regresar nuevamente a *Bruckner*. Me explico: en la Sinfonía No. 9 en Re Menor de Bruckner, que se menciona en el capítulo final de *Tocnolencias*, “En la Abadía de San Florián”, Saenz cierra la imagen del artista, que fue él mismo también, muriendo con un *rollo de papeles*¹⁶⁰ ilegibles y entregado al trabajo, precisando que tal sinfonía iniciada por Bruckner se vio interrumpida por verse el artista aquejado “por inexplicables al par que incesantes malestares de diversa índole que convertían el trabajo en tormento...”¹⁶¹, apoyando el codo sobre las teclas del “piano atroz”.¹⁶² En charlas consuetudinarias con gente especialista en Bruckner, al cabo, se precisa que la 9na Sinfonía fue compuesta por fragmentos inconexos, asumiendo el aprendizaje de la creación de una obra, como principio único e indivisible para conectar cosas inconexas.¹⁶³ La imagen de un paisaje sonoro roto y a su vez articulado. “Y tal el hombre que hace y deshace la obra”, escribe Saenz, en el poema 4 de *Bruckner*. Aquí “deshacer” es ingresar al espacio del ruido, a las “espóradadas” sembradas sobre ese océano. En los madrigales del músico italiano Carlo Gesualdo, que vivió alrededor de 1560, pero adelantado a su época más de 450 años, Bruckner escucha las detonantes de la 5ta voz irrumpiendo como los ruidos infernales que sólo él escuchaba en la Abadía. Era el ruido, que luego volcó en su 9na Sinfonía bajo la rompiente de un movimiento melódico extraño afectando todos los contornos. Este “parásito”, bautizado bellamente así por Michel Serrés, se transforma en Bruckner en la única garantía verdaderamente comunicable de su obra. En este punto Saenz es lapidario: en la obra las cosas existen por el ansia de aniquilar.

*

¹⁵⁸ Remítase el lector al Anexo 3 para visualizar un fragmento del “Adagio” de la 9na Sinfonía en Re Menor mencionada, extractado del libro *Anton Bruckner. Sinfonie Nr 9 d-Moll*, Veb Breitkopf & Haptel, Musikverlag, Leipzig, s/f.

¹⁵⁹ Jaime Saenz, *Bruckner/Las Tinieblas*, Ed. Difusión, La Paz, 1978, p. 15.

¹⁶⁰ Véase *la revelación no revelada*, ni velada, de la fotografía de Bruckner reproducida en la página 228 de *La Mariposa Mundial* N° 18.

¹⁶¹ Jaime Saenz, *Tocnolencias*, Ed. Plural, La Paz, p. 138. A propósito de *Bruckner* existen lecturas luminosas, como la reseña de Luis H. Antezana en el periódico *Presencia* del 20 de febrero de 1979, mencionada en la sección anterior.

¹⁶² Se sugiere mirar la fotografía de Bruckner al final del Anexo 1 y que se reproduce también en la edición de *La Mariposa Mundial* N° 18.

¹⁶³ Véase Anexo 3.

Quien se consagra a la poesía repite la experiencia de ser atraído por algo. Se sale de un punto para llegar a otro punto; hacia el punto que suele poner a prueba el tránsito infernal maravillado del poeta. Tal experiencia, dice Blanchot, es “una experiencia específicamente nocturna”.¹⁶⁴

La repetición, así como la experiencia misma ligada a la oscuridad, suelen ser las “huellas de un antiguo terror”¹⁶⁵ que acompaña a los hombres. Ese terror aparece muchas veces en la transparencia recobrada del mito y de la música, en el diálogo que puede abrir un poema con esos orígenes que lo justifican.

Seguimos: la experiencia nocturna ligada a la poesía no ha dejado de intensificarse, quiero decir, música y mito, Steiner dirá “luz”, “música”, “silencio”¹⁶⁶; en fin y en suma, tal intensificación donde parece que Orfeo sigue royendo la imaginación de los poetas, su melancólica música que nace en el silencio primario y logra ablandar el corazón rabioso de las bestias o de una sola bestia que nunca miró a los ojos, prefirió la propaganda, mirar la prohibición de mirar, es decir, a la bestia humana más bella y única que abrase visto.

Hoy esta bestia aparece bajo la forma de una escritura que no cesa de no escribirse (fórmula lacaniana que intentamos desglosar, glosando a su hermana, la de Saenz, que traduce la experiencia creadora como un impulso irrefrenable que empuja a escribir lo que se escribe).

*

La aventura de la escritura es la de sobrepasar todos los límites. La obra de Saenz, y si llegamos a precisar su adopción radical al romanticismo alemán, no puede ser entendida al margen de ese movimiento, pero tampoco sumido a él. Me atrevería a pensar en *El Escalpelo*, los papeles dispersos recobrados en *La Mariposa Mundial* N° 18 y en *Tocnolencias*, como una rompiente de los límites de la escritura, que tiene sus resonancias positivas en *Finnegan's Wake* de James Joyce o en *Galaxias* de Haroldo de Campos, pero más aún, el origen de su “impulso irrefrenable” en las obras de Jean Paul Richter, Mallarmé, en los cuadernos y diarios de Kafka y Rilke, en sutiles

¹⁶⁴ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1992, p. 153.

¹⁶⁵ George Steiner, “El silencio y el poeta”, en *Lenguaje y silencio*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2003, p. 53.

¹⁶⁶ Ob. cit., p. 56.

atisbos de la novela *Wilhelm Meister* de Goethe o de la prosa elevadísima de Hoffmann, para no citar a tantos muchos del movimiento romántico alemán, inglés, francés y latinoamericano, para quienes el único modo de capturar algo del mundo y de uno mismo era mediante “vislumbres, fragmentos, intimaciones, una iluminación mística, ya que todo intento de circunscribirla, de ofrecer una explicación coherente, de ser armonioso, de tener un principio, un medio y un final constituye una forma de aprisionamiento absurda y blasfema, es una perversión y una caricatura de lo que, en esencia, es caótico e informe; una corriente arrolladora, un tremendo caudal de voluntad realizándose a sí misma”.¹⁶⁷

Hay la necesidad interior de escribir. Esto mismo que Blanchot prefiguró bellamente, y lejos de Saenz, cuando nos dice que en este espacio de la escritura expresar ya no es expresar la exactitud o certeza de las cosas. Saenz precisaría (al escribir en *Bruckner*) que “del derrumbe en que se derrumba toda cosa, / confluye toda cosa en lo diverso y en lo solo”.¹⁶⁸ Al cabo, escribir es entregarse a lo interminable y más aún, es descubrir lo interminable. Aquel que escribe, acota Blanchot, es quién “oyó” lo interminable y lo incesante, quien lo oyó como palabra, donde no se puede hacer nada con las palabras sino es escribirlas, como un perfume radical a través de cadenas de única ilación gramatical, y tal como recomienda Felipe Delgado: parando “de un golpe la marcha poco a poco avanzando”, o mejor “...aquella otra y por fin volvió a encontrar el sosiego llegando a la casa con un orinar inenarrable hizo planes reinaba el silencio en la sala en el futuro en las ventanas y comenzaba a llover el único ser viviente que miraba la lluvia conoció el olor del fuego por un relámpago en la crisma para vivir de lo nocturno y evocar la juventud era necesario rezar por aquella madre que padecía de tocnolencia...”.¹⁶⁹

La necesidad interior de escribir está ligada a la cercanía de un punto –acaso el de la propia calavera–, que el romanticismo forjó como una ferviente médula alejada de la ilustración, donde no se puede hacer nada con las palabras que no sea obligarlas a seguir vertiginosamente un camino, a recorrer una distancia, que no sabe decir, a ciencia cierta, sino es por su mejor entendimiento de río múltiple, si es que origen o fin las aguarda.

¹⁶⁷ Estas líneas efervescentes y entusiastas pertenecen al libro *Las raíces del romanticismo* de Isaiah Berlin, Ed. Taurus, Madrid, 2000, p. 154. Recomiendo visitar este libro de Berlin, que ofrece líneas justas a propósito del campo de acción creativo del pensamiento y espíritu romántico alemán, muy iluminadores a propósito del desarrollo desplegado, nunca lineal, de la obra escrita de Saenz.

¹⁶⁸ *Bruckner/Las Tinieblas*, Ed. Difusión, La Paz, 1978, p. 13.

¹⁶⁹ “Informe 26157”, en *La Mariposa Mundial* N° 18, p. 84.

*

La imagen de un papel estrujado salvado del fuego es la que nos permitirá acercarnos a los fragmentos de los “Cuadernos” de Felipe Delgado, que Saenz escribe en la cuarta parte de la novela *Felipe Delgado*, y que como diría García Pabón, nos sitúa acaso en el espacio más denso de esta obra¹⁷⁰, en el espacio de una poética que se resuelve en términos de una escritura, en el espacio de una escritura que hace cuerpo. Y este aspecto es central, pues hasta ese entonces Saenz había desarrollado su poética a partir de un despliegue sistemático de conceptos, en textos más bien ordenados y de formato distinto, como por ejemplo, el texto que hace de introducción o presentación de la obra póstuma *Vidas y muertes* (1986), donde el escritor despliega uno tras otro los conceptos centrales de lo que llamará la iniciación en la creación de la obra, logrando una constelación, un desplegado que permite ver con claridad la imagen del verdadero “trabajador de los trabajos”.

Así, en un primer nivel de despliegue de este estrujado de conceptos, ideas e imágenes (entendemos que también pueden existir muchas maneras de desplegar un estrujado), tenemos un recorrido, que será la aventura de la búsqueda y del aprendizaje de un alma creadora que también está llena de pliegues oscuros. Saenz parte de la conciencia de una escisión “profunda” del mundo, del sujeto y del lenguaje, y es esta escisión vista topológicamente, la que abrirá la sendas para una búsqueda de lo que llama realidad profunda, realidad verdadera, la imagen oculta de la ciudad, que aparece y desaparece, que se torna visible e invisible, que está y no está, a la vez. Esta búsqueda, que requiere de un “hacer” más que de un “inventar”, es en lo que se trasunta el proceso de un aprendizaje, una iniciación y un conocimiento de ese *otro* lado de las cosas, de la “noche de la noche”, del “cuerpo del cuerpo”, de la escritura de la escritura, donde será imprescindible la revelación, que según indica Saenz, por el júbilo aniquilador se da.¹⁷¹ Ahora bien, para llegar a conocer la significación del júbilo aniquilador, se despliegan otros mecanismos: habrá que desarrollar la intuición de la muerte, la cual sólo podrá inducirse a partir de una íntima y sostenida relación con los muertos, la cual podrá sustentarse en una relación con los vivos que ya están muertos o que están en trance de muerte. Desplegada la imagen, encontramos nuevamente el camino y el escribir como la revelación mayor que nos conduce al conocimiento poético, y por ende al de la exteriorización y materialización de ese *otro* lado de las cosas, como lo es por ejemplo, la obra de un saco de aparapita, con su unibolsillo incluido como único estigma de lo

¹⁷⁰ Leonardo García Pabón, “Las memorias y el lenguaje de Felipe Delgado”, en *El paseo de los sentidos*, Edición del Instituto Boliviano de Cultura, La Paz, 1983, pp. 259-267.

¹⁷¹ “El júbilo es el terror de la revelación”, escribe en *Felipe Delgado*, p. 256. Si bien, como dice Saenz, comprender la significación del júbilo será aprender a morir, tal aprendizaje se cifra en las siguientes ecuaciones: aprender a vivir es aprender a morir; aprender a morir es aprender a conocer.

oculto, íntimo y secreto, en tanto creación poética de un hombre que trabaja con las manos y vive en lo “profundo”.¹⁷²

Y he aquí que en el despliegue de esta exterioridad nos encontramos con los fragmentos de los “Cuadernos” de Felipe Delgado, que encarnan la constelación de una poética a través de una escritura jubilosa, como síntesis final y ruina de “eso que queda cuando ya no queda nada”.¹⁷³

*

Los fragmentos o restos de los “Cuadernos” de Felipe Delgado aparecen como la forma primordial de una escritura haciéndose campo en un bosque verbal ya repetidas veces transitado. Se trata de unos papeles hurtados por Menelao Vera, el cual agrega al socializar su acto: “ha costado muelas sacar”. Se entiende que sobre un Cuaderno, dado a ganar el lugar único de una escritura que se da en sí misma y no así en la roca o en la arena de un libro (entiéndase aquí de la novela de marras), y que por tal verdad suele ocultarse como aquello más íntimamente único, verdadero, “bien envuelto y bien cosido en un pedazo de cotense”, según agrega Menelao, habrá que meditar.

En tal sentido, un Cuaderno merece mayor puntillismo. Menelao es un hombre que se da maña para sacar, Delgado se da maña para escribir. Si juntamos a ambos, visualizamos al que lee y al que escribe, según venimos diciendo. Darse maña, por sobre todo, abrir un espacio, y al instante la voz desproporcionada del lector que comienza a escribir.

Los “Cuadernos” abren un paréntesis caro a las propias divagaciones verbales y hasta empíricas de su hechor ya devuelto a la novela. Es decir, los “Cuadernos” son un escrito cuyo soporte es mayor al soporte de la propia narración de la novela *Felipe Delgado* que los presenta en secreto narrativo. Los “Cuadernos” llegan a constituirse, por así decir, en el verdadero unibolsillo de la novela.

¹⁷² Sugiero al lector remitirse al Anexo 2 donde podrá apreciar el detalle de este inefable unibolsillo del saco de aparapita de Jaime Saenz.

¹⁷³ Frase de George Perec citada por Marcelo Villena (Ob. cit., p. 216) a propósito justamente de la revelación de un espacio vacío, de una ruina, de una escritura, donde precisamente el crítico se pregunta sugerentemente cómo leer esas ruinas o restos más allá de la experiencia iniciática.

Vayamos más finamente en este puntillismo: al confesar Menelao un hurto mayor, asistimos a la revelación del secreto del propio Menelao, que es sin más, la revelación de una escritura; la de los “Cuadernos” ocultos de Felipe Delgado, que para nosotros resulta lo más revelador, lo más “oculto” e “íntimo” del propio Felipe Delgado; *su* escritura.

Quiérase o no, resulta paralelamente importante estudiar la presentación y recepción de estos “Cuadernos” en la novela, antes bien que la lectura a secas de estos Cuadernos; y esto por necesidades implícitas a la imagen de una búsqueda sin puerto, y que se queda quieta en la popa, antes bien que en la proa.

Leamos esa plana y cuatro o cinco líneas que nos separan de los “Cuadernos” propiamente dichos, cuando Vera insiste: es cosa de poner el “Cuaderno” en su sitio. Aquí, poner el “Cuaderno” *en su sitio* puede significar dos cosas, en principio: devolverlo a su sitio, literalmente, o ponerlo en su sitio, no literalmente, es decir, empezar a leer de otra manera el tal “Cuaderno”. La novela parece aconsejar al lector lo segundo, en tanto sugiere perseguir los pasos del doctor Sanabria, al cabo un doctor, quien a hurtadillas y hurtado el “Cuaderno” de marras, huye a su gabinete agitándolo entre sus manos. Leer.

No dejamos de lado, es más, nos apuramos, así como se apura el narrador en la novela al resaltar que en estas “páginas y páginas plagadas de disparates” el doctor Sanabria no encontró más que “refranes, absurdidades, blasfemias, y despropósitos; (...) afirmaciones y acusaciones gratuitas y temerarias a cada paso, (...) palabrotas, mentiras, maldiciones y garabatos, y mucha locura”. Es cierto que asistimos a un proceso de desborde del lenguaje desde el lenguaje mismo, pero lo interesante radica en que este gesto al interior de la novela nos permite el acceso a un proceso de desaturación del discurso filosófico serio o pedagógico a través de un gran sentido del humor, en tanto aspecto fundamental, según Saenz, para “quienes buscan vivir en lo profundo”¹⁷⁴:

¹⁷⁴ Texto introductorio del libro *Vidas y muertas*, ob. cit., p. 4. Nótese que a partir de esta página Saenz inicia un nuevo despliegue de “puntos a título de orientación” para vivir en lo profundo: el humor, la solemnidad, ser despiadado, gobernar, humildad, soberbia, antirracionalismo.

*Lo que sí necesito y lo que sí me importa es adueñarme de mi estado. Entonces cambiarán los papeles. El poseso será poseedor. El dominado será dominador y el vencido será vencedor. El humillado será soberano. El cabro será cabrón y el huevo será huevón.*¹⁷⁵

*

Saenz nace en 1921, y 1942 es el año en que logra la dignidad del gran arte abriendo (algo más) el compás; el arte de un horizonte propio que se encuentra fuera del papel. Insisto, el arte que mira la escritura desde cerca.

Pues amemos o no un fragmento, un enigma, un azar, un desorden o un orden, se escribe desde una lejanía que se mira desde cerca. Bien concebida la idea, se escribe desde una pregunta que cede de pronto y se desdobra en otra: ¿por qué se escribe? Tal así, es posible decir que se escribe de lo que *no*; en defensa, siempre de *algo*, de lo cual hay que escribir.

¹⁷⁵ Felipe Delgado, Ed. Difusión, La Paz, 1979, p. 629.

III. No todo(,) se escribe

[punto y aparte]

Todo puede ser dicho. No todo se escribe.

Lo primero dicho, implicará que más allá de suponer la posibilidad de decirlo todo, implica el hecho de que todo sea simplemente un dicho.

Lo segundo, implica a su vez un juego de escrituras que en la obra de Saenz queda inscrito: *no todo se escribe / no todo, se escribe*.

*

Hubo que marcar ciertos límites a esta aventura, llámese lectura y escritura sobre la obra dispersa (no así la memoria) de Jaime Saenz; aunque no siempre el hecho de señalar los límites sea asunto restrictivo, pues es de notar que tales límites fueron también un pretexto para ir más allá o simplemente para ir en pos de otros posibles límites no explícitamente señalados, bajo la convicción plena de que la palabra “límite” resulta ser un pliegue mañoso, que la comunidad científica, académica, suele manejar paralelamente y al unísono.

Sin embargo, un punto y aparte es poner un límite al movimiento de una escritura que asume los puntos y apartes de la lectura que está detrás. Así somos con esto del límite.

*

En cierto movimiento de sentido, el punto y aparte juega al unísono entre (el) leer y (el) escribir. Y tal el caso de cierta crítica de clausura comentada aquí, que pioneramente intentó abrir cierta comprensión de la obra de Saenz, para inmediatamente cerrarla, llevando la mira hacia una sola dirección. Esto resulta perdonable, pero siempre en principio, pues cuando no se tiene una visión

cabal y completa de una obra, sea por no poseer todo lo que ésta contiene, o bien, por cierto temor crítico de caer en la especulación o, peor aún, por asumir que la obra en cuestión es portadora de un hermetismo incomprensible y banal, la obra misma es la que esconde su motor o al menos aprende a silenciarlo.

Sin embargo, fijar un concepto, organizar una lectura, es siempre un gesto saludable, pero, vuelvo a insistir, en principio. Y esto se ratifica al ser esto mismo un punto y aparte. La obra de Saenz para el lector en general siempre estuvo cojamente ahí, antes de la publicación del número 18 de *La Mariposa Mundial*, del libro *Tocnolencias*, y demás maravillas no atendidas por los lectores e inclusive el propio Saenz.

La Mariposa Mundial N° 18, *Café y Mosquitero*, *El Escarpelo*, *Tocnolencias*, los “Cuadernos” de Felipe Delgado, señalan el camino de una escritura, quiérase de un límite que habrá que seguir desplegando. ¿Cómo se articula esta “razón poética”, en principio, con la tradición de la poesía en Bolivia? Mencionar a Arturo Borda e Hilda Mundy anudándose con Jaime Saenz, nos llevaría a comprender la generación de un lenguaje *otro*, abismal, de fractura, al interior de nuestra lengua. Sea como fuese, este nuevo rostro de la poesía en Bolivia llegaría a configurar un espacio verbal altamente problemático, que esperemos pueda ser estudiado a partir de estas reflexiones y lecturas de la obra de Jaime Saenz.

Sin embargo, abanicando un poco el asunto, las distancias recorridas por los pliegues desplegados en este trabajo, han intentado configurar una poética saenzeana distinta, misma y otra. Algo así como empezar a mirar oblicuamente la obra poética en verso o en prosa, desde *El Escarpelo* de 1957 hasta *Tocnolencias* de 1978 (1979). Pues si bien entre *Tocnolencias*, *La Mariposa Mundial* N° 18 y *El Escarpelo* se genera un solo pliegue, nuestra progresión hacia el futuro fue explícitamente limitada, por tratarse de un espacio literario que amerita un estudio radicalmente nuevo. Oscuro y distinto.

*

La escritura de Saenz permite precisar que la imagen del pliegue posee un envés en la imagen de la fuga del sentido. Las *Galaxias* de Haroldo de Campos vistas con el telescopio de Smith¹⁷⁶ no cesan de hacer pliegues; la obra de Saenz no cesa de desplegarse como cosa única de “la cosa saenzeana”; una escritura frenética del universo.

Mal que bien, la poética de Saenz va creciendo en pliegues, pero también gana en densidad. Y esto sintéticamente podría explicarse así: en un pliegue el aparapita es un guardador de los secretos ocultos de la ciudad y sus misterios, en otro, este personaje pasa la vida cargando objetos sencillamente “bonitos” y que no sirven para nada.

*

Me interesa el siguiente fragmento de Heráclito que cita Nietzsche en “La filosofía en la época trágica de los griegos”: “Ponéis nombres a las cosas como si estas subsistieran, pero no os podéis bañar dos veces en el mismo río”.¹⁷⁷ Mucho se ha meditado sobre el final de la frase, poco o nada sobre su principio. Nietzsche reconocía en Heráclito la mayor claridad y luminosidad filosófica, en contra a tantos lectores descontentos por la oscuridad de su estilo. Decía que sus modos de pensamiento encarnaban, en primer lugar, aquello característico del filósofo: “recorrer las calles en silencio”. Esta imagen es elocuente y poderosa, mucho más si leemos nuevamente el fragmento, donde Heráclito nos devuelve al abismo de los nombres y al devenir como radical inconsistencia de lo real. Frente a esto, Heráclito parece preferir el silencio, “recorrer las calles en silencio”, habitando un sentimiento de soledad que le daba la apariencia de “una estrella sin atmósfera”, como diría Nietzsche, con “sus ojos ardientes (...) con una mera apariencia de mirada”.

¹⁷⁶ Saenz guardaba la imagen de una nube de polvo que anunciaba la imagen de una calavera. Se trata de una fotografía atroz y peligrosa, en cuyo reverso se calcularon, por obra del tiempo, las letras de un texto anónimo, extraño, que en el reverso aparecen apenas perceptibles y al revés. El único fragmento rescatado, legible, de este texto, fue traducido del inglés por Jessica Freudenthal, y lo reproducimos a continuación: *La imagen muestra la ampliación de una pequeña sección de una fotografía de prueba tomada por el telescopio Schmidt, utilizado en julio de 1949 en el observatorio del monte Palomar. La foto muestra una porción de la vía láctea en la constelación Monoceros (constelación del Unicornio, acota la traductora). Esta nebulosa particular es realmente una nube de polvo iluminada por estrellas cercanas. Generalmente se refiere a ella como la “Rossette”, y es conocida por los astrónomos como “UGC 2237”.*

¹⁷⁷ Friedrich Nietzsche, “La filosofía en la época trágica de los griegos”, V [Heráclito], s/d.

¿Qué mira Heráclito? Mira en primera instancia el devenir, no las cosas. Mirar directamente las cosas sería nombrarlas y definir las, “como si éstas subsistieran”. Esto es una mesa, esto un árbol, o a la manera del niño cuando pregunta “¿Esto qué es esto?”. Fue aquí, en el ancla de la pregunta donde la filosofía en occidente extravió su pensamiento. Heráclito parece decirnos con Lezama que definir es cenizar, que no hay nombre de la cosa y que todo contiene al mismo tiempo su contrario. No existe una definición de mesa, nietzscheanamente quizás sólo ópticas, interpretaciones de mesa. Las consecuencias de estas afirmaciones son infinitas, como la palabra misma. Es en este marco que aparece la consistencia y radicalidad de un Saenz recorriendo en silencio los pasillos de su escritura.

*

El recurso a la unión entre imaginación y entendimiento, a la manera de Kant; la proliferación de la analogía como una nueva manera de conocer el mundo, es decir de leer la naturaleza como un libro abierto estructurado a partir de un sistema de correspondencias; el descubrimiento de la imagen poética como elemento que permite inventar la única realidad posible que es la realidad verbal creada en el poema; la autonomía de la obra de arte y la literaturización de todo lo escrito (sagrado y profano); son algunos de los aspectos centrales por los que anduvo la estética moderna y la literatura moderna hasta Nietzsche. Es en este sentido que la obra de Saenz logra una distancia saludable con esta idea de la literatura moderna anclada en su raigambre efímera, en tanto proceso permanente de ser algo que surge como nuevo y se niega a sí mismo. Como se intentó demostrar, novedad e invención no eran aspectos que preocuparon e interesaron a Saenz. En todo caso, en su obra la creación poética se repliega hacia la materialidad de la escritura, con todos los abismos y vértigos que implica este movimiento. En todo caso, la palabra literatura en este espacio verbal logra rescatar una raíz vital en la etimología francesa de esta palabra, aquella que quizás más sintonizaría con la aventura y la historia de las escrituras de Jaime Saenz: *Lis – tes – ratures*, lee tus tachaduras.

*

Escribir resulta una experiencia asaz única, una práctica que recoge los oros de todos los muertos y de todos los vivos. Si dobla y se detiene, o hace alguna venia en honor a sí misma, o en honor a quién sabe qué mandatos de la lengua, será porque en su desierto no existe oasis que la alimente.

*

Es así que nos aventuramos en la experiencia de escribir sobre leer, pues poco engendraría solamente leer infinidades (la carne está triste). Por esto mismo, entendimos que leer acarrea una fe mayor al escribir. Y tal fe, si seguimos a Quignard, “consiste en aceptar la herencia de lo que se ignora”,¹⁷⁸ pues no todo se escribe y no todo, se escribe. Punto y aparte.

¹⁷⁸ Pascal Quignard, *Retórica especulativa*, Ed. El cuenco de plata, México, 2006 [1994], p. 132, [trad. Silvio Mattoni].

Bibliografía completa de Jaime Saenz¹⁷⁹

Poesía y narrativa

- 1955 *El Escalpelo*. Imprenta el progreso: La Paz.
- 1957 *Muerte por el tacto*. Imprenta Boliviana: La Paz.
- 1960 *Aniversario de una visión*. Editorial Burillo: La Paz.
- 1963 *Visitante Profundo*. Editorial Burillo: La Paz.
- 1967 *El frío. Muerte por el tacto. Aniversario de una visión*. Editorial Burillo: La Paz.
- 1973 *Recorrer esta distancia*. Editorial Burillo, La Paz.
- 1975 *Obra poética*. Biblioteca del Sesquicentenario de la República, La Paz.
- 1978 *Bruckner/Las tinieblas*. Ed. Difusión: La Paz.
- 1978 *Tocnolencias*. Obra inédita mecanografiada (fotocopias).
- 1979 *Imágenes paceñas, lugares y personas de la ciudad*. Ed. Difusión: La Paz.
- 1979 *Felipe Delgado*. Ed. Difusión: La Paz.
- 1982 *Al pasar un cometa*. Ediciones Altiplano: La Paz.
- 1984 *La noche*. Talleres Escuela de Artes Gráficas del Colegio Don Bosco: La Paz.
- 1985 *Los cuartos*. Ediciones Altiplano: La Paz.
- 1986 *Vidas y muertes*. Editorial Huayna Potosí: La Paz.
- 1989 *La piedra imán*. Editorial Huayna Potosí: La Paz.
- 1991 *Los papeles de Narciso Lima Achá*. Instituto Boliviano de Cultura: La Paz.
- 1996 *Recorrer esta distancia, Bruckner, Las Tinieblas*. Editorial Intemperie: Santiago.

¹⁷⁹ Se sugiere cruzar esta lista bibliográfica de Jaime Saenz con la presentada en *La Mariposa Mundial* N° 18, adjunta en el Anexo 1, donde se incluyen las traducciones de su obra a otras lenguas y se agrupan las ediciones por obra.

- 1996 *Obras Inéditas*. Ediciones Centro Simón I. Patiño: Cochabamba.
- 2000 *Café y Mosquitero*. Ed. Mariposa Mundial: La Paz. [1942]
- 2007 *El escalpelo. Aniversario de una visión. Visitante profundo. El frío*. FHCE/IEB: La Paz.
- 2008 *Prosa breve*. Plural editores: La Paz
- 2008 *Vidas y muertes*. Plural editores: La Paz.
- 2008 *La Piedra imán*. Plural editores: La Paz.
- 2008 *Los Papeles de Narciso Lima-Achá*. Plural editores: La Paz.
- 2008 *Felipe Delgado*. Plural editores: La Paz. 2da edición.
- 2010 *Tocnolencias*. Plural editores: La Paz. [1978]

Prólogos escritos

- 1967 "Prólogo". En: Costa Arduz Rolando: *La otra mano*. Empresa Editora Novedades Ltda. (Ex Empresa Ind. Gráfica E. Burillo): La Paz.
- 1975 "Prólogo". En Wiethuchter, Blanca: *Asistir al tiempo*. Litografías e Imprentas Unidas S.A.: La Paz.
- 1975 "Prólogo". En: Bedregal García, Guillermo: *La palidez*. Litografías e Imprentas Unidas S.A.: La Paz.
- 1975 "Prólogo". En: Paredes, Rigoberto: *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*. Biblioteca del Sesquicentenario de la República: La Paz.
- 1977 "Prólogo a la autobiografía de Gustavo Adolfo Otero". En *Memorias de Gustavo Adolfo Otero (Nolo Beaz)*. Litografías e imprentas unidas S.A.: La Paz.
- 1979 "Prólogo". En: Avila Echazú, Edgar: *Antología poética*: La Paz.
- 1980 "Prólogo". En: Bedregal García, Guillermo: *Ciudad desde la altura*. Imprenta y Librería Renovación: La Paz.
- 1983 "Prólogo". En: Orías, Guido: *Extranjero en estas cuatro dimensiones*. En: Revista *Hipótesis*. Vol. IV, No. 1, otoño, [1981].

Escritos publicados en revistas y periódicos

- 1962 Poema "La tensión". En: Revista *Nova*, septiembre.
- 1991 "Cartas a Berta". Suplemento *La hormiga eléctrica, La Razón*, 18 de agosto: La Paz.

- 1991 "El inventor de la campana". Suplemento *La hormiga eléctrica, La Razón*, 18 de agosto: La Paz.
- 1991 "Alentaba el endemoniado". Suplemento *La hormiga eléctrica, La Razón*, 18 de agosto: La Paz.
- 1991 "La llave del puente". Suplemento *La hormiga eléctrica, La Razón*, 18 de agosto: La Paz.
- 1991 "Fragmentos del último libro de poemas, todavía en preparación y aún sin nombre, al momento de su muerte (1986)". Suplemento *La hormiga eléctrica, La Razón*, 18 de agosto: La Paz.
- 1998 "Cuatro poemas para mi madre". En: Revista *Geisha* 6, otoño: La Paz.
- 2000 Poema "Micaela". En: Revista de literatura *La Mariposa Mundial* N° 3, septiembre: La Paz.
- 2000 "11 poemas de 1944". En: Revista *Ciencia y Cultura*, Universidad Católica Boliviana, julio: La Paz.
- 2001 "Carta a Ricardo Bonel". En: Revista de literatura *La Mariposa Mundial* N° 5, julio: La Paz.
- s/f Poemas "Lo lejano", "Ven", "Un fósforo apagado". En: Morales, Blanco *et al: La muerte es el olvido*.
- s/f Poemas "Ayer ha hecho frío", "La llave del puente" y entrevista de Rubén Vargas a la tía Esther. *Presencia literaria*.
- s/f Poemas "El atardecer sombrío", "El malabarista", "El hospital", "El pito", "El músico", "Tu alma", "La voz", "El globo", "Determinaciones rotundas que se cumplirán", "Lealtad", "Razón", "Libertad", "Traducción de la canción de la tierra", "El solitario en otoño", "El borrachín en primavera", "La despedida", "Las condiciones de la luz y la sombra", "El cubo", "El negro", "La melodía", "Cristal de tumba". En: Revista *Contacto*.
- s/f Discurso de bienvenida pronunciado por el Castellano en una noche en Montecarlo.
- 2010 *La Mariposa Mundial* N° 18. *Recuperación de obra y memoria de Jaime Saenz*. Número de 300 páginas dedicado íntegramente al escritor donde se reúnen: la Obra Dispersa Completa, las Cartas, la Obra Gráfica, entre otros documentos de y sobre Jaime Saenz.

Publicaciones no incluidas en La Mariposa Mundial N° 18

- s/f Poema "Lo lejano". En: Morales, Blanco *et al: La muerte es el olvido*.

s/f Discurso de bienvenida pronunciado por el Castellano en una noche en Montecarlo.

s/f Campeonato Mundial de Cacho.

Entrevistas y otras publicaciones

1975 “Devoto del Diablo Jaime Saenz: místico y poeta”, entrevista publicada en *Esto es*, Magazine quincenal boliviano N° 7, La Paz, 26 de junio.

1978 “No leeré ni a bala a García Márquez, Vargas Llosa ni a Cortázar: Jaime Saenz”, entrevista realizada por Mery Flores Saavedra, en el suplemento “Domingo”, Hoy, La Paz, 10 de diciembre. Una versión de esta entrevista salió en Presencia Literaria el domingo 23 de agosto de 1992.

1978 “En torno a la obra”, entrevista realizada por Luis H. Antezana y publicada en la *Revista Hipótesis* N° 10. Existe una versión ampliada de esta entrevista titulada “La maña de la obra”, realizada por Luis H. Antezana y publicada en la revista *Puntos Suspendidos* N° 5, La Paz, marzo/abril. Existe soporte en audio de esta entrevista.

1979 “Para escribir poesía hay que hacer poesía... En realidad un poema no se escribe: se vive”. Entrevista realizada por Mario Fernando Velasco publicada en *El Diario*, La Paz, domingo 30 de diciembre.

1980 *El Quevedito*, periódico de Alasitas: La Paz.

2002 “Fragmentos de la entrevista. La Paz, julio de 1982”, transcripción de la entrevista en televisión realizada por Ángel Zuaznábar en el Canal 13 de La Paz y publicada en el suplemento “Fondo Negro” N° 175 de *La Prensa*, el domingo 10 de noviembre.

s/f Entrevista inédita realizada para el programa de radio del Ciclo Cultural Portales, se presume que en La Paz. Existe el soporte en audio.

2005 *La Bodega de Jaime Saenz* (DVD), Fundación Simón I. Patiño/CESU/Ed. Nuevo Milenio, Cochabamba, 2005.

Bibliografía sobre Jaime Saenz

Artículos y otros escritos sobre Jaime Saenz en revistas y periódicos

Agencia Gesta de Servicio de Información Cultural

s/f “Hemerografía parcial”/Lista de libros publicados hasta 1992. *Presencia*: La Paz.

“Al pasar un cometa”

1983 En: Revista *Hipótesis* 2, Vol. 4, invierno.

Antezana, Luis H.

1977 “Obra poética”. En: Revista *Hipótesis* 2, Vol. 1, marzo.

1978 “En torno a la obra”. En: Revista *Hipótesis* 10.

1979 “La obra poética de Jaime Saenz”. *El Diario*, domingo 30 de diciembre: La Paz.

1982 “Sobre Felipe Delgado”. En: Revista *Hipótesis* 3, Vol. 3, febrero.

1982 “Felipe Delgado (I). *Presencia*, 9 de mayo: La Paz.

1982 “Felipe Delgado (II). *Presencia*, 16 de mayo: La Paz.

1982 “Felipe Delgado (III). *Presencia*, 23 de mayo: La Paz.

1982 “Felipe Delgado (IV). *Presencia*, 30 de mayo: La Paz.

1986 “Literatura boliviana: límites y alcances”. *Presencia*, 16 de abril: La Paz.

1987 “La poética del saco de aparapita”. *Presencia*, 26 de abril: La Paz.

1997 “La maña de la obra”. En: Revista *Puntos suspendidos* 5: La Paz.

198.. “Obra poética de Jaime Saenz”. En: Revista *Hipótesis* N° 1-2.

198.. “Sobre Felipe Delgado”. En: *Revista Hipótesis* N° 3: La Paz.

198.. “En torno a la obra” (entrevista). En: Revista *Hipótesis* N° 10: La Paz. En: Revista *Puntos Suspendidos* N° 5: La Paz.

200? “La Paz que ahora se ve ya es la de Saenz”. En: Fondo Negro No... *La Prensa* (entrevista).

2003 “Viaje al fondo de la noche” (inédito). Existe una versión presentada como prólogo a la edición en inglés de *La Noche*.

- s/f "Lecturas de Jaime Saenz" (inédito)
- s/f "Presentación de Obras Inéditas" (inédito)

Ardúz Ruiz, Heberto

- 1986 "Carta a Jaime Saenz" (poema). *Presencia*, domingo 7 de septiembre: La Paz.

Avila, Silvia Mercedes

- 2000 "Evocación de Jaime Saenz". En: Revista *La Mariposa Mundial* 3, septiembre: La Paz.

Avila Echazú, Edgar

- 1977 "Crear su propio lenguaje". En: Revista *Hipótesis* 2, Vol. 1, marzo.
- 1986 "Jaime Saenz: peregrino en las tinieblas". *Presencia*, domingo 7 de septiembre: La Paz.
- 1986 "Prólogo para una antología por aparecer". *Presencia*, 19 de octubre: La Paz.
- 1987 "Jaime Saenz y la música (I)". *Presencia*, 11 de octubre: La Paz.

Baciú, Stefan

- 1971 "Los aforismos en la poesía del visitante profundo". En: *MELE/Cuadernos Internacionales de poesía*: Honolulu Hawai.
- 1976 "El arte poético de Jaime Saenz". *Presencia*, 13 de junio: La Paz.
- 1980 "El arte poético de Jaime Saenz". *El Diario*, 10 de agosto: La Paz.
- 1981 "Jaime Saenz, poeta surrealista". *Ultima Hora*, 4 de diciembre: La Paz.
- 1982 "Jaime Saenz" (poema). *Presencia*, 17 de octubre: La Paz.
- 1982 "El visitante profundo baja desde La Paz". *Ultima Hora*, 4 de junio: La Paz.
- 1982 "Saenz y Mitre y Bedregal". *Ultima Hora*, 29 de enero: La Paz.

Baptista Gumucio, Mariano

- 1972 "Jaime Saenz: un hombre vertical" (entrevista). *Ultima Hora*, 28 de noviembre.

Blanco, Elías

- 1990 "Cuatro años al filo de la muerte". *Presencia*, viernes 17 de agosto: La Paz.

1995 “Jaime Saenz Guzmán (Del arte y sus contrastes)”. *Presencia*, domingo 9 de abril: La Paz.

Botelho Gosálvez, Raúl

1990 “La patria y los amigos”. *Hoy*, 9 de diciembre: La Paz.

Caballero Tamayo, Ignacio

1986 “A Jaime Saenz” (poema). *Presencia*, 19 de octubre: La Paz.

Cacciari, Massimo

2002 “Nelle profundita del mondo. Appunti di lectura sula poesía di Jaime Saenz”. En: Revista *Poesía* N° 162: Italia.

Cáceres Romero, Adolfo,

1985 “Situación de la nueva poesía boliviana”. *Los Tiempos*, 21 de noviembre: Cochabamba.

1989 “Situación de la nueva poesía boliviana”. *Los Tiempos*, 4 de mayo: Cochabamba.

Cajías, Lupe

1987 “*Muerte*, un video que estremece”. *Hoy*, 19 de julio: La Paz.

Calderón, Julio Ríos

1986 “Pequeña memoria de Jaime Saenz”. *Presencia*, domingo 24 de agosto: La Paz.

Carvalho, Homero

1987 “Saenz uno de los mejores escritores...”. *Los Tiempos*, 19 de febrero: Cochabamba.

Castañón Barrientos, Carlos

1988 “Diez cuentos bolivianos del siglo XX”. *Presencia*, 16 de octubre: La Paz.

1988 “Diez poemas líricos... Nadie ama”. *Presencia*, 25 de diciembre: La Paz.

Castro Marques, Dulfredo M.

1987 “A la memoria de Jaime Saenz” (poema). En: Revista *Zorro Antonio* 4, agosto de 1987: La Paz.

Coello Vila, Carlos

1987 "Vidas y muertes de Jaime Saenz". *Presencia*, 25 de octubre: La Paz.

Costa Ardúz, Rolando

1990 "En torno a los dibujos que expone Jaime Saenz". En: *Crónica aguda. Tribuna de la cultura médica* 142: La Paz.

Díez Astete, Álvaro

1986 "Cuerpo presente, a Jaime Saenz en la vida y en la muerte" (poema). *Presencia*, domingo 31 de agosto: La Paz.

1990 "Para Saenz y Costa". En: *Crónica aguda. Tribuna de la cultura médica* 142: La Paz.

Durán, Luis Raúl

1979 "Veinte nombres de la bibliografía boliviana". *Ultima Hora*, 28 de diciembre: La Paz.

Ferrufino C., Elena

1991 "Jaime Saenz, el hombre". *Presencia*, 27 de octubre: La Paz.

Flores Saavedra, Mery

1978 "Un hombre que escribe lo que le da la gana". *Hoy*, domingo 10 de diciembre: La Paz (entrevista).

1992 "Un hombre que escribe lo que le da la gana". *Presencia*, domingo 23 de agosto: La Paz.

García, Oscar

2000 "Baúl en el vientre de Dios" (Epílogo del libro *Café y Mosquitero*). *La Prensa*, 20 de agosto: La Paz.

García Pabón, Leonardo

1979 "Historia de un caminante" (poema). *El Diario*, domingo 30 de diciembre: La Paz.

1987 "A la memoria de Jaime Saenz". *Presencia*, 18 de enero: La Paz.

Gumucio D., Alfonso

1976 "Itinerario con la cosa". *Ultima Hora*, viernes 19 de marzo: La Paz.

1989 "El aparapita de La Paz". *Hoy*, 9 de abril: La Paz.

Hernández, Marlene

1979 “Jaime Saenz: el yo-la obra”. En: Revista *Hipótesis* 1/2, Vol. 3.

“Jaime Saenz en vida y obra”

1993 Suplemento *Ventana. La Razón*, domingo 5 de septiembre: La Paz.

López Muñoz, Gonzalo

1986 “Una entrevista con Jaime Saenz”. *Presencia*, 21 de septiembre: La Paz.

Martínez Salguero, Jaime

1986 “La lírica de Jaime Saenz”. *Presencia*, domingo 31 de agosto: La Paz.

Monasterios, Elizabeth

1997 “Auca: donde las cosas no pueden estar juntas. Notas para una postmetafísica aymara”. En: Revista *Puntos Suspendidos* N° 5: La Paz.

Morales, Gisela

1990 “Discurre en el tiempo, vive, se queda y jamás se va...”. *Presencia*, viernes 17 de agosto: La Paz.

Orías Medina, Arturo

1976 “¿Qué es comprender poesía?”. *Presencia*, 5 de septiembre: La Paz.

Ortiz Oporto, Rodolfo

1997 “[Con cultivada barba de marinero...]”. Revista *Puntos Suspendidos* N° 5: La Paz.

Peñaloza Bretel, Julio C.

1986 “Palabras de un lector común”. *Ultima Hora*, agosto: La Paz.

Pérez Alcalá, Ricardo

1989 “Evocación de Pérez Alcalá”. *Presencia*, 11 de junio: La Paz.

Pey, Coral

1986 “Los Cuartos de Jaime Saenz”. *Ultima Hora*, viernes 22 de agosto: La Paz.

1986 “Presencia del mundo en Jaime Saenz”. *Presencia*, domingo 7 de septiembre: La Paz.

Prudencio, Alfonso (Paulovich)

1967 "Jaime Saenz", *Apariencias*. Editorial Difusión: La Paz.

Prudencio L., Roberto

1978 "Hoy con Jaime Saenz". Suplemento *Juventud*, *El Diario*, domingo 5 de noviembre: La Paz.

Pujol, Daniel

1989 "Un homenaje para tu ausencia, lo llenas todo con tu presencia". *El Día Cultural*.

Quinteros S., Juan

1987 "La noche jubilosa de Jaime Saenz". En: Revista *Zorro Antonio* 4, agosto: La Paz.

Quiroga, Juan Carlos Ramiro

1987 "Muerte por el Tacto (1)". En: Revista *Zorro Antonio* 4, agosto: La Paz.

1987 "Sombra de Jaime Saenz". *Presencia*, 1 de noviembre: La Paz.

1990 "Las displicencias de *La piedra imán*". *Ultima Hora*, domingo 30 de septiembre: La Paz.

Quirós, Juan

1974 "*Recorrer esta distancia* de Jaime Saenz". *Presencia*, 12 de mayo: La Paz.

1975 "La poesía en Bolivia". *Presencia en el Sesquicentenario*, 6 de agosto: La Paz.

1986 "Instantánea de Jaime Saenz". *Presencia*, 31 de agosto: La Paz.

Ríos Calderón, Julio

1986 "Pequeña memoria de Jaime Saenz". *Hoy*, 24 de agosto: La Paz.

1987 "La fábula del día terminaba en la garganta". *Hoy*, 6 de septiembre: La Paz.

1988 "Cuando la sensibilidad alcanza alturas insospechadas. Evocación a Emilio Villanueva y Jaime Saenz mediante una conversación con Nelly Villanueva de Barrero". *Hoy*, 9 de octubre: La Paz.

1988 "Cuando la sensibilidad alcanza alturas". *Hoy*, 9 de agosto: La Paz.

1989 "Eterno enamorado de la ciudad de La Paz". *Hoy*, 22 de octubre: La Paz.

1991 “*La Piedra Imán. Confesiones de Jaime Saenz*”. *Presencia*, 10 de marzo: La Paz.

Rivera Rodas, Oscar

1987 “La poesía de Jaime Saenz (I)”. *Presencia*, 8 de marzo: La Paz.

1987 “La poesía de Jaime Saenz (II)”. *Presencia*, 15 de marzo: La Paz.

1987 “El poeta Jaime Saenz en el recuerdo”. *Presencia*, 18 de enero: La Paz.

Rodas Morales, Hugo

1991 “Los sueños como anticipación literaria”. *Ultima Hora*, 20 de octubre: La Paz.

1992 “Los papeles de Narciso Lima-Achá”. *Ultima Hora*, 23 de febrero: La Paz.

Rodrigo Mendizábal, Iván

1987 “Muerte en el camino de la realidad...”. *Hoy*, 7 de junio: La Paz.

1987 “*Los encuentros*. Video basado en Jaime Saenz”. *Hoy*, 20 de diciembre: La Paz.

1989 “Segundo concurso ciudad de La Paz de la Alcaldía”. *Hoy*, 3 de septiembre: La Paz.

1989 “*Los habitantes de la ciudad*. Video de Wiethüchter”. *Hoy*, 3 de septiembre: La Paz.

Sanjinés, Javier

1993 “Marginalidad y grotesco en la moderna narrativa andina: el caso de Jaime Saenz”. Revista *Unitas* N° 5, marzo: La Paz.

Siles, Juan Ignacio

2000 “Aproximación a Jaime Saenz. El júbilo y la noche”. *El deber*, 1 de julio: Santa Cruz.

Suárez Figueroa, Sergio

1965 “Devoto del diablo, Jaime Saenz, místico y poeta”. En: Revista *Esto es* N° 7, 26 de junio.

200? “Retrato de un poeta”. Revista *La Mariposa Mundial* No...

Taboada Terán, Néstor

- 1985 "Taboada y rumbos actuales de la literatura boliviana". *Los Tiempos*, 13 de junio: Cochabamba.

Taller Hipótesis

- 1986 "Escribir antes y después de la muerte. Obra poética de Jaime Saenz". En: Revista *Iberoamericana* 34 (separata), enero-marzo: Pittsburgh.

Urioste, Juan Cristóbal

- 1987 "El poeta Jaime Saenz". *Presencia*, 1 de marzo: La Paz.

Urzagasti, Jesús

- 1986 "Jaime Saenz a la sombra del recuerdo". *Presencia*, domingo 31 de agosto: La Paz.

Vargas Portugal, Rubén

- 1986 "A propósito de *Los cuartos* de Saenz". *Presencia*, 13 de abril: La Paz.
- 1989 "El árbol y la piedra. Poetas contemporáneos...". *Presencia*, 20 de agosto: La Paz.

Vargas, Rubén y Torrico, Wilma

- 1987 "Diálogo con Doña Esther Guzmán vda. de Ufenast", "La amistad con el poeta Jaime Saenz, diálogo con el Dr. Carlos Alfredo Rivera" y "Oscar Soria recuerda a Jaime Saenz". *Presencia*, 15 de marzo: La Paz.

Vargas Espinoza, Iván

- 1987 "Sobre *Aniversario de una visión* de Jaime Saenz". En: Revista *Zorro Antonio* 4, agosto: La Paz.
- 1988 "El lugar de Saenz". En: Revista *Signo* 24, nueva época, mayo/agosto: La Paz.

Velasco, Mario Fernando

- 1979 "Para escribir poesía, hay que hacer poesía... en realidad un poema no se escribe: se vive". *El Diario*, domingo 30 de diciembre: La Paz.

Wiethüchter, Blanca

- 1979 "Aproximación a una trayectoria poética". *El Diario*, domingo 30 de diciembre: La Paz.

1984 "Aprender a vivir es aprender a morir. A propósito de *La noche*". *Presencia*, domingo 2 de septiembre: La Paz.

Zuasnábar, Ángel

1992 "Entrevista inédita a Jaime Saenz". *Ultima Hora*, 1° de marzo: La Paz.

Sobre Jaime Saenz en libros

Almaraz, Sergio

1966 "*Muerte por el tacto: sueños de ángel solitario y jubiloso*". En: Revista *Kanata* N° 7.

Antezana, Luis H.

1979 "La obra poética de Jaime Saenz". En: Periódico *El Diario* del 30 de diciembre de 1979: La Paz.

1979 "*Bruckner y Las Tinieblas* de Jaime Saenz". En: Periódico *Presencia* del 20 de febrero de 1979: La Paz.

1983 *Teorías de la lectura*. Ediciones Altiplano: La Paz.

1985 "La novela boliviana en el último cuarto de siglo". En: Sanjinés, Javier (ed.): *Tendencias actuales en la literatura boliviana*. Institute for the study of ideologies & Literature: Minneapolis/Valencia.

1986 "*Felipe Delgado* de Jaime Saenz". En: *Ensayos y lecturas*. Ediciones Altiplano: La Paz.

1986 "Hacer y cuidar". En: *Ensayos y lecturas*. Ediciones Altiplano: La Paz.

1995 *Sentidos comunes*. FACES/CESU/UMSS: Cochabamba.

Avila Echazú, Edgar

1990 *Elegía para Jaime Saenz*. Editorial el Horcón: Santa Cruz.

Baciú, Stephan (ed.)

1974 Antología de la poesía latinoamericana: 1950-1970. State University of New York: Albany.

1982 "El visitante profundo baja desde La Paz". En: Semana de *Última Hora* del 4 de junio de 1982: La Paz.

Blanco, Elías

1988 *Jaime Saenz, el ángel oscuro y jubiloso de la noche*. Ediciones de la Casa de la Cultura: La Paz.

Cinti, Claudio

s/f “Sin asco, la vida. Apuntes sobre el júbilo saenzeano” (inédito)

García Pabón, Leonardo

1983 “Las memorias y el lenguaje de Felipe Delgado”. En: *El paseo de los sentidos*. IBC: La Paz.

1984 “Poesía boliviana 1960-1980: entre la realidad y el lenguaje”. En *Revista Hipótesis* N° 19: La Paz.

1998 “Paradójicos cadáveres nacionales”. En: *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. CESU/Plural: La Paz.

2005 “La obra dramática de Jaime Saenz”. En *Obra Dramática*. Plural editores: La Paz.

2010 “*Tocnolencias*, el gobierno del lenguaje de Jaime Saenz”. En: *Tendencias de La Razón*, 22 de agosto: La Paz.

García Pabón, Leonardo y Wilma Torrico (comp.)

1983 *El paseo de los sentidos. Estudios de literatura boliviana contemporánea*. Instituto Boliviano de Cultura: La Paz.

González, Gilmar

2002 “Las lecturas en Felipe Delgado”. En: *Hacia una historia crítica de la Literatura en Bolivia*. PIEB: La Paz.

Mitre, Eduardo

1987 “Jaime Saenz: el espacio fúnebre”. En: *El árbol y la piedra: poetas contemporáneos de Bolivia*. Monte Ávila Editores: Caracas.

Monasterios, Elizabeth

1995 “Awqa: donde las cosas no pueden estar juntas. Notas para una postmetafísica andina” En: *JALLA* Tucumán. Tomo I. Universidad Nacional de Tucumán: Tucumán. En: *Revista Puntos Suspendidos* N° 7: La Paz [1997]

1997 “Invitación a la lectura de un poema de Jaime Saenz: *Muerte por el tacto*”. En: *Con tanto tiempo encima. Aportes de literatura latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra*. Plural editores: La Paz.

- 2002 *Dilemas de la poesía de fin de siglo. José Emilio Pacheco y Jaime Saenz.* Plural editores: La Paz.
- 2003 “La provocación de Saenz”. En: *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia.* Tomo II. PIEB: La Paz.
- 2007 “Poéticas del conflicto andino”. En: *Revista Iberoamericana.* Vol. LKKIII N° 220.

Paulovich

- 1967 *Apariencias.* Editorial Difusión: La Paz.

Quino, Humberto

- 1993 *Crítica de la pasión pura.* Papeles de Acracia Ediciones: La Paz, 1993.

Quiroga, Juan Carlos Ramiro

- 1988 “Holocausto alcohólico de lo incorruptible”. En *Signo: Cvadernos Bolivianos de Cvltvra* N° 23: La Paz.
- 1991 *Los Mismos y los Otros. Descripción del discurso poético contemporáneo (1955-1984): Jaime Saenz, Oscar Cerruto, Edmundo Camargo y Pedro Shimose.* Tesis de Licenciatura. Carrera de Literatura: La Paz.

Rivera Rodas, Oscar

- 1984 “La poesía de Jaime Saenz”. En: *Inti: Revista de literatura aymara y quechua.*
N° 18-19.
- 1991 “Escritura de la inteligibilidad”. En: *La modernidad y sus hermenéuticas poéticas.* Ed. Signo: La Paz.

Sanjinés, Javier

- 1992 *Literatura Contemporánea y grotresco social en Bolivia.* Fundación BHN/ILDIS: La Paz.

Urzagasti, Jesús

- 1986 “Saenz al otro lado de la noche”. En: Periódico *Presencia*, 17 de agosto: La Paz. En: *La Mariposa Mundial* N° 18: La Paz. [2010]
- 2004 “Prólogo”. En: *Recorrer esta distancia. Antología poética.* Edición de Jesús Urzagasti. FCE: México D. F.

Vargas, Iván

1988 "El lugar de Saenz". En Revista *Signo*, N° 24, mayo-agosto: La Paz

Vargas, Rubén y Blanca Wiethüchter

1996 "La poesía en Bolivia". En: Revista *Puntos Suspendidos* N° 4, junio-julio, pp. 2-4: La Paz.

Villena Marcelo

2003 *Las tentaciones de San Ricardo*. Siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX. IEB: La Paz.

VV.AA.

La crítica y el poeta. Jaime Saenz. Plural editores: La Paz.

2011

Wiethüchter, Blanca

1975 "Las estructuras de lo imaginario en la poesía de Jaime Saenz". En: *Obra Poética*. Biblioteca del Sesquicentenario de la República: La Paz.

1985 "Poesía Boliviana Contemporánea: Oscar Cerruto, Jaime Saenz y Jesús Urzagasti". En: Sanjinés, Javier (ed.): *Tendencias actuales en la literatura boliviana*. Institute for the study of ideologies & Literature: Minneapolis/Valencia.

1989 *Memoria solicitada*. Ed. Altiplano: La Paz.

1997 *Pérez Alcalá o los melancólicos senderos del tiempo*. Plural editores: La Paz.

1997 *Si digo muerte, ¿moriré? Rasgos románticos en la literatura latinoamericana*. UMSA-Carrera de Literatura. Cuadernos de Literatura N° 2: La Paz.

2004 *Memoria solicitada*. Ediciones de la Mujercita sentado (1ra, 2da y 3ra edición): La Paz. [1993]

Bibliografía general de referencia

A.A.V.V.

s/f *Para Walter Benjamin. Documentos, Ensayos y un Proyecto*, Concepción científica general: Ingrid Scheurmann.

A.A.V.V.

1996 *Escritura y Psicoanálisis*. Ed. Siglo XXI: México D. F.

Adorno, Theodor

1999 *Mínima moralia*. Ed. Taurus: Madrid.

Agamben, Giorgio

2001 *Estancias*, Ed. Pre-textos: Valencia.

Arendt, Hanna

2007 “Introducción a Walter Benjamin”. En: Walter Benjamin. *Conceptos de filosofía de la Historia*. Ed. Terramar.

Aristóteles

1996 *La Poética*, Editores Mexicanos Unidos, México D. F., [Trad. García Bacca].

Barthes, Roland

1987 *Crítica y verdad*. Ed. Siglo XXI: México D. F.

1987 *El placer del texto y lección inaugural*. Ed. Siglo XXI: México D. F.

1990 *Fragmentos de un discurso amoroso*. Ed. Siglo XXI: México D. F.

s/f “El efecto de realidad”. En *Lo verosímil*. Ed. Tiempo Contemporáneo: Bs As.

Benjamín, Walter

1999 *Iluminaciones I, II, III, IV*. Ed. Taurus: Madrid.

1988 *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Ed. Península: Barcelona.

1999 *Ensayos escogidos*. Ediciones Coyoacán: México D. F.

Beristáin, Helena

2001 *Diccionario de retórica y poética*. Ed. Porrúa: México D. F.

Berlin, Isaiah

2000 *Las raíces del romanticismo*. Taurus: Madrid.

Blanchot, Maurice

1955 *El espacio literario*. Ed. Paidós: Buenos Aires.

1994 *El aso (no) más allá*. Ed. Paidós: Barcelona.

1997 *Falsos pasos*. Ed. Pre-textos: Valencia.

2005 “Rousseau”, en *El libro por venir*, Ed. Trotta, Madrid.

s/f “Nietzsche y la escritura fragmentaria”. *Revista ECO* N° 113-115: Bogotá.

Bloom, Harold

2003 *El Canon Occidental*. Ed. Anagrama: Barcelona.

Buck-Morss, Susan

1991 *The dialectics of seeng. Walter Benjamin and the arcades Project*. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts & London, England.

Borda, Arturo

1966 *El Loco*. H.A.M.: La Paz.

Borges, Jorge Luis

1976 *Otras inquisiciones*. Alianza editorial: Buenos Aires.

1996 *Ficciones*. Alianza Editorial: Madrid.

Calvino, Ítalo

1998 *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ed. Siruela: Madrid.

Campos, Haroldo de

2010 *Galaxias*. La Flauta Mágica: Montevideo.

Dante, Alighieri

2002 *Vida Nueva*. Ed. Cátedra: Madrid.

s/d *El Convivio*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Deleuze, Gilles

1989 *El pliegue*. Ed. Paidós: Barcelona.

1994 *La lógica del sentido*. Ed. Planeta-Agostini: Barcelona/Buenos Aires/México D. F.

Foucault, Michel

1989 *Las palabras y las cosas*. Ed. Siglo XXI: México D. F.

1995 *Theatrum Philosophicum*. Ed. Anagrama: Barcelona

Gamerro, Carlos

s/f *Harold Bloom y el canon literario*. Ed. Campo de ideas: Madrid.

Habermás, Jürgen

1984 “Walter Benjamin”. En: *Perfiles filosófico-políticos*. Ed. Taurus: Madrid.

Hauser, Arnold

s/f *Historia social de la literatura y del arte*. Ed. Punto Omega: s/l.

Heidegger, Martín

1992 *Arte y poesía*. Ed. FCE: México D. F.
“La doctrina de Platón acerca de la verdad”.
“La Cosa”
<http://www.heideggeriana.com.ar/textos/platon.htm>

Horacio

2007 *Arte poética. Epístola a los pisones*. Ediciones Signo: La Paz.

Hugo, Víctor

1971 “Prólogo de Cromwell”. En: *Manifiesto Romántico*. Ed. Península: Barcelona.

Ibarlucía, Ricardo

1998 *Onirokitsch. Walter Benjamín y el surrealismo*. Ed. Manantial: Buenos Aires.

Jabès, Edmond

s/f *El libro de los márgenes* (fotocopia).

2006 *El libro de las preguntas*. Ed. Siruela: Madrid.

Jitrik, Noé

2000 *Los grados de la escritura*. Ed. Manantial: Buenos Aires.

Joyce, James

1945 *Ulises*. Santiago Rueda: Buenos Aires.

1992 *Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, viii)*. Ed. Cátedra: Madrid.

Lacan, Jacques

1989 *Aún, El Seminario 20*. Ed. Paidós: Buenos Aires.

2008 *El sinthome, El Seminario 23*. Ed. Paidós: Buenos Aires.

Levi-Strauss, Claude

1975 *El pensamiento salvaje*. Ed. FCE: México D. F.

Levin, Harry

1973 *James Joyce*. Ed. FCE: México D. F.

Lezama Lima, José

1988 *Confluencias*. Ed. Letras Cubanas: La Habana.

Mallarmé, Stephan

1993 *Variaciones sobre un tema*. Ed. Vuelta: México D. F.

2010 *Cartas sobre la poesía*. Ediciones de medianoche: México D. F.

Malpartida, Juan

s/f “El canon occidental (la escuela y los libros de todas las épocas)”. En: Revista *Vuelta* N° 234, p. 235.

Marty, Eric

2007 *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Ed. Manantial: Buenos Aires.

Milner, Jean-Claude

1996 *La obra clara*. Ed. Manantial: Buenos Aires.

Pavese, César

1957 *El oficio de vivir*. Ed. Raigal: Buenos Aires.

1970 *El oficio de poeta*. Ed. Nueva Visión: Buenos Aires.

Paz, Octavio

1996 *Sombras de obras*. Ed. Seix Barral: Barcelona.

1974 *Los hijos del limo*. Ed. Seix Barral: Barcelona.

Piglia, Ricardo

2006 *El último lector*. Ed. Anagrama: Barcelona.

Platón

1975 *Diálogos*. Ed. Porrúa: México D. F.

Quignard, Pascal

2008 *El lector*. Cuatro ediciones: Valladolid.

2006 *Retórica especulativa*. Ed. El cuenco de plata: Buenos Aires.

Rella, Franco

1992 *El silencio y las palabras*. Ed. Piados: Barcelona.

Rousseau, Jean-Jaques

1988 *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Alianza editorial: Madrid.

Sarlo, Beatriz

2000 *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Ed. FCE: México D. F.

Schmitt, Carl

s/f *Romanticismo político*. Ediciones UNQ: Buenos Aires.

Schlegel, Friedrich

1797 *Fragmentos del Lyceum*, s/d.

Sontag, Susan

2007 *Sobre la fotografía*. Ed. Alfaguara: Buenos Aires.

Steiner, George

2003 *Lenguaje y silencio*. Ed. Gedisa: Barcelona.

Storni, Eduardo

1977 *Bruckner el cantor de Dios*. Ed. Espasa-Calpe: Madrid.

Wittgenstein, Ludwig

1994 *Tractatus lógico-philosophicus*. Alianza Universidad: Madrid.

Zambrano, María

2001 *Filosofía y Poesía*. Ed. FCE: México D. F.