HT-109

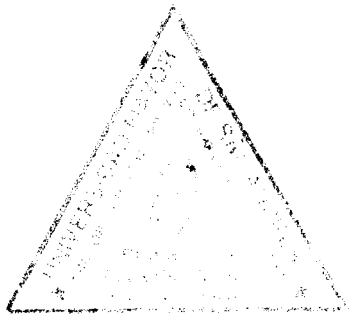
UNIVERSIDAD MAYOR SAN ANDRÉS

FACULTAD DE HUMANIDADES

CARRERA DE LITERATURA

El signo de la herida

Conflicto de sentido en la obra poética de Ricardo Jaimes Freyre



Tesis de investigación para optar al grado académico de licenciatura

Postulante: Antonio Vera Jordán

Tutor: Dr. Marcelo Villena Alvarado

ABSTRACT

Este trabajo es una lectura de la obra poética de Ricardo Jaimes Freyre que *se* articula a partir de una conjetura concreta: esta obra puede ser leída corno una toma de posición respecto al sentido (en tanto finalidad) de la escritura poética. El trabajo se organiza en tres partes. La primera parte apunta a delimitar el marco general en el que se define la discusión en torno al sentido, es decir, de aquello frente a lo cual la obra de Jaimes tomaría posición. Esa discusión se remonta a la reflexión platónica en torno al problema de la representación y se proyecta hasta el contexto en el que se lee la obra de Jaimes: la crítica literaria boliviana y el propio programa poético jaimesiano. La segunda parte es la pieza central del armazón: a partir de una lectura detallada de la serie de poemas "Castalia Bárbara" se propone configurar una imagen, la de la herida, a partir de la cual es posible visualizar cómo la obra de Jaimes puede ser entendida como una postura respecto a la experiencia de la escritura poética. La tercera parte intenta mostrar que es posible proyectar la dinámica de oposiciones generada en torno a la imagen de la herida sobre la obra poética posterior a la serie "Castalia Bárbara", lo que confirma su carácter articulador. El trabajo se cierra con una breve conclusión basada en la lectura de uno de los poemas más famosos de Jaimes: el soneto Siempre. Aquí se intenta cerrar el círculo y mostrar específicamente qué tipo de postura es la que articula la obra de Jaimes Freyre.

INTRODUCCIÓN

I. PRIMERA PARTE
LA PREGUNTA POR EL SENTIDO

1. La pregunta por el sentido

1.1 Para qué poetas...

1.2 Un antiguo conflicto

1.3 Un dilema vigente

2. Crítica y verdad

2.1 Moreno: la fundación de la república letrada

a. Lo bueno y lo bello

b. La labor crítica

c. Vicio radical

2.2 Tamayo: el conflicto entre forma y sentido

a. Forma y verdad

b. Belleza y semejanza

c. Pintura y música

2.3 Medinaceli: el imperativo nacional

a. El lugar marginal

b. El imperativo nacional

c. La línea evolutiva

3. El programa de Jaimes (el prólogo a CB)

3.1 Transición y ruptura

3.2 La opción por las sombras

3.3 La apuesta formal

II. SEGUNDA PARTE
CASTALIA BÁRBARA: HERIDA Y ESCRITURA

1. La angustia crítica

1.1 Fuentes y contexto

1.2 El mundo perdido

1.3 La posibilidad del sentido

2. Forma y sentidos

2.1 La ley del ritmo

2.2 Imágenes sensoriales

2.3 Imagen y sentido

3. La imagen de la herida

3.1 La experiencia del héroe

a. Los héroes

b. La muerte del héroe

c. El Walhalla

3.2 La experiencia nocturna

a. La noche

b. Los elfos

c. Las hadas

3.3 Herida y escritura

a. El camino de los cisnes

b. La espada rota

c. Adiós eterno

III. TERCERA PARTE
TRES RECORRIDOS DE LECTURA

1. Modalidades de la voz

    1.1 Representación

    1.2 Invocación

    1.3 Interpelación

2. Experiencias

    2.1 Experiencia erótica

    2.2 Experiencia oscura

    2.3 Experiencia mística

3. Imágenes

    3.1 Paisajes animados

    3.2 Heridas

    3.3 Reflejos

IV. CONCLUSIONES: PEREGRINA PALOMA IMAGINARIA

1. Poema y experiencia
2. Invocación y vuelo
3. Hilos conductores

¿Acaso no ha advertido que cada representación desprende
un regusto a cenizas, ahonda en vez de llenar un vacío?

Sergio Pitol, "Asimetría"

Ezra:
sé que si llegaras a mi barrio
Los muchachos dirían en la esquina
Qué tal viejo che' su madre

Luis Hernández

INTRODUCCIÓN

1. Pregunta

Este trabajo es una lectura de la obra poética de Ricardo Jaimes Freyre que se articula a partir de una conjetura concreta: esta obra puede ser leída como una compleja reflexión en torno al sentido. Esta perspectiva de lectura no es novedosa en la tradición crítica que lee a Jaimes Freyre; por el contrario, es posible afirmar —como veremos a lo largo de este trabajo— que se trata de una constante, sobre todo en las lecturas más recientes de esta obra: el ensayo "La escritura del Eco" [1994], de Eduardo Mitre; los capítulos que Blanca Wiethüchter dedica a Jaimes en la *Historia crítica de la literatura boliviana* [2002] y la lectura que propone Mauricio Souza en *Lugares comunes del modernismo* [2003]. De ahí que, intentando explicar más específicamente la conjetura de partida, lo primero que se debe decir de este trabajo es que es el resultado de un diálogo con estas tres lecturas. Es cierto que se toman en cuenta además otras aproximaciones a esta obra (entre las que se debe mencionar la lectura de Walter Navia sobre el famoso soneto "Siempre" [1978] y la lectura de "Castalia Bárbara" de Rivera Rodas [1973]), pero es sobre todo a partir de las tres propuestas mencionadas que se puede configurar el sustrato que permite esta lectura.

Por otro lado, la conjetura de partida esconde tras el biombo algunas ideas que es necesario explicar. En primer lugar, que es posible organizar la obra de Jaimes como un conjunto articulado en el cual es posible encontrar aspectos diversos, pero también señales respecto a cierta unidad de la obra o, en términos de Badiou, algo que esta obra afirma. En segundo lugar, una "compleja reflexión" es una desafortunada expresión que parece conducirnos hacia el terreno de las especulaciones teóricas. Sin embargo, quizás

convenga entender la complejidad, no como "dificultad", sino como un conjunto de elementos enlazados. Y la reflexión, no solo como la consideración de un asunto "nueva o detenidamente" [DRAE, Encarta 2009], sino también como la "acción y efecto de reflejarse" [Ibid] que atribuye la física. De ahí que sea posible entender el trabajo de lectura que aquí se emprende como una búsqueda de esos lazos que permiten entretejer diversos momentos y exploraciones de la obra de Jaimes Freyre; búsqueda que, además, no está orientada a descubrir un "mensaje" oculto en algún oscuro trasfondo biográfico o histórico, sino a observar cómo la superficie misma de los poemas refleja, caleidoscópicamente, una postura en torno al sentido de la escritura poética.

Y aquí es necesaria una última precisión respecto a otra de esas incómodas palabras: sentido. Es sugerente observar la multiplicidad de definiciones de la palabra según la Real Academia Española:

> sentido, da. (De *sentir)*. adj. Que incluye o expresa un sentimiento. || 2. Dicho de una persona: Que se resiente u ofende con facilidad. || 3. m. Proceso fisiológico de recepción y reconocimiento de sensaciones y estímulos que se produce a través de la vista, el oído, el olfato, el gusto o el tacto, o la situación de su propio cuerpo. *Sentido del equilibrio. II* 4. Entendimiento o razón, en cuanto discierne las cosas. II 5. Modo particular de entender algo, o juicio que se hace de ello. II 6. Inteligencia o conocimiento con que se ejecutan algunas cosas. *Leer con sentido.* || 7. Razón de ser, finalidad. *Su conducta carecía de sentido. II* 8. Significación cabal de una proposición o cláusula. *Esta proposición no tiene sentido.* || 9. Cada una de las distintas acepciones de las palabras. *Este vocablo tiene varios sentidos.* || 10. Cada una de las interpretaciones que puede admitir un escrito, cláusula o proposición. *La Sagrada Escritura tiene varios sentidos. II* 11. *Geom.* Cada una de las dos orientaciones opuestas de una misma dirección.
>
> [DRAE, 2009, Encarta]

¿Qué quiere decir, entonces, que una obra sea leída como una reflexión en torno al sentido? Quizás el significado 7, referido a la razón de ser y finalidad de una acción o experiencia, puede dar la pauta mejor que cualquier definición técnica. Ello porque esta lectura supone una pregunta por la finalidad de la escritura poética en tanto experiencia, en tanto un obrar en el mundo; es decir, como un gesto que define o afirma una posición. Pero también es cierto que, como se verá, esta lectura permite activar otros

significados, sobre todo esa doble vinculación con la percepción sensorial y el entendimiento del que da cuenta la palabra. Por otro lado, no es posible, ni saludable, asumir el término lejos de su contexto: en concreto, la escritura poética. Así, la conjetura de partida podría devenir en otra, un poco más precisa: la lectura de la obra de Jaimes como una toma de posición respecto al sentido de la escritura poética en el mundo. De ahí que sea necesario, también, señalar de manera general la línea genealógica de la problemática que retorna, según esta lectura, la obra de Jaimes.

2. Marco general

Recordemos una antigua escena: la de aquellos extraños prisioneros, moradores de una cueva, dedicados exclusivamente a contemplar una suerte de teatro de sombras proyectado gracias a una luz artificial (fuego). Debido a que están encadenados según un complejo y perverso mecanismo ("están desde niños con las piernas y el cuello encadenados, de modo que deben permanecer allí y mirar sólo delante, porque las cadenas les impiden girar en derredor la cabeza"[La República, VII, 514b]), estos cautivos no sólo no pueden salir de la caverna, sino que les resulta imposible mirar hacia atrás, gesto que les ayudaría, por lo menos, a descubrir el mecanismo que origina los artificios. Así viven, atribuyendo a las sombras proyectadas sobre la pared un carácter verdadero, sin conocer que esos espectros son la proyección de objetos, más precisamente, de representaciones: "toda clase de utensilios y figurillas de hombres y otros animales, hechos en piedra y madera y de diversas clases" [La República, VII, 515a], que a su vez son portados por "sombras", y que se proyectan en la pared gracias a que, como títeres, sus cuerpos sobrepasan un tabique medianero que funciona como una suerte de teatrín. Es decir que los desdichados no sólo ignoran la verdad, sino cuánto están alejados de ella, qué tan falso es aquello que ellos consideran verdadero. Como se

sabe, con esta escena y con la historia de la liberación de uno de los cautivos, Platón construye una imagen respecto a la división entre el mundo sensible y el inteligible que ocupa un lugar central en su doctrina, y establece la conocida jerarquía de lo verdadero, en la cual la ficción ocupa el último lugar.

Pero, más allá de la doctrina platónica, a partir de esta es posible articular la amplia y antigua reflexión en torno a un fenómeno que en muchos casos resulta perturbador: la representación. La mitología clásica, por ejemplo, recurrentemente escenifica historias que dan cuenta de la trascendencia perturbadora y contradictoria del antiguo impulso por representar: la prodigiosa magia inventiva de Dédalo es la causa de su gloria y extendida fama, pero también el origen de su tragedia, la demencia de Icaro, quien convencido de la potencia del invento, comete la falta que lo pierde, querer alcanzar el cielo con las maravillosas alas falsas que su padre ha construido. Por otro lado, si bien se trata de una figura más compleja y ligada a la diversa tradición religiosa que culmina en el culto dionisiaco, Orfeo protagoniza una historia en la que se anudan dramáticamente la representación y la posibilidad de trascendencia. El extraño poder de su canto es tan prodigioso que es capaz de hechizar tanto a hombres como a dioses. De ahí que, ante la trágica muerte de Eurídice, el canto sirve a Orfeo para lograr lo imposible: acceder al mundo de los muertos y conseguir que se le conceda el retorno de la amada. Si bien la perdición de Orfeo no está ligada directamente con su canto, si lo está con el influjo que ejerce la apariencia sensible: las ganas de mirar el rostro de Eurídice, contradiciendo la explícita prohibición, son el origen de la pérdida. Y es que una de las vetas de la reflexión en torno al fenómeno de la representación concierne a la relación conflictiva entre dos términos: belleza y verdad.

De manera harto elocuente, el mito de Narciso escenifica concretamente el dilema en términos de la demencia amorosa que aqueja al personaje cuando descubre, primero, que no puede retener aquel rostro del que se ha enamorado pues sólo existe como un reflejo, y luego, que ese reflejo es el de su propio rostro, lo que hace doblemente ¡mposible la consumación del trágico amor. Como señala Julia Kristeva: "Ovidio se maravilla, fascinado y espantado, ante un doble aspecto del engaño que continuará alimentando la vida psicológica e intelectual de Occidente durante siglos: por una parte, la exaltación ante un no-objeto, simple producto de un error de los ojos; por otra parte, el poder de la imagen". [Kristeva, 1991: 90].

A diferencia de la alegoría de la caverna, exaltar un "no objeto" y dejarse llevar por el poder de la imagen no sólo implica que el personaje se aleja de la verdad, sino que descubre que ese gesto lo ha perdido. De alguna manera, para Narciso, como señala Didi-Huberman, ver es perder:

> Desde luego, la experiencia familiar de lo que vemos parece dar lugar las más de las veces a un tener: viendo algo tenemos en general la impresión de ganar algo. Pero la modalidad de lo visible deviene ineluctable –es decir, condenada a una cuestión de ser—cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder.
> [Didi-Huberman, 1997: 17]

Y esa pérdida no haría sino hacer patente la "ineluctable" escisión que separa al sujeto del mundo. Por tanto, el hecho de representar, imitar, producir ficción, está cargado de un carácter altamente conflictivo, pues anuda una serie de dilemas relativos a la angustiante, indefinible y cambiante relación (o, mejor dicho, escisión) entre el sujeto y el mundo. Siguiendo esta línea de reflexión, el filósofo francés Alain Badiou, afirma que la relación entre Arte y Filosofía occidental responde a tres esquemas básicos, el didáctico, el clásico y el romántico:

> En el primer capítulo de un libro intitulado *Pequeño manual de inestética* yo proponía la distinción, con respecto a la relación entre arte y filosofía, de tres dispositivos esenciales. Uno, que denominaba "didáctico", pretende –a la manera platónica, o estalinista—someter la actividad artística al imperativo externo de la idea. El segundo, al que llamaba "clásico", instala el arte bajo la regla natural de las formas agradables y le confiere –a la manera de Aristóteles o de Luis XIV—una virtud práctica, de templanza de pasiones, más que una misión de verdad. Finalmente, el tercero, el "romántico", ver por el contrario en lo artístico la única forma libre del descenso de la Idea infinita en lo sensible y, por tanto, pide que la filosofia se prosterne ante el arte –a la manera de Heidegger y de ciertos fascismos.
>
> [Badiou, 2005: 89-90]

Es posible, por tanto, inscribir nuestra lectura en este amplio marco de la reflexión en torno al problema de la representación. Concretamente, lo que aquí se propone es hacer un seguimiento respecto a cómo la escritura poética de Jaimes Freyre puede ser entendida como una postura respecto a dicho problema.

3. Recorrido

De acuerdo a la búsqueda propuesta, esta lectura se organiza en tres partes:

- La primera parte, "La pregunta por el sentido", propone delimitar lo que aquí se llama el conflicto por el sentido, confrontando el discurso crítico boliviano con la propuesta programática de Jaimes. En ese sentido, se revisita la formulación platónica del famoso gesto de expulsión de los poetas de La República y propone establecer una línea de continuidad entre los fundamentos centrales de esta decisión y los fundamentos de tres propuestas críticas de la literatura boliviana: la de Gabriel René Moreno, la de Franz Tamayo y la de Carlos Medinaceli. Al finalizar esta parte, se revisan los postulados estéticos formulados por Jaimes Freyre en un artículo en el que habla sobre su poemario "Castalia Bárbara".

- La segunda parte es, sobre todo , una lectura de la serie de poemas "Castalia Bárbara". Esta lectura se articula en tres momentos diferentes: una revisión de la crítica que lee el poema, una consideración acerca del régimen estético del poema y una lectura concentrada en una imagen concreta: la imagen de la herida. Según nuestra lectura, esta

¡magen activa un conjunto de oposiciones paradigmáticas que es posible vincular con otras zonas y otros ámbitos de la poesía de Jaimes Freyre.

- La tercera parte es una lectura de la obra posterior a "Castalia Bárbara" siguiendo tres recorrido específicos: las modalidades de la voz poética, las experiencias representadas en los poemas y las imágenes que activan los poemas. En esta lectura se intenta mostrar cómo las oposiciones de la lectura de Castalia Bárbara se proyectan significativamente. Asimismo, con esta lectura se intenta mostrar cómo la obra poética de Jaimes toma constantemente posición respecto al conflicto de sentido presentado en la primera parte.

- La cuarta y última parte es una breve lectura del famoso soneto "Siempre" que intenta mostrar algunos de los hilos conductores más significativos de este trabajo.

I. LA PREGUNTA POR EL SENTIDO

La imagen personal de Ricardo Jaimes Freyre ha sido motivo de numerosos comentarios y apreciaciones. Casi no hay reseña biográfica que evite la mención de su atuendo extravagante y su aspecto misterioso tan cuidadosa y premeditadamente trabajados. Lo cierto es que, según las evidencias escritas e iconográficas, gracias a una cuidadosa puesta en escena, Jaimes construye una imagen de poeta o, en otras palabras, instaura su propia versión del atuendo del poeta romántico. Como ocurre con otras versiones de dicha imagen, el principal signo que articula su aspecto es la diferencia respecto al conjunto social al que pertenece. Y ello se comprueba en la recepción de dicha imagen: ya sea por el énfasis anacrónico (la capa, la melena) o por las señales de su extrañeza (la palidez, la mirada misteriosa), la imagen de Jaimes Freyre es "leída" sobre todo a partir de la diferencia.

Por ejemplo, luego de su muerte, en abril de 1933, algunos obituarios recalcan que en una ciudad como Buenos Aires, donde vivió sus últimos años, era posible distinguirlo entre la multitud, no sólo por la notoriedad del sombrero y la capa, sino porque su paso no estaba marcado por el ritmo urgente de los transeúntes, y porque su mirada no parecía conmoverse por el bullicio de las calles:

> Cuando por sus calles (las de Buenos Aires), surgía su varonil apostura, enmarcada en el nimbo romántico de su capa española y aludo sombrero, en el ajetreo metropolitano significaba Jaimes Freyre una especie de paréntesis, de oasis más bien. Era, en suma, uno de los contados habitantes de la urbe inmensa que caminan ajenos al vaivén de cuanto les rodea, en alto siempre su mirar soñador
>
> [El Diario, La Paz, miércoles 10 de mayo de 1933. Nota reproducida de un diario argentino]

Las figuras del paréntesis y el oasis utilizadas en la descripción periodística son elocuentes respecto a la diferencia que instaura la imagen, en el contexto urbano de una

ciudad como Buenos Aires de los años 30. La individualidad de Jaimes se distingue del masivo y anónimo ajetreo metropolitano gracias a la distancia que lo separa del contexto inmediato: de ahí que la mirada no se concentre en sus semejantes sino en un punto distante, alejado de las preocupaciones comunes de los transeúntes. Esta lectura de la imagen proyectada por Jaimes parte de un presupuesto: la diferencia es posible porque se trata de un poeta. Se trata de una condición que parece colocar al individuo en una situación esencialmente distinta a la de sus semejantes'.

En un texto publicado originalmente en el número 6 de la célebre revista literaria potosina "Gesta Bárbara" (noviembre de 1919), el escritor y científico Jaime Mendoza propone una lectura similar de la imagen proyectada por Jaimes al relatar una conferencia dictada por el poeta. Sin embargo, a diferencia del obituario periodístico, el emotivo texto de Mendoza, titulado "Rasgos: Jaimes Freyre en la universidad femenina", enfatiza que la diferencia radica, no en lo anacrónico, sino sobre todo en la extrañeza del aspecto del poeta: la imagen central del texto destaca el contraste entre el escenario oscuro en el que aparece Jaimes y la palidez extrema de su rostro. Como va vestido de negro, el texto propone la imagen de una cabeza levitando en la oscuridad del salón:

> El maestro ocupa su sitio
> Expectación.
> Como de costumbre está trajeado de riguroso luto.
> Y como se ha colocado justamente delante de la puerta abierta que da a la habitación oscura, resulta que la negrura de ésta, al mezclarse a la negrura del traje, forma una sola cosa, vaga y borrosa.
> Y asimismo sus cabellos negros que, en haces desordenados, serpentean hacia las sienes, no se pueden distinguir sino, a momentos, del fondo oscuro que está detrás.
> De modo que lo único que se destaca, y aun eso, con apariencias confusas y espectrales, es la cara del maestro; una cara intensamente pálida, que desde lejos, parece una cara enfermiza, atormentada, romántica.

Un obituario más elocuente aún es referido por Wiethüchter, 2002: 210. "Bastaba divisar su silueta en la calle Florida para darse cuenta de que ese hombre no pertenecía a tiempo alguno ni su vida se sujetaba a normas ordinarias de relación. Su vasto y oscuro sombrero ahondaba la palidez de su rostro enjuto y sus ojos, en que brillaba una mirada vaga y triste, revelaban esa llama interior que anuncia la fecunda turbación del espíritu..."

[Gesta Bárbara, Número 6, Noviembre de 1918, Potosí].[2]

Si en los obituarios de la prensa, el poeta aparece sobre todo como una figura extravagante, aquí se hace énfasis en su carácter misterioso y tenebroso: alejado de la luz, de aspecto fúnebre, con una palidez que sugiere enfermedad y tormento. De ahí que el texto elija una imagen espectral para describir el rostro del poeta: una cabeza sin cuerpo.

Como señala Wiethüchter en su lectura (también emotiva) de esta descripción, el poeta es concebido como un "habitante de zonas fronterizas" [2002:210]. Lo cierto es que la diferencia a la que se refieren los obituarios periodísticos aquí se muestra más radical: no sólo se puede explicar en términos de extravagancia (el atuendo raro), sino de extrañeza, pues el poeta no sólo lleva un atuendo raro, sino que es alguien raro. En ese sentido, Wiethüchter asume la descripción de Mendoza como una referencia a las características de la poética de Jaimes:

> Mendoza reconoce en Jaimes al sumo sacerdote de lo bello, el que —intuición del escritor que describe--, perdido el soporte divino del mundo, será el único de los modernistas fundadores que ingresa en la modernidad, a través del ejercicio de una sistemática aplicación de la conciencia crítica que intenta, a través de una poética nacida de la interioridad, restablecer críticamente al hombre en un mundo que ha perdido su soporte más importante.
>
> [Wiethüchter: 2002: 209]

Por tanto, el aspecto de Jaimes no sólo es considerado corno un signo de distinción pública, sino como la huella exterior de una postura estética según la cual el poeta asumiría una misión de aspecto heroico que, por su carácter (el ejercicio de la conciencia crítica para "restablecer al hombre") lo sitúa en una distancia conflictiva respecto a su contexto. Pero esa afirmación es, por el momento, improbable. Lo que nos interesa fijar es la elocuente imagen de la cabeza sin cuerpo porque, como veremos,

[2] El texto es reproducido y comentado ampliamente por Blanca Wiethüchter en el capítulo dedicado a Jaimes en el segundo volumen de *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* (Wiethüchter, 2002: 206-208).

permitirá visualizar concretamente el tipo de conflicto que plantea la escritura poética de Jaimes: el conflicto de sentido. En principio, esta imagen expresa qué tanto se ha radicalizado la diferencia. La cabeza separada del cuerpo ya no sólo alude a un individuo trajeado de forma extravagante (un disfraz, una moda), sino a un individuo cuyo aspecto difiere del común: un individuo que no parece un sujeto, pues su aspecto, en la figuración de Mendoza, ha perdido un atributo fundamental para su existencia. Pero además, esa imagen sugiere una separación todavía más radical: la que separa al alma (o la mente, según el contexto) del cuerpo. Una oposición que también puede ser formulada en términos de lo sensible y lo inteligible; es decir, entre lo ilusorio, lo pasajero, lo sucedáneo y lo verdadero, lo permanente, lo esencial. Como veremos más adelante (en este capítulo y en los siguientes) la oposición sugerida por esta imagen retornará recurrentemente al considerar la apuesta estética de Jaimes y, también, la conflictiva relación entre su obra y la crítica.

Ahora bien, no todas las lecturas de la imagen de Jaimes mantienen el registro hagiográfico. Aunque con menos frecuencia, es posible encontrar también una lectura irónica, que desmonta el atuendo poético y lo caricaturiza como una decadente moda aristocrática. Entre el 12 y el 17 de enero de 1924, Franz Tamayo, diputado por La Paz, y Ricardo Jaimes Freyre, Canciller con tres días en el cargo, se enfrentaron en una célebre polémica en torno al tema de la soberanía marítima de Bolivia. El diputado Tamayo planteaba que el nuevo canciller carecía de autoridad moral para ejercer el cargo, pues años antes había emitido opiniones favorables al pragmatismo y críticas respecto de los principios reivindicacionistas. La polémica llamó la atención en el ambiente político y en ciertos círculos sociales. En las ediciones de "El Diario" de esas

fechas, un columnista de humor político, que firma como Nolo Beaz, se dedica a reseñar el duelo, y describe así a Jaimes Freyre:

> Don Ricardo asumió una actitud caballeresca, hundió los ojos, se atuzó los bigotes convirtiéndolos casi en fibras imposibles; se mesó los pelos, estiró el gaznate, tragó saliva, se agarró el riñón izquierdo y alzando un dedo largo como una antena provista de una uña color azul metileno, comenzó a largar sus argumentos.
>
> [El Diario, 13 de enero de 1924]

El debate fue también el tema de algunas caricaturas políticas. En su libro Yo *fui el orgullo,* una biografía documental de Tamayo, Mariano Baptista reproduce una viñeta sobre el tema. El dibujo muestra a Jaimes y a Tamayo haciendo equilibrio en los platos de una balanza ante la pregunta "¿Quién pesa más?". La balanza se inclina aventajadamente hacia el lado de Tamayo, y Jaimes, enclenque, encorvado, arrugado y con zapatos de taco alto, no puede hacerle contrapeso ni siquiera gracias a las pesas que aparecen sobre su plato de la balanza. Las dos caricaturas, una escrita y otra dibujada, coinciden en una cosa: la fragilidad, la levedad de Jaimes ante el peso y la densidad de Tamayo. A éste, Nolo Beaz dedica, entre otras, la siguiente descripción:

> "Tamayo, luciendo su melena lacia y leonina, con apariencias de fraile de San Bernardino, trazando su cara largos y complicados gestos atrabiliarios, sus manos grandes como guantes de box, sus gestos de actor de tercera clase, sus miradas de cupletista, sus arrogancias de peluquero urbano, sus posturas de cómico de la lengua. Sus argumentos parecían piedras envueltas en algodón o píldoras cubiertas por un espeso cachet de azúcar."
>
> [El Diario, 13 de enero de 1924].

Según esas descripciones, el aspecto de Jaimes aparece marcado por la artificialidad, la levedad y la impostura: la falta de peso, las uñas azules, el bigote imposible, las poses amaneradas. En cambio, para ironizar sobre el aspecto de Tamayo, el cronista recurre a imágenes que destacan, por un lado, su contextura corporal pesada (manos de boxeador, cabellera leonina), a su semejanza con personajes populares venidos a menos (actor de tercera clase, cupletista, peluquero urbano) y a la pesadez de su estilo oratorio (argumentos como piedras envueltas en algodón).

Como veremos en el capítulo 2, el contraste entre estas dos figuras emblemáticas de la poesía boliviana es bastante sugerente, pues prefigura una oposición que es posible percibir también en sus proyectos de escritura. Desde esa perspectiva, Jaimes y Tamayo se ubican en veredas opuestas. Y el criterio para distinguir esa oposición es cómo ambas escrituras pueden ser entendidas como una postura respecto a la conflictiva oposición aludida con la imagen del cuerpo sin cabeza: la que separa, tensa y dramáticamente, a lo ilusorio de lo verdadero.

Así, las diferentes "lecturas" de la imagen del poeta, insisten en el signo de la diferencia que separa al poeta de la comunidad y añaden rasgos específicos: la extravagancia, la extrañeza, el conflicto. Es decir que, al instaurar su propia versión de la imagen del poeta, Jaimes actualiza la relación conflictiva que gran parte de sus colegas modernistas sostiene con su entorno social. En otros términos, la imagen personal de Jaimes puede ser leída también como un gesto que identifica al poeta no sólo con la imagen genérica del poeta romántico, sino con el conjunto de dilemas que caracterizan a la transformación modernista.

Como se sabe, el discurso critico que ha visitado y revisitado el Modernismo ha construido una opinión de consenso: a partir de su impulso renovador, este movimiento literario sienta las bases de una nueva forma de entender y escribir literatura en América Latina[3]. En consecuencia con ese carácter fundacional, un tema de constante preocupación para los autores modernistas es el lugar que ocupan los escritores y la

[3] Nos referimos a la amplia tradición crítica que gira en torno al modernismo desde diversas aproximaciones. Aquí tomamos como referencia un estudio que intenta ubicar el proceso modernista en el contexto de cambios sociales y culturales que se vive en América Latina, para definir en términos generales algunos derroteros fundamentales del movimiento: el estudio de Angel Rama, "Rubén Darío y el Modernismo". Cf. Rama: 1985.

escritura en las cambiantes y convulsionadas sociedades latinoamericanas de finales del XIX y principios del XX.

Ángel Rama ha mostrado que no sólo los textos ensayísticos, sino la escritura literaria e incluso la trayectoria vital de los poetas hacen alusión a esta reflexión en torno al sentido del oficio poético y del lugar social del poeta. En su estudio *Darío y el modernismo,* Rama cita tres referentes sobre este tema: el "Prólogo a El poema de El Niágara", de José Martí; el cuento "El Rey burgués", de Rubén Darío, y la trágica biografía del colombiano José Asunción Silva. En estos tres ámbitos, Rama encuentra un denominador común: el conflicto entre el poeta y una sociedad degradada que no atribuye utilidad a la poesía, no entiende al poeta y, por tanto, lo condena al abandono y la marginación. La imagen final del cuento de Darío, que muestra al poeta muriendo de frío, desterrado por el ignorante Rey Burgués, es una elocuente metáfora sobre este conflicto. La respuesta generada por el Modernismo es, según Rama, el impulso de constituir un campo literario autónomo, basado en la especialización formal de los poetas y en la defensa del arte por el arte. Ello explica que la poesía y los poetas se conviertan en un tema literario y que los poetas insistan en reinstalar el mito romántico del poeta iluminado y privilegiado que tiene la gracia de estar en contacto con la Belleza y el Ideal en un mundo degradado:

> En el seno de esa escuela (el romanticismo), sin embargo, comienza a germinar la meditación sobre el poeta y su arte, que los artepuristas de mediados del XIX desarrollan intensamente, que remiten al Parnaso y al simbolismo, y que inunda América Hispana por un período de treinta años. La nueva concepción subjetivizante, la quiebra de los valores artísticos en el nuevo mercado, la hostilidad de un medio que parecía decretar la cancelación del instrumento poético mismo (...) justifican sobradamente la obsesión temática que los dominará. ¿Qué somos? ¿Para qué existimos? ¿Qué hacemos? ¿A dónde vamos? (...) La respuesta dominante de la época fue una retracción ante la hostilidad, que llevó al poeta al aislamiento, y una actitud respecto a esa sociedad de dolorido enfrentamiento. Al desprecio se respondió con el desprecio, a la ignorancia provocativa con la burla destemplada, al desinterés masivo con la ironía y el apartamiento aristocrático
>
> [Rama, 1985: 62-63]

Es decir, la búsqueda estética del modernismo tiene como sustrato esa angustiante pregunta por el sentido de un oficio, de una vocación, que parece no tener lugar en la sociedad. Pero, como señala Rama, ese sustrato no sólo concierne a lo que ocurre específicamente en América Latina, sino que se vincula con el cuestionamiento que, desde el romanticismo europeo, la poesía despliega respecto al sentido, como razón de ser y finalidad, de un arte que se desarrolla en una sociedad caracterizada por la pérdida del vínculo religioso, la modernización y el auge del positivismo.

A partir del famoso verso de Friedrich Hölderlin, "para qué poetas en tiempos de penuria", el filósofo alemán Martin Heidegger realiza una de sus emblemáticas reflexiones acerca de la poesía. En su artículo "¿Para qué poetas?", que forma parte del libro *Caminos de bosque,* Heidegger señala que la pregunta del poeta hace alusión a una época en la que se han perdido los fundamentos que permiten atribuir un sentido religioso a la experiencia humana y con ello amplía aún más el espectro temporal de su alcance:

> La palabra 'tiempos' se refiere aquí a la era a la que nosotros mismos pertenecemos todavía. Con la venida y el sacrificio de Cristo se inaugura, para la experiencia histórica de Hölderlin, el fin del día de los dioses. Atardece. Desde que «aquellos tres», Hércules, Dioniso y Cristo, abandonaron el mundo, la tarde de esta época del mundo declina hacia su noche. La noche del mundo extiende sus tinieblas. La era está determinada por la lejanía del dios, por la «falta de dios». La falta de dios experimentada por Hölderlin no niega sin embargo la permanencia de una relación cristiana con dios en individuos singulares y en las iglesias y tampoco juzga peyorativamente tal relación con dios. La falta de dios sólo significa que ningún dios sigue reuniendo visible y manifiestamente a los hombres y las cosas en torno a sí estructurando a partir de esa reunión la historia universal y la estancia de los hombres en ella. Pero en la falta de dios se anuncia algo mucho peor. No sólo han huido los dioses y el dios, sino que en la historia universal se ha apagado el esplendor de la divinidad. Esa época de la noche del mundo es el tiempo de penuria, porque, efectivamente, cada vez se torna más indigente. De hecho es tan pobre que ya no es capaz de sentir la falta de dios como una falta.
>
> [Heidegger, 2001: 128]

La penuria a la que alude el verso es la falta de sentido: no hay un sentido trascendental que permita unificar ni justificar la experiencia humana. Pero la pregunta de Hölderlin, como señala Heidegger en ese mismo texto, supone también la posibilidad de que la

poesía asuma la búsqueda de la recuperación del sentido perdido: para eso los poetas, para compensar la pérdida. De ahí que sea posible unificar mediante ese criterio las preocupaciones estéticas de la poesía moderna, desde el temprano romanticismo alemán hasta las experiencias más radicales del simbolismo francés. La lectura de la poesía francesa que realiza Marcel Raymond en su libro *De Baudelaire al surrealismo,* parte de la misma idea:

> Con motivo de la anterior explosión de lo irracional, en la época de la Contrarreforma y del arte barroco, la Iglesia había orientado, sin gran esfuerzo, el impulso místico. Dos siglos más tarde, tras la crítica de los filósofos, no podía hacerlo. Le correspondía al arte (aunque no a él solo) satisfacer algunas de las exigencias humanas que la religión había apaciguado hasta entonces. (...) En adelante la poesía tiende a convertirse en una ética o en no sé qué instrumento irregular de conocimiento metafísico; le inquieta la necesidad de cambiar al hombre haciéndole tocar lo más hondo del ser. (...) Parece, pues, que los poetas desempeñan desde aquella época, y en la medida en que se esfuerzan por hacer del acto poético una operación vital, una función compensadora en nuestra sociedad.
>
> [Raymond, 1996: 9-10]

Por tanto, volviendo al contexto modernista, es evidente la articulación del conflicto que enfrenta a los poetas y sus sociedades con la amplia tradición de la poesía moderna que se inicia en el romanticismo. Ello no sirve, necesariamente, para constatar la posibilidad de una clasificación o una identificación grupal, sino para comprender, más allá de su contexto inmediato, los alcances y las implicaciones de su postura estética. Es decir que, sin buscar un conjunto de rasgos que intenten unificar la escritura de diversos poetas (los lugares comunes del modernismo, como dice Mauricio Souza, 2003), es posible configurar, de manera general en principio, lo que aquí se denomina la pregunta por el sentido. Es decir, una preocupación por el sentido de la poesía en esos tiempos de indigencia a los que se refiere Heidegger. Una preocupación que, como sugiere Rama, atraviesa las posturas vitales, la ubicación social, las posiciones políticas y los diferentes aspectos de la escritura de los autores modernistas.

Por tanto, más que constatar si en Jaimes Freyre se puede rastrear una respuesta que corresponda con la que señala Rama (el apartamiento aristocrático, el aislamiento...), interesa destacar que la pregunta por el sentido no sólo está referida a la escritura poética en tanto oficio (en la acepción más técnica y profesional de la palabra: renovaciones formales, posición social), sino también al sentido (la finalidad) de una labor como la poesía. Y que, tanto el aspecto anacrónico del poeta, algunas decisiones en su trayectoria vital y política, así como su escritura ensayística, narrativa y poética, están marcadas por esta pregunta. En ese sentido, nuestra lectura de la obra de Jaimes apunta a mostrar que su proyecto de escritura puede ser entendido como una postura respecto a un dilema que concierne a sus contemporáneos, pero que también articula la reflexión acerca de la creación ficcional. Un dilema que, como veremos, puede formularse en términos de un dilema fundacional en el pensamiento filosófico de Occidente: la tensión —dramática---- entre la imagen y el referente, con todos los atributos que arrastran ambos términos. Es decir, el conflicto de sentido alude al dilema acerca de la validez, en términos filosóficos, de la creación artística. A la jerarquía entre lo inteligible y lo sensible que se ve amenazada con las obras de ficción.

1.2 Un antiguo conflicto

Si se ubica la búsqueda estética modernista en el contexto de un conflicto, una desavenencia profunda entre el poeta y su sociedad, es posible entender que la pregunta por el sentido pone en cuestión un dilema que trasciende no sólo el contexto de las sociedades americanas del XIX, sino incluso esa amplia época de penuria caracterizada por Heidegger. Nos referimos al dilema entre lo sensible y lo inteligible que plantea la

creación artística y que articula una antigua discusión filosófica que se remonta, concretamente, a la expulsión de los poetas de la República platónica.

Vale la pena recordar los términos en los que el filósofo plantea desterrar a los poetas:

> Por consiguiente, no sólo tenemos que vigilar a los poetas y obligarles o a representar en sus obras modelos de buen carácter o a no divulgarlas entre nosotros, sino que también hay que ejercer inspección sobre los demás artistas e impedirles que copien la maldad, intemperancia, vileza o fealdad en sus imitaciones de seres vivos o en las edificaciones o en cualquier otro objeto de su arte; y al que no sea capaz de ello no se le dejará producir entre nosotros, para que no crezcan nuestros guardianes rodeados de imágenes del vicio, alimentándose de este modo, por así decirlo, con una mala hierba que recogieran y pacieran día tras día, en pequeñas cantidades, pero tomadas éstas de muchos lugares distintos, con lo cual introducirían, sin darse plena cuenta de ello, una enorme fuente de corrupción en sus almas. Hay que buscar, en cambio, a aquellos artistas cuyas dotes naturales les guían al encuentro de todo lo bello y agraciado; de este modo los jóvenes vivirán como en un lugar sano, donde no desperdiciarán ni uno solo de los efluvios de belleza que, procedentes de todas partes, lleguen a sus ojos y oídos, como si se les aportara de parajes saludables un aura vivificadora que les indujera insensiblemente desde su niñez a imitar, amar y obrar de acuerdo con la idea de belleza. ¿No es así?
>
> [La República, III, 401b,c,d]

En primer lugar, como sostiene el filólogo Werner Jaeger en su *Paideia* [1971], Platón construye en ese diálogo una propuesta educativa que cuestiona y reforma algunas de las bases fundamentales de la educación griega [Jaeger, 1971: 589-592]. Con esa nueva propuesta, el filósofo quiere asegurar la formación de hombres justos y virtuosos.

Recordemos que en ese libro Sócrates dialoga acerca de la justicia y que intenta no sólo definir qué es lo justo sino demostrar porqué la vida del justo tiene más ventajas que la del injusto. Pues, como le hace notar el fiel Glaucón, ocurre que quienes son justos actúan forzados ante la presión social y, si tuvieran la posibilidad de escoger, serían injustos, siguiendo una tendencia natural. Por otro lado, Glaucón dice que ocurre en muchos casos que los injustos, gracias al poder y a la retórica, pasan por justos y son reconocidos públicamente como tales, mientras que los justos son vapuleados y no obtienen ventaja alguna. Glaucón plantea también que, como se puede ver en las obras de los poetas, los injustos saldan cuentas con los dioses y obtienen su perdón ofreciendo

sacrificios y otras ofrendas. Ante esos argumentos, Sócrates, fiel a su método inductivo, recurre al ejemplo de la ciudad como un caso particular que permitirá observar en esencia la naturaleza y las ventajas de la justicia. Así, Sócrates y sus contertulios comienzan a edificar "con palabras una ciudad desde sus cimientos" [La República, II, 369a] y coinciden en que la ciudad es la reunión de individuos que buscan satisfacer diversas necesidades y que, además de los diversos oficios, es necesario que cada ciudad tenga guardianes que la protejan y cuiden su integridad.

A partir de ese punto, el diálogo, al principio del segundo Libro, discurre acerca de cómo deben ser educados estos guardianes que cumplirán un rol fundamental para la ciudad. No sólo deben ser fuertes y feroces, sino que deben saber cuándo aplicar su fuerza, y cuándo y ante quiénes ser magnánimos. Para que puedan tomar esas decisiones, deben ser educados adecuadamente en las dos ramas que contemplaba la educación griega: la Música, que incluye a la poesía, y la Gimnasia. Sócrates revisa a partir de ese momento las bases de la educación griega y propone reformarlas para que, entre otras cosas, no siga ocurriendo lo que dice Glaucón: que los injustos pasen por justos y que los justos actúen no por convicción sino para conseguir prestigio social.

Jaeger señala que la propuesta de Platón implica una revisión profunda, sobre todo, de uno de los fundamentos de la educación griega que consistía en considerar las obras de los poetas (en especial, Homero y Hesíodo) como modelos ejemplares y autoridades morales. Ello implica que el filósofo, con la certeza de estar cerca de la verdad, se atribuye el rol de educador de la sociedad [Jaege 1976: 593].

Pero, como se observa en el fragmento citado, no se trata de prescindir completamente de la poesía, sino de aquellas creaciones que imitan aspectos no virtuosos: fealdad, intemperancia, vileza. En su larga argumentación, Sócrates demuestra a sus contertulios cómo es negativo que los futuros guardianes de la ciudad escuchen historias de ficción que no se ajusten a los ideales virtuosos:

> Debemos, pues, según parece, vigilar ante todo a los forjadores de mitos y aceptar los creados por ellos cuando estén bien y rechazarlos cuando no; y convencer a las madres y ayas para que cuenten a los niños los mitos autorizados, moldeando de este modo sus almas por medio de las fábulas mejor todavía que sus cuerpos con las manos . Y habrá que rechazar la mayor parte de los que ahora cuentan.
>
> [La República, II, 377c]

Sócrates señala que no es posible representar a los dioses más que como seres esencialmente buenos y, por tanto, que es necesario desterrar las teomaquias y gigantomaquias que muestran a los dioses envilecidos, cometiendo actos de venganza, entregados a la furia, a la concupiscencia y en general a la irracionalidad. Uno de los ejemplos que utiliza Sócrates es la versión de Hesíodo de la historia de Cronos que mata a su padre Urano castrándolo, y luego devora a sus hijos para evitar que conspiren contra él. Según Sócrates, esta historia, sea un invento de Hesíodo o sea verdad, no debería ser contada a los niños que podrían considerar estos actos como ordinarios [La República, II, 378a].

Pero la propuesta no sólo plantea limitar el contenido de las imitaciones sino su forma. De ahí que los poetas deben eximirse de imitar (representar mediante narración directa) individuos viles y limitarse a narrar indirectamente, cuando sea necesario, estas intervenciones. Ello debido a que los futuros guardianes pueden confundir el punto de vista del poeta y asumir que, en caso de imitar a personajes viles, están expresando sus ideas.

Es decir que el filósofo está seguro de que la poesía es capaz de obrar sobre los individuos de manera poderosa: puede cambiar sus conductas y sus valores. Este obrar de la poesía está más allá de los alcances de la razón y, por tanto, debe ser moderado y controlado. Por eso, Platón compara los poemas con hechizos que pueden nublar o dominar la razón de los hechizados. Y por esa misma razón, no limita su restricción al contenido sino que considera que el verdadero hechizo radica en la forma, pues es mediante ésta que el poeta, por ejemplo, puede representar actos viles y presentarlos como si fueran hermosos o representar actos heroicos y presentarlos como si fueran despreciables. Edgar Wind, en un texto titulado "Sobre la filosofia del arte de Platón" (1993), señala que la expulsión de los poetas de la República es un gesto en el cual no se puede dejar de ver un profundo conocimiento y amor por la poesía. Prueba de ello es que el filósofo destaca la poderosa fascinación de la forma y representa la expulsión casi como un ritual de sacrificio, por lo que expresa de manera explícita el sentimiento de pérdida:

> Parece pues que si un hombre capacitado por su inteligencia para adoptar cualquier forma e imitar todas las cosas, llegara a nuestra ciudad con intención de exhibirse con sus poemas caeríamos de rodillas ante él como ante un ser divino, admirable y seductor, pero, indicándole que ni existen entre nosotros hombres como él ni está permitido que existan, lo reexpediríamos con destino a otra ciudad, no sin haber vertido mirra sobre su cabeza o coronado ésta de lana; y, por lo que a nosotros toca, nos contentaríamos, por nuestro bien, con escuchar a otro poeta o fabulista más austero, aunque menos agradable, que no nos imitara más que lo que dicen los hombres de bien ni se saliera en su lenguaje de aquellas normas que establecimos en un principio, cuando comenzamos a educar a nuestros soldados.
>
> [La República, III, 398a]

De ahí que es válido preguntarse por las razones que llevan al filósofo a tomar una decisión que no sólo resulta drástica sino dolorosa. Basta recordar, señala Wind, el apego de Platón por la representación mimética en su propia obra para entender el tipo de renuncia que implica la expulsión de los poetas. Y sólo es posible comprender la radical postura cuando se toma en cuenta que, para Platón, la magia del arte debe seguir los lineamientos de la razón y, por tanto, los dictámenes del Estado:

> Para Platón el arte es una especie de magia. Penetra al hombre y puede transformarlo. Por eso el Estado debe usarlo como medio para conformar el alma, pero debe también vigilarlo, pues el mismo poder que sirve al Estado cuando éste lo controla se volverá contra él y contra la unidad del género humano si no se le pone límite. Platón se opone, por tanto, no sólo a que las artes se desvinculen de las cortapisas legales del Estado, sino también a la desvinculación de las artes en sí, a la creación de un tipo de música desconectada de la palabra y de una poesía no acompañada de música, a toda forma artística dirigida a una parte del hombre como si fuera el hombre completo, con lo que se perturba el equilibrio de la mente humana
>
> [Wind, 1993: 46]

Por otro lado, es posible entender la urgencia y lo tajante de la decisión al comprender las circunstancias históricas concretas en las que Platón plantea su propuesta:

> Durante la transición del siglo quinto al cuarto, el arte griego experimentó, en efecto, ese refinamiento en sus diversas ramas y esa aserción de la identidad separada de cada una de ellas, contra las que Platón dirige todos los recursos de su lógica y su elocuencia. El drama, rompiendo los vínculos con el culto, adoptó unos refinamientos psicológicos cada vez mayores. La escultura pasó del estilo de Fidias a las formas más suaves de Praxíteles. En la ornamentación de las vasijas, el dibujo puramente lineal dio paso a una técnica de pincel más libre, que, haciendo más vagos los contornos precisos y su efecto de silueta, los sustituyó por un tratamiento polícromo y, finalmente, penetró la superficie misma del jarrón simulando una perspectiva similar a la de un escenario. Platón sostiene que esa movilidad se apodera no sólo del arte en el sentido más estricto sino también de las demás esferas de la vida. Penetra el pensamiento filosófico y jurídico griego en las doctrinas de los sofistas, y la política griega en los postulados de los demagogos.
>
> [Wind, 1993: 46]

Así, los términos del conflicto quedan claramente definidos. Por un lado, se considera que el arte posee un poder de influencia muy poderoso sobre los individuos: el deleite, la ilusión y la incitación de las pasiones son las bases de ese poder. Por tanto, ese poder, puede desviar la formación de los jóvenes cuando se aleja de la verdad. Ese alejamiento de la verdad consiste en la representación de historias inverosímiles que no se ajusten a la necesidad de ejemplificar las virtudes y los valores, y en la incongruencia entre las formas y lo que representan:

> Cuando las artes son libres, su jerarquía equilibrada de relaciones mutuas comienza a modificarse. Entonces un ritmo armonioso apropiado para un gesto noble puede empelarse para uno innoble, y su magia puede embelesarnos hasta tal punto que no percibimos lo innoble del gesto o nos parece que da mayor atractivo al efecto. Asimismo, una acción heroica, cuyo ritmo natural debería deleitarnos, puede asumir una forma grotesca que nos repele o nos hace reír. Una mentira puede adquirir una resonancia que nos conmueva por su profundidad o nos cautive por su belleza, y una verdad puede presentársenos en un tono que nos anonade o nos aburra. Un hombre que use esos ritmos sincopados para sus danzas —incluso más que el que se abstenga por completo de bailar—desarrolla en sí mismo una virtud claudicante, pues cuanto más brillantes le parecen esas paradojas como consecuencia de su familiaridad con tales actitudes, tanto más se reducirá hasta desaparecer su capacidad para una acción responsable. Así pues, de la solicitud de Platón por la armonía del hombre y por el mantenimiento de un

> equilibrio apropiado en el alma se deriva una doctrina que no distingue entre el disfrute y el orden legítimo, entre la belleza y el bien.
>
> [Wind, 1993: 48-49 1

El arte puede amenazar el equilibrio del alma: un alma engañada por las formas puede desconocer el valor de la verdad; un alma inclinada demasiado a las pasiones puede desoír el llamado de la justicia. La única manera de asegurar que esto no suceda es que el Estado, velando por el alma de sus ciudadanos, asegure que las representaciones sean ejemplares y que las formas se ajusten al carácter de lo que representan. De ahí que el conflicto entre el poeta y la ciudad o, más concretamente, entre el poeta y el Estado, se expresa en términos del dilema al que nos hemos referido y que denominamos "conflicto de sentido". Sólo el adecuado equilibrio entre lo inteligible y lo sensible, según Platón, puede garantizar que el arte ayude y no sea peligroso para los individuos y, sobre todo, para el equilibrio y supervivencia adecuada de la ciudad. Por eso, una de las señales que alarman a Platón es ese grado de desarrollo alcanzado por las artes en el que las formas se hacen cada vez más sofisticadas y, por tanto, las artes se independizan entre sí. La especialización y la autonomía de las artes son los síntomas de la pérdida de unidad.

1.3 Un conflicto vigente

¿Es posible establecer un vínculo entre el gesto de la expulsión y las preocupaciones estéticas del romanticismo y el modernismo? Es decir, ¿entre aquel gesto y la pregunta por el sentido ante la que se enfrenta Ricardo Jaimes Freyre?

Werner Jaeger sostiene que la expulsión debe entenderse como el punto culminante de un conflicto entre filosofía y poesía desarrollado en la obra platónica:

> En el fondo de este problema aparece el profundo antagonismo de principios entre la poesía y la filosofia, que preside toda la lucha platónica en tomo a la educación y se agudiza al llegar a este punto.
>
> [Jaeger, 1971: 605]

Y, según el comentarista, este conflicto, esta crítica a la poesía, no se restringe al contexto de Platón, pues puede rastrearse en la tradición filosófica anterior y, posteriormente, en los filósofos cristianos que reelaboran la doctrina platónica durante la Edad Media:

> No es Platón el primer filósofo griego que censura la poesía. Hay tras él, en este sentido, una larga tradición (...) Hay una continuidad ininterrumpida que va desde estos testimonios antiquísimos de reprobación religiosa y moral de Homero hasta los Padres cristianos de la Iglesia, que toman no pocas veces sus argumentos y hasta sus palabras contra el antropromorfismo de los dioses griegos de las obras de estos filósofos paganos.
>
> [Jaeger, 1971: 605]

Edgar Wind señala, por su parte, que es posible observar en los argumentos que fundamentan el gesto, la intuición de un conflicto que trasciende el contexto clásico y cuya vigencia puede demostrarse en otros momentos. Según Wind, al reflexionar sobre este tema, Platón no sólo se refiere a su contexto inmediato sino que propone los términos de una discusión cuya validez se extiende a la modernidad occidental:

> Las mismas formas que a las que el arte griego debe su mayor desarrollo son las que dividieron y destruyeron el Estado griego. Los mismos poder del lenguaje y ductilidad de la forma que permiten al griego alcanzar la perfección como artista, le privaron como ciudadano y estadista de su armazón moral. Y esta idea, que Platón reconoce en el contexto de su época y lugar como decisiva para el destino de su propia nación, está generalizada y elevada a principio universal destinado a ser criterio de validez mucho más allá de los confines del mundo griego: el principio de que el arte y el Estado están, por su naturaleza misma, en permanente conflicto, ya que precisamente esas tensiones entre las fuerzas del alma que el legislador intenta dominar y suavizar son las que el artista mantiene e intensifica. Las pasiones que la Ley prohibe son las que sirven al artista para crear sus tragedias. Las ilusiones que el matemático intenta dilucidar son las que usa el pintor para crear sus formas. Las ambigüedades verbales que el lógico intenta desvelar son usadas por el orador para seducir nuestra mente.
>
> [Wind, 1993, 48-49]

De ahí que Wind proponga, a partir de ejemplos concretos que abarcan un período entre el siglo XVIII y el XX, demostrar cómo este dilema adquiere vigencia en la obra y la postura estética de diversos autores. Se podría decir que en los autores que analiza, Wind busca cómo se construye una línea de réplica a la postura de Platón, línea que se caracteriza por una afirmación de los valores del arte, destacando su autonomía. Así, a

partir de autores como Lessing, Schiller, Goethe, Baudelaire, Wilde y Proust, el ensayo articula una posición que tiende a expresarse de manera cada vez más radical. Si en el siglo XVIII, Lessing declara la defensa de las facultades del arte independientemente de las del filósofo, en el XIX Wilde reclama por la "decadencia de la mentira" y en el XX, Proust propone darle la espalda a la vida y preferir la "vida" de la imaginación [Wind,].

Todos los casos analizados muestran una paulatina radicalización del conflicto, lo que se expresa en la afirmación cada vez más insistente de la autonomía del arte y su independencia respecto de los valores consagrados de la ética y la Verdad: "la división dentro de la mente que Platón intentó combatir, difícilmente podría ser más radical que en el artista empeñado en buscar la perfección, volviendo la espalda a todas las exigencias que le imponía su tiempo" [Wind, 1993: 60].

Por otra parte, desde una perspectiva diferente, el crítico brasileño Luiz Costa Lima, autor de, entre otros, un estudio de largo aliento respecto de la relación entre *mimesis y control,* afirma que es posible rastrear, desde el Renacimiento, una concepción que limita el concepto clásico de *mimesis* a su carácter meramente imitativo. Es decir, que en la reelaboración del concepto aristotélico se deja de lado su potencia reveladora y se conserva únicamente la idea de que la representación ficcional imita o debe imitar fielmente a la realidad:

> Con el pretexto de reiterar la lección aristotélica, la *mimesis* clásica promovió su involuntaria parodia. La *mimesis aristotélica* suponía la visión metafísica que su autor tenía de la *physis,* encarada a partir de los vectores de *ergon,* la cara actualizada, y de *energeia,* lo que permanece en estado de potencia. La *mimesis* encontraba su camino real en la segunda y, por eso, la poesía era considerada superior a la Historia, limitada a describir lo que fue, a ser el trazado de situaciones ya concretizadas. (...) En la historia, el *pathos* por así decir, *seca* para que el relato diga, sereno, el destino de lo que hubo; en la tragedia, por el contrario, el *pathos* crece para que lo potencial de la *physis* contamine y amplíe el ámbito de lo existente. Como límite, la *mimesis* aristotélica conocía apenas la posibilidad contenida en el propio cosmos. Cuando la *Poética* es redescubierta, los renacentistas mantuvieron esos límites y los agravaron: la *mimesis* se convierte en *imitatio,* obediencia a los modelos de lo fáctico y lo

> escrito (i.e.), abandona el campo de la posibilidad y se convierte en el imperio de la semejanza.
>
> [Costa Lima, 1988: 360]

Esa visión restringida del concepto de mimesis, según Costa Lima, no sólo es un error de interpretación, sino el reflejo de una postura estética: "la lectura de los *poetólogos* del Renacimiento italiano del siglo XVI continuada por la de sus seguidores franceses, y en menor medida, ingleses, nos hizo entender que el privilegio de la *imitatio* tenía una fuerte motivación social" [Costa Lima, 1988: 360].

Y esa postura se define en términos semejantes a los que Platón propone para fundamentar la expulsión de los poetas de la República. Es necesario ajustar el carácter del arte a las necesidades de la comunidad, es decir lograr un equilibrio entre ficción y verdad que no afecte la convivencia responsable y la concepción unitaria de los actos humanos. No es casual que sea el discurso teológico católico el que dé forma y difunda una postura estética en la que se afirma la dependencia rigurosa de la *mimesis,* ya no respecto de una naturaleza considerada como real, sino de una Verdad suprema, de orden moral, a la que debe estar supeditada:

> (...) el riesgo del control de la ficción existió por lo menos desde que el lenguaje teológico tuvo la necesidad de armarse en dogmas, evitando la fluidez imaginaria del lenguaje mítico. Pero ese riesgo sólo se actualiza cuando la rigidez conceptual de la cosmovisión teológica se muestra incapaz de conciliarse con el peso concedido al juicio individualizado. Así, para que los enredos ficticios se legitimasen era necesario que fuesen aceptables desde el punto de vista de una reflexión teórica específica. Lo ficticio era permitido en tanto congruente (i.e. dominado) por el principio de verdad dominante.
>
> [Costa Lima, 1988: 363]

Esa verdad dominante no es otra que el dogma, en el caso del discurso católico. No es dificil encontrar las huellas de lo que Costa Lima llama el "control de la ficción", es decir del conflicto de sentido, en el contexto hispanoamericano. Por ejemplo, la postura platónica se refleja en un conocido documento oficial de la Corona Española destinado a establecer una ley respecto a la circulación de novelas en el Nuevo Mundo. El

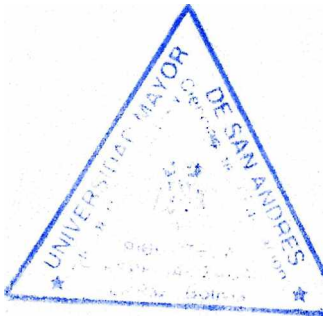
documento, que data de 1543, prohíbe la difusión de obras de ficción en las colonias americanas debido a que pueden significar una peligrosa influencia para los "indios":

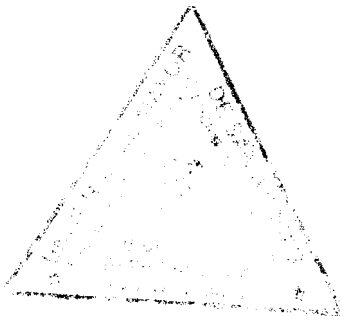
> Sabed que de llevarse a las Indias libros de romance y materias profanas y fábulas, así como son libros de Amadís y otros desta calidad de mentirosas historias, se siguen muchos inconvenientes, porque los indios que supieren leer, dándose a ellos, dexarán los libros de sana y buena doctrina y leyendo los de mentirosas historias desprenderán en ellos malas costumbres e vicios; y demás desto, de que sepan que aquellos libros de historias vanas han sido compuestos sin haber pasado ansí a ser que perdiesen la autoridad y crédito de nuestra Sagrada Scriptura y otros libros de doctores santos, creyendo, como gente no arraigada en la fe, que todos nuestros libros eran de una autoridad y manera; y porque los dichos incovenientes y otros que podría haber se excusen, yo os mando que no consintáis ni déis lugar que en ninguna manera pasen a las dichas nuestras Indias libros algunos de los susodichos, y para ello hagáis todas las diligencias que sean necesarias
>
> [En Finot, 1957: 184]

Como se ve, el argumento de la prohibición es el mismo que Platón propone en *La República:* los libros de ficción, es decir de materias profanas, pueden alejar a los lectores de la recta y sana doctrina, y por tanto transformarlos negativamente. Es decir que en la base de esta decisión política hay una postura clara respecto al dilema planteado por Platón: la ficción, por ser copia de una apariencia sensible, se aleja de lo verdadero y, por tanto, si no es controlado puede deformar espiritualmente a quienes la perciben. Como hemos señalado, el texto sugiere también que la razón del filósofo ha sido desplazada por el dogma católico.

Talvez sea posible afirmar que esta declaración oficial de la Corona Española permite observar cómo el conflicto moldea una manera de entender la literatura cuya vigencia probablemente se extiende más allá de la Colonia. No es posible demostrar esa conjetura en este trabajo. Pero sí se puede comprobar que, en otros términos y con variantes, el conflicto entre ficción y realidad, que remite al dilema entre lo sensible y lo inteligible, reaparece en diferentes momentos del discurso crítico boliviano. En concreto, que en las reflexiones de Gabriel René Moreno, Franz Tamayo y Carlos Medinaceli este conflicto da forma a su organización y valoración de la literatura. Es

más, que en los tres casos, se puede percibir una postura clara respecto al dilema: en sus reflexiones es evidente que la literatura debe sujetarse a una verdad. Es decir que en los tres casos se propone que la validez de la ficción depende de su subordinación a lo verdadero. Si existe una racionalidad a la que se puede remitir la ficción, ésta tiene sentido. De lo contrario, la ficción se hace riesgosa, y recae sobre ella la sospecha de la falta de sentido. Como veremos, es posible afirmar que este conflicto aparece también en la base de la escritura poética de Jaimes y de la percepción problemática de algunos asuntos.





2. Crítica y verdad

En este capítulo veremos cómo el conflicto de sentido —definido a partir de la reflexión platónica— se activa de manera clara y explícita en el discurso crítico de tres autores bolivianos: Gabriel René Moreno, Franz Tamayo y Carlos Medinaceli. Los tres, desde diferentes perspectivas, con distintas herramientas teóricas y con diversas pretensiones, escriben sobre sus ideas respecto a la literatura. Moreno, en su *Introducción al estudio de los poetas bolivianos* [1988], y Medinaceli en la compilación de sus *Estudios críticos* [s/d] proponen lecturas sistemáticas de autores anteriores y contemporáneos. Franz Tamayo, en una conferencia titulada "Horacio y el arte lírico" [1918], propone una suerte de programa poético a propósito de un comentario sobre Horacio. En los tres casos, el conflicto entre ficción y realidad articula sus valoraciones y criterios sobre la literatura. Y en los tres, es posible afirmar que postulan la necesidad de supeditar la ficción a los mandatos de la Verdad. Por otro lado, al final del capítulo es posible observar que, en relación con el conflicto de sentido, el programa poético de Ricardo Jaimes Freyre se sitúa en una postura contraria a la línea crítica configurada por Moreno, Tamayo y Medinaceli.

Es frecuente considerar a Gabriel René Moreno como el fundador de la crítica o los estudios literarios en Bolivia. Pero esto de nombrar fundadores puede resultar intrascendente, como una condecoración inútil, si es que no se dice nada concreto, es decir, si no se rastrean las consecuencias discursivas de semejante declaración. Por ejemplo, una pregunta que debería hacerse si es que se acepta el carácter fundacional de la obra de Moreno es qué fundó el fundador, qué discurso crítico posterior puede entenderse como la continuidad de esa obra inicial y en qué términos, con qué

variaciones. Esa es de algún modo la pregunta que intenta responder este acápite. En concreto, se propone mostrar nexos entre *Introducción a los poetas bolivianos* y el discurso crítico de autores como Carlos Medinaceli, y Franz Tamayo intentando encontrar una posible continuidad, una suerte de hilo conductor en lo que, siguiendo a Roland Barthes en *Crítica* y *verdad,* podríamos denominar el *verosímil crítico boliviano* [Barthes: 1972: 14-15][4].

2.1 Gabriel René Moreno: La fundación de la república letrada

El texto capital de Moreno sobre literatura es un conjunto de ensayos reunidos bajo el título *Introducción al estudio de los poetas bolivianos,* publicados originalmente entre 1858 y 1867 en la prestigiosa "Revista del Pacífico" de Valparaíso [Vásquez Machicado: 1989: 17]. Se trata de una obra de juventud que Moreno escribe algo azarosamente: recibe el encargo de colaborar con una antología de poesía hispanoamericana preparando los materiales referidos a Bolivia. La mayoría de ellos fueron descartados por los antologadores y sirvieron para dar forma a los ensayos sobre María Josefa Mujía, Daniel Calvo, Manuel José Tovar, Ricardo José Bustamante y Mariano Ramallo que luego fueron publicados como un fascículo. Según Barnadas [1988: 178], después de esos años de juventud la labor literaria deja paso a los estudios históricos y bibliográficos y sólo en contadas ocasiones vuelve a la crítica literaria.

[4] Aristóteles ha establecido la técnica de la palabra ficticia basándose en la existencia de cierto *verosímil,* depositado en el espíritu de los hombres por la tradición, los Sabios, la mayoría, la opinión corriente, etc. Lo verosímil en una obra o discurso consiste en que no contradiga ninguna de esas autoridades. Lo verosímil no corresponde fatalmente a lo que ha sido (esto proviene de la historia) ni a lo que debe ser (esto proviene de la ciencia), sino sencillamente a lo que el público cree posible y que puede ser en todo diferente de lo real histórico o de lo posible científico. De tal modo Aristóteles fundaba cierta estética del público; si hoy se la aplica a las obras de masa, quizá se llegara a reconstruir lo verosímil de nuestra época; porque tales obras no contradicen jamás lo que el público cree posible, por imposible que aquello sea, histórica o científicamente [`Barthes 1972:14-15]

En general, el nombre de Moreno suele venir acompañado de los epítetos *clásico* y *positivista* que, en algunos casos funcionan como sinónimos. Al explicar estas características se suele hacer referencia a lo clásico, como señala García Pabón, en varios sentidos: el carácter normativo de su escritura crítica, la pretensión sistemática de sus estudios literarios, su contraposición a lo romántico y su carácter fundador [García Pabón, 1998: 57].

Si se considera las fuentes de las que se nutre y el contexto intelectual en el que Moreno escribe su crítica literaria, se confirma su filiación positivista. Por un lado, es frecuente la referencia a Saint Beuve (se habla de un ejemplar anotado por Moreno) [Barnadas, 1988: 179], aunque también se señala su cercanía con las ideas de Andrés Bello y cierta influencia de Hegel (en sus *Elementos de preceptiva literaria,* según Roberto Prudencio) [En Barnadas: 1988: 179]. Por otro lado, su contacto activo con personajes como Victorino Lastarria, Miguel Amunátegui y Diego Barros, entusiastas por el progreso social y por la ciencia, lectores de Tayne y Saint Beuve, con quienes funda la Academia de las Bellas Letras. Este "cenáculo" tenía entre sus objetivos:

> el cultivo del arte literario, como expresión de la verdad filosófica, adoptando como regla de composición y de crítica, en las obras científicas, su conformidad con los hechos demostrados de un modo positivo por la ciencia y en las leyes sociológicas y obras de bella literatura, su conformidad con las leyes del desarrollo de la naturaleza humana.
>
> [En Vásquez Machicado, 1989: 23]

a. **Lo bueno y lo bello**

Sin embargo, más allá de las clasificaciones es necesario atender a la concepción de la literatura que subyace a la filiación y al proceder del crítico. Roberto Prudencio se refiere a lo clásico en otro sentido: "entendido como el criterio por el que el pensamiento edificante y el sentimiento moral debían ser los contenidos básicos de la

poesía y de las letras" [Barnadas, 1988: 179]. Esa idea, según Prudencio, impedirá a Moreno entender a los modernistas.

De hecho, cuando Moreno caracteriza, en la introducción a su estudio, a los poetas bolivianos, contrapone la corrupción social del país a su sensibilidad y su entereza moral. Ambos criterios se aplican indiferentemente a los poetas: son quienes, en medio del vendaval corrupto y caótico de la agitación social, mantienen entera la virtud y la sensibilidad hacia lo bello. Los poetas bolivianos, por ello, son sobrevivientes en medio de la barbarie, y son representados como navegantes heroicos que sobrellevan a duras penas la fuerza de las tempestades: la violencia, la barbarie política, el caos:

> Cuántas veces no hemos visto en Bolivia bastardearse en orgías políticas, almas vigorosamente templadas para sentir y declarar las maravillas de la poesía, --esta unidad viva, fecunda, inmortal, en que se funden, acrisolan y abrillantan las emanaciones más puras de lo verdadero, lo bueno y lo bello de la naturaleza.
>
> [Moreno, 1989: 65]

Moreno entiende además que los poetas actuales son el germen de un arte maduro y original, y habla de su tiempo como el de las "convulsiones dolorosas del alumbramiento". Prefigura, por tanto, la culminación gloriosa de ese proceso evolutivo:

> De manera que día de júbilo para la humanidad es cuando en la vida de un pueblo las letras, legítimamente engendradas por las costumbres, pasiones y creencias sociales, levantan bien alto su estandarte glorioso, y por entre la muchedumbre deslumbrada y atónita, se pasean como conquistadoras ostentando sus lauros y trofeos.
>
> [Moreno, 1989: 60]

La gloria de la nación y la gloria de las letras recorren necesariamente el mismo camino: para que la literatura sea grande es necesario que, antes, la nación lo sea. Para Moreno, el arte (incluida la literatura) tiene el privilegio de acceder a la eternidad, lo mismo que la ciencia, pues ambos son los únicos que pueden "realizar obras y erigir monumentos de tal magnificencia y solidez, que haya de sustentarlos el haz de la tierra y haya de dorarlos el sol con sus rayos hasta la consumación de los siglos" [Moreno, 1989: 59].

Como señala Prudencio, el principio sobre el que se basa el crítico es que "la poesía debía fundir lo verdadero, lo bueno y lo bello de la naturaleza" [en Barradas, 1988: 180]. Ese impulso se percibe ya en el acta de fundación de la Academia de Bellas Letras: hablar de literatura es decir la verdad, en términos filosóficos, porque la literatura es expresión de esa verdad ideal.

b. La labor crítica

En correlación con esa visión, Moreno imagina para su trabajo un rol intelectual y una posición social definidas. Por un lado, asume el trabajo intelectual como una misión trascendental. Recuperar la memoria, reconstruir el pasado, juzgar e instruir son labores a las que aspira a dedicarse de por vida, como quien asume un compromiso sagrado con la nación. Por otro lado, ese compromiso lo hace acreedor de un lugar privilegiado en la sociedad. En la medida que su trabajo tiene que ver con lo Bello y lo Verdadero y, que ello coincide con los altos intereses de la nación, las letras y los letrados ocupan un lugar preeminente. De hecho, cuando Moreno destaca las virtudes de los poetas a los que denomina clásicos, habla de su alta posición social y su gran reconocimiento.

Como señala García Pabón [1989:59], en el análisis de Moreno se pueden distinguir dos énfasis: el análisis sociológico y el análisis literario. En efecto, al leer las páginas de Moreno se puede constatar que el análisis de orden sociológico considera las causas que determinan las características de las obras que estudia, sólo que éstas no se limitan a considerar el contexto histórico y social. Por el contrario, el crítico recurre en gran medida a la historia personal del autor y a su perfil psicológico, buscando reconstruir su visión del mundo. Así, la crítica de Moreno apunta a comprender la obra mediante el conocimiento del contexto y el análisis de la historia personal del autor. De hecho, hay

quienes destacan la profundidad psicológica del análisis de los autores, como si el crítico tuviera la habilidad, el privilegio de comprender y explicar las causas profundas de la obra.

En cuanto al análisis literario, el ejercicio de Moreno consiste sobre todo en encontrar hilos conductores entre las obras y la tradición literaria occidental, en explicar su contenido y en analizar la forma de los poemas (ritmo y métrica). A partir de esos análisis, Moreno llega a conclusiones tajantes sobre el valor de la obra. El problema con esas valoraciones es que por lo general son una seguidilla de adjetivos que quedan sin explicar. Cuando Moreno crítica la oda "Las ilusiones" de Manuel José Tovar, hace énfasis en sus excesos de imaginación ("orgía de la imaginación en que el poeta aparenta dudar de todo") y al analizar la forma del poema señala: "Por lo que hace a la forma, se podrían señalar muchas expresiones impropias y otras traídas nada más que para llenar la medida y satisfacer a la rima, siendo de notar además el inoportuno y exagerado empleo de atrevidas figuras, algunas faltas de armonía y el mal gusto de la frase" [Moreno, 1989: 81].

Otra estrategia del crítico es recurrir a profusas imágenes visuales de las que se vale para explicar sus ideas:

> En las bacanales del despotismo y la anarquía no se entonan inocentes y patéticos cantares, ni luciendo sus innúmeros y coloridos matices, resplandece en raudos, caprichosos y arrogantes giros la razón humana, inflamada por el fuego lento de la meditación y el estudio. En estas zambras no se oye sino la ronca algazara del vicio, ni se ve otra cosa que el parasismo de la duda en las creencias generatrices del entusiasmo, desgaste de los resortes que impulsan la actividad generosa del hombre, desperdicio y copioso derramamiento del corazón.
>
> [Moreno, 1989: 57]

El impulso positivista de Moreno, entonces, tiene una doble faz. Por un lado, aspira a explicar, instruir, permitir la comprensión, mediante el análisis histórico y biográfico de

los autores. Por otro lado, aspira a dictar veredicto sobre la validez de las obras. Y estos juicios no necesitan más fundamento que la voz del crítico y su énfasis verbal: de ahí que el estilo de los textos de Moreno sea tan trabajado.

Pero quizás lo que más interesa destacar es que esta forma de hablar sobre la literatura pone en evidencia dos aspectos de su concepción: por un lado, la única manera de producir sentido respecto a los textos literarios (explicar, clasificar, relacionar) es subordinarlos a causas que no son propias del discurso literario: la historia nacional y la biografía de los autores. Por otro lado, respecto a las características propias del discurso literario (la forma, la estructura), el crítico parece adoptar un imperativo categórico, una suerte de presupuesto ontológico a priori, que le permite decidir si los textos se ajustan o no a una norma que no necesita explicar. Mal gusto, buen gusto, proporción y desproporción, excesos y mesuras. Y aquí la explicación radica en la actualización de la postura platónica: la ficción claramente supeditada a la razón, a lo inteligible, adquiere validez y se incorpora a la marcha triunfal de la nación. Las cualidades de una obra, por tanto, se pueden medir de acuerdo a cuánto se ajusta a esa jerarquía. Esto se hace evidente, sobre todo, cuando el crítico descalifica o condena ciertas obras.

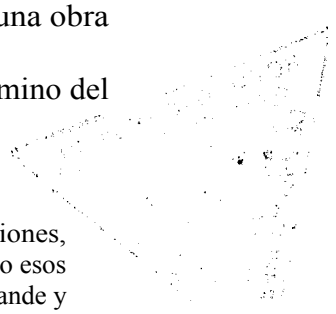
c. Vicios comunes

Moreno propone una clasificación para distinguir a los autores que estudia en sus ensayos y sostiene que se pueden agrupar en dos "categorías" importantes: los clásicos y los románticos. En la primera, incluye a autores corno Manuel José Cortés, Mariano Ramallo y José Ricardo Bustamante:

> aquellos que hace tiempo se han creado la reputación [de poetas], con razón o sin ella, conquistándose en el país el honroso título de literatos, y cuyos nombres, por haber desempeñado puestos distinguidos, en la administración, en la magistratura, en la enseñanza, están rodeados de cierta aureola de prestigio y popularidad".
>
> [Moreno, 1989: 69]

La segunda categoría incluye a escritores más jóvenes; los románticos son la nueva generación de poetas bolivianos: Benjamín Blanco, Daniel Calvo, Néstor Galindo y Manuel José Tovar: "jóvenes entusiastas que desde diez años a esta parte han estado dando a luz en los periódicos muchas composiciones poéticas (....) pero cuyos conocimientos y corta carrera no les han hecho subir todavía hasta lo alto de la posición social de los otros" [Moreno 1989: 69]

Los clásicos, además de ubicarse en "lo alto de la posición social" producen una obra más madura, serena y elevada. Los románticos, por el contrario, optan por el camino del desborde:



> Ostentan... en su poesía imágenes caprichosas y variadas, y profusión de comparaciones, metáforas, apóstrofes y otras figuras y adornos poéticos; dejan escapar de vez en cuando esos acentos apasionados y enérgicos, hijos de un alma llena de ardimiento que aspira a lo grande y a lo bello, y hacen por lo común, alarde de un sentimentalismo melancólico recordando sus dichas pasadas y sus tristezas presentes.
>
> [Moreno,1989: 70]

Según Moreno, la labor del poeta, el cumplimiento de su misión, consiste fundamentalmente en un trabajo interior, realizado en el recogimiento y la soledad, como un diálogo profundo del poeta consigo mismo. Eso explica que represente al oficio con una imagen de resonancias románticas, el jardín interior:

> En verdad no es dable al hombre encontrar en paraje alguno un reino más apartado y tranquilo, ni donde pueda más a sus anchas estar como allá en lo interior de su propia alma, y más todavía si uno tiene allí escondido un tesoro de cosas preciosas con qué deleitarse, y cuya sola contemplación bastará no pocas veces a devolver al espíritu su perdida calma. Retírate, pues, a menudo, a tan delicioso albergue, a fin de reparar en él tus fuerzas agotadas en las luchas y tribulaciones de afuera.
>
> [Moreno, 1989 56]

Sin embargo, según su concepción del arte y las letras, Moreno encuentra que una de las falencias de los poetas contemporáneos (sobre todo de los jóvenes románticos) es alterar el equilibrio entre ficción y racionalidad que debe perseguir el arte. Cuando se refiere a

Néstor Galindo, por ejemplo, reprocha su neurótica afición por la tristeza, la fatalidad y la amargura sin remedio, cultivadas como si fueran grandes placeres o virtudes:

> Lo que acaso ningún otro hacía en Bolivia, y constituía no obstante la ocupación preferente de Galindo, era aquello de tributar culto asiduo a su propia tristeza; grave error, que nos explica el carácter del hombre y los versos del poeta. (...) el vate boliviano hizo de su tristeza un dulce hábito, el blasón, el mote y la divisa del hidalgo caballero en los torneos de la vida
>
> [Moreno, 1989: 142. Subrayado nuestro]

Moreno explica la actitud de Galindo, no sólo por la convulsión social sino por una dolencia enigmática que aqueja al poeta, enfermedad de naturaleza íntima ("el mal moral"), caracterizada como una psicosis:

> Hay una pena congénita y habitual cuya íntima naturaleza es todavía un misterio. El mal moral es verdugo de una perversidad tan ingeniosa y refinada, que en su encarnizamiento contra la humana condición, ha inventado para ciertos hombres un suplicio aparte, donde secretamente o bajo engañosas apariencias, son torturadas sin tregua ni piedad algunas almas de generoso aliento.
>
> [Moreno, 1989: 145]

En un gesto demente, el poeta, alma de generoso aliento, víctima del mal, en lugar de curarse, se esfuerza por empeorar, cede ante los síntomas y se entrega viciosamente a su desconsuelo, haciéndolo más intenso, exacerbándolo:

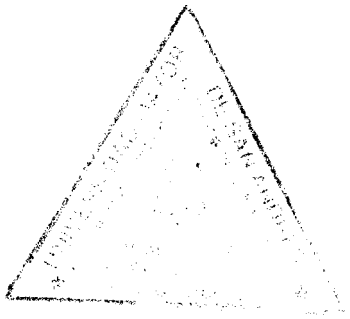
> Lo que es Galindo quiso hacer de la poesía a la vez néctar, bálsamo y maná. Desdeñó siempre lo útil por buscar en donde quiera y amar exclusivamente lo bello. Como antídoto específico contra la tristeza, las delicias poéticas llevan oculto un vicio radical que las convierte en veneno: la imposibilidad de poseer lo bello. A los incautos que se abandonan sin tasa ni medida al culto de la belleza, era de aconsejarles que leyeran la página admirable donde Mr. Jouffroy pinta los estragos terribles de esta pasión serena, inocente y dichosa en apariencia
>
> [Moreno, 1989: 146. Subrayado nuestro]

Moreno identifica en ese impulso cierta tendencia suicida y caracteriza a Galindo como un ser oscuro, alejado de la luz solar, aficionado a las penumbras fúnebres.

> ¿Por ventura el sol de la patria vertió calor suave y vivificante en las venas de este joven, que se decía decrépito bajo el cúmulo de sus pesares? Sus versos declaran que no: y sería inoficioso señalar aquí el extremo a que llegaron sus declamaciones sepulcrales..
>
> [Moreno, 198: 138. Subrayado nuestro]

Pero incluso en el grupo de poetas que Moreno denomina "los clásicos" está presente el germen de ese vicio, de esa afición por las sombras. José Ricardo Bustamante, aquejado por la decepción, al constatar el caos y la anarquía que reinan en Bolivia y en América

durante el siglo XIX, deja atrás las ilusiones (aquellas que lo llevan a escribir el fervoroso "Preludio al Mamoré") y en el extremo de la desesperación eleva un canto a Dios en un poema titulado "Canto de desesperación", en el que pide la muerte, pues "todo es horrenda noche":



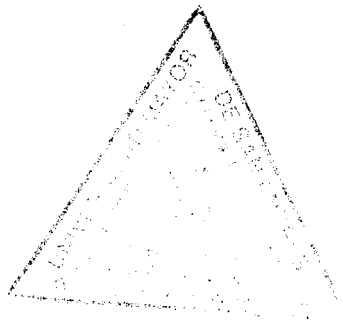
Cadenas y cadalsos allí miro,
¿Qué más queda en la vida sino llanto?
¿Qué resta al corazón si no amargura?
Cayó la venda de tamaño encanto
Y en vano el hombre hasta la paz procura.
La paz de los sepulcros
Pido, Señor bendito,
Si al cielo alcanza mi doliente grito!

[En Moreno, 1989: 182]

Independientemente de que las causas del malestar del poeta sean internas (el mal moral) o externas (caos social), se manifiesta una actitud voluntaria de no salir, de mantenerse en la oscuridad y el silencio, en el ánimo y la premonición sombría. Eso que Moreno llama vicio radical también puede rastrearse en la voluntad del poeta que eleva su canto a Dios para pedir la muerte. Por ello atribuye a éste una ética literaria que consiste en sublimar lo oscuro y buscar exclusivamente lo bello en desmedro de lo útil (el conflicto entre Belleza y Verdad). A esa ética le corresponde la idea de la poesía como regocijo: néctar, maná, y bálsamo (manjar, alimento y alivio). Un alivio pasajero y notoriamente falso pero que por alguna razón (su belleza) es preferible al alivio duradero y real. El poeta cae víctima de una ilusión y, a sabiendas de su carácter no sólo fugaz sino venenoso, se entrega a ella como al opio o la morfina.

Siguiendo con la imagen del jardín interior, el poeta lo quiere convertir en el jardín de las delicias. Las imágenes sensuales que usa Moreno son elocuentes: néctar, bálsamo, maná. La idea del antídoto sugiere el alivio artificial, las delicias son un vicio y, como todo vicio, un veneno que condena a la imposibilidad de la belleza. El poeta no opta por ese vicio sino se abandona a él, a la seducción irresistible de su apariencia inocente.

Estas imágenes usadas para explicar los fatales riesgos del goce por el artificio, recuerdan el argumento platónico acerca de los peligros y poderes de la ficción en la formación de los jóvenes guardianes de la ciudad. Así, Moreno, al leer a los poetas de su época, actualiza a través de sus juicios, el conflicto de sentido que se origina en la expulsión de los poetas. Retomando la imagen de la cabeza sin cuerpo, podríamos decir que para Moreno la salud de la literatura depende de la adecuada, equilibrada y jerárquica estructura de la correlación entre ambos elementos. El texto de Moreno deja muy claro que en la República de las letras, el sentido de la ficción se ve amenazado cuando, como en el caso de Galindo, emprende una búsqueda en territorios extraños, alejado de los ideales edificantes y virtuosos.



2.2 Franz Tamayo: El conflicto entre la forma y el sentido

Como Moreno o Medinaceli, Franz Tamayo no tiene una obra crítica con aspiraciones sistemáticas. El 5 de abril de 1915, el poeta ofrece una conferencia titulada "Horacio y el arte lírico", que es recogida por Mariano Baptista en la recopilación de artículos, reseñas y conferencias *Mi silencio es más que el mar que canta* [1995]. En ese texto es posible rastrear algunas de sus ideas acerca de la literatura [Tamayo, 1995: 441-459]. Al leer este ensayo Eduardo Mitre lo contrapone al "Prefacio" que antecede a sus Odas (libro publicado en 1897, cuando el poeta tiene 19 años). Según Mitre, dicho "Prefacio" puede ser entendido como un manifiesto antimodernista, de pretensiones clasicistas. De ahí que la conferencia de 1915 pueda ser leída como la antítesis de ese texto de juventud [Mitre, 1994: 54].

a. Forma y verdad

Luego de una disquisición respecto a las desventajas poéticas naturales del latín, Tamayo asegura que en esta lengua sólo un recurso formal pudo hacerla "verdaderamente lírica", el hipérbaton, es decir, la alteración de la sintaxis con la finalidad de lograr un efecto poético (entiéndase, sobre todo, formal). Para Tamayo, el hipérbaton es la expresión máxima de la manipulación material que practica el poeta con su lenguaje [Tamayo, 1995: 443]. Se trata de una manipulación extrema del lenguaje, al que el poeta califica como perversa:

> El hipérbaton latino es el procedimiento extremo a que recurre una lengua indúctil y dificil para poder alcanzar así condiciones estéticas y realizar la belleza, a su manera. ¿Cómo evitar de otro modo las durezas y monotonías analógicas? ¿Cómo picar de otra manera el gusto que se fatiga pronto ante la sucesión de formas limitadas y pobres? Simplemente por la distorsión de la construcción directa, y el hipérbaton está creado. El hipérbaton latino es la más perversa invención retórica, si por perversidad se entiende en el arte la rebusca sutil de nuevos aguijones del gusto, el voluntario apartamiento de lo natural en vista de obtener sensaciones nuevas, y la consciente destrucción de las primitivas formas dianoéticas para obtener así una fuerte originalidad. Y Horacio es el poeta del hipérbaton por excelencia.
>
> [Tamayo, 1995: 443]

Ahora bien, la virtud de Horacio es que logra dar validez y grandeza a este prodigio técnico al producir belleza mediante la condensación y concentración de la atención intelectual, "grande elemento, talvez el único elemento estético que existe [Tamayo, 1994: 443]. Es decir, existe algo, una suerte de contenido, que redime al artificio, le proporciona sentido, como la racionalidad a la que se debe supeditar la belleza en la propuesta platónica:

> Bien puede decirse que la poesía de Horacio es toda artificiosa en lo que toca a los medios que llamaré externo o idiomáticos; y yo creo firmemente que, como todo lo que en arte es superficial, meramente astuto y aparente, la poesía horaciana, artificiosa en grado máximo, ha tiempo que debió desaparecer de la memoria de los hombres, si bajo estos artificios no encontrásemos algo de que hablaré después: el genio de Horacio.
>
> [Tamayo, 1995: 444]

Cuando Tamayo se refiere al contexto cultural de Horacio, explica el arte clásico a partir de un precepto: "un realismo invencible que sólo alcanza momentáneos eclipses, generalmente debidos a influencias exóticas y ajenas" o, como lo dice en otras palabras, un amor incondicionado a la verdad y a la realidad [Tamayo, 1995: 448]. El concepto de lo clásico determina de manera clara la orientación estética de Tamayo en su contexto específico:

> El moderno tormento sistemático o sea la manía de los sistemas y creaciones de la razón, ha hecho inventar toda una serie de artificios que se han denominado sucesivamente realismo, naturalismo, verismo, etc.; todas cosas que no significan más que la necesidad que tiene el espíritu humano de aproximarse a esa fuente de verdad y realidad en la que los antiguos bebían abundantemente, y de la que la modernidad parece, por razones aún obscuras, haberse alejado tanto y tanto. La cultura intensiva del hombre inferior, frecuentemente teratológica y monstruosa, no ha sido conocida de la antigüedad y muy al contrario, la cultura humana parecía consistir no en otra cosa que en un sabio abandono a las fuerzas vírgenes de la raza, recién aparecida sobre el planeta, como la eclosión de una nueva aurora y el comienzo de un nuevo ciclo
>
> [Tamayo, 1995: 448]

La forma estética se debe regir, según el ideal clásico reseñado por Tamayo, por una ley de semejanza: se sabe que no hay espectáculo más interesante para el hombre que su semejante. De ahí que "el rasgo típico sea la expresividad", es decir la devolución de lo

que el hombre ha recibido del mundo "sin perjuicio ni hipérbole, sin tormento ni exaltación". [Tamayo, 1995: 449].

b. Belleza y semejanza

Es en Horacio donde el ideal de Belleza clásico se cumple con perfección: las sátiras de Horacio, según Tamayo, destacan por su realismo, por la falta de embellecimiento artificial, por ser una suerte de "espejo que no miente". De esa manera el equilibrio entre la ficción y la racionalidad (una razón moral, en este caso) es perfecto: la verdad está tan fielmente respetada y cultivada, que la obra artística llega a ser una obra de moralidad, sin dejar de ser lo primero: *utile dulce:*

> La fuerza de realismo que se desprende de estas últimas (las Sátiras) es tal que sus pinturas nos dan la más aguda sensación de la vida romana. Ni embellecimientos ni ofuscamientos. Se trata de un espejo que no miente. Es un arte que se asemeja a algunos modernos instrumentos estereópticos, a través de los cuales la visión es de una exactitud y de una verdad asombrosas: pero mejor examinado el instrumento mismo resulta una mayor maravilla de arte y de ingenio. La verdad está tan fielmente respetada y cultivada que la obra artística llega a ser una obra de moralidad sin dejar de ser lo primero: *utile dulce.* Y no es que Horacio aporte a la Sátira un prejuicio moralizante; la moralidad resulta del solo hecho de presentar exactamente ciertos caracteres y ciertos cuadros [Tamayo, 1995: 450].

Otra de las virtudes que Tamayo destaca de Horacio, es la autenticidad y una concepción sencilla y sincera de la Belleza. No le rinde culto, no la moldea según un ideal preconcebido, pues "jamás pretende aparecer otro del que realmente es". Contrasta este ideal con el forzado culto a la belleza de algunos poetas modernos para quienes la búsqueda de belleza es una manía, una enfermedad o una maldición [Tamayo, 1995: 443]. De ahí que es posible, según Tamayo, que en algún momento se viva un sensualismo tan intenso como el de la poesía de Horacio, pero no que se alcance un arte más "armónicamente apasionado, más fecundamente realista", que revele una humanidad mejor.

Tamayo se refiere al famoso mandato horaciano: *ut pictura poiesis*. Al hacerlo, destaca de sobremanera las virtudes formales del poeta, señalando que su poesía produce en el lector un embelesamiento, un arrebato. Sin èmbargo, Tamayo insiste en que este ideal debe ser comprendido respecto al ideal mayor del poeta, el de la Belleza clásica, donde lo que gobierna es, sobre todo, la proporción, la mesura, el equilibrio, en otras palabras, la semejanza:

> La necesidad de circunscribir los objetos reales e irreales, dentro de límites definidos, de establecer la justa proporción de las distancias, de guardar la ley de las perspectivas intelectuales, de reglar la composición y combinación de los tonos y colores, de moderar así un excesivo vuelo imaginativo, y en fin, de realizar de este modo, obra humana, nada más que humana.
>
> [Tamayo, 1995: 454]

Según Tamayo, la genialidad de Horacio consiste en saber combinar, equilibradamente, la virtuosidad formal con ese canon de armonía y equilibrio. Aquí se puede observar cómo la posición de Tamayo es también una actualización del conflicto de sentido y, más específicamente, de la postura platónica: el equilibrio y la armonía, la semejanza, la claridad, son señales de que, a pesar de que el cuerpo (la lengua) es extraño, voluptuoso y algo degenerado, está bien unido y sobre todo supeditado a la cabeza.

c. Pintura y música

Al final de su ensayo, Tamayo realiza una comparación entre la poesía moderna y la poesía clásica. En primer lugar, Tamayo propone una interpretación histórica. Esta señala que el fin del mundo clásico (al que llama mundo pagano) define una ruptura en la historia de la poesía. Todo comienza nuevamente desde cero y los nuevos creadores deben expresarse en idiomas poco aptos para la poesía (idiomas bárbaros). Usando una imagen biológica, Tamayo compara la poesía de este nuevo inicio con los gorjeos de un infante: conmueven por su ternura y su sinceridad, pero no alcanzan las grandes cimas del arte. Tamayo ubica en este período (la Edad Media) el inicio del impulso más

romántico de la lírica moderna: la idea de la poesía como búsqueda de expresión de la "recóndita voz que todo hombre lleva en sí". Búsqueda infructuosa e incierta, muchas veces condenada al fracaso, debido a la dificultad de reconocer esa materia intensamente subjetiva de la que se ocupa: "la poesía tendrá por misión... extraer del fondo del alma, como de un pozo, la linfa transparente, aquella música inaudita e inefable, y aunque cambiada y empobrecida, mostrarla a los demás hombres". Se trata, según Tamayo, de un "subjetivismo desmedido" que es la marca de nacimiento de la lírica moderna.

Ahora bien, esa tendencia tiene una expresión formal concreta. Así como el ideal de Belleza de Horacio es pintar con palabras, la poesía moderna recurre a la musicalidad, pues sólo así es posible que cumpla esa función indagatoria en las oscuridades del sujeto. A Tamayo le gusta llamar *insensata* a la música para destacar el alejamiento de la poesía musical de la claridad de la razón y la serenidad del espíritu. La musicalidad, según Tamayo, gobierna el ideal estético moderno pues corresponde con su carácter indefinido, irracional y emotivo. La postura es elocuente: para Tamayo sólo lo opuesto tiene sentido.

La insensatez de la música define el carácter de la poesía moderna: la emoción estética renuncia al "supremo señorío de la inteligencia" y radica en

> una especie de furor sonoro de arrebato musical en el que no son ya las proporcionales imágenes del mundo las que van a producir una sensación estética, sino *los más exóticos sones que están destinados a despertar no se sabe qué energías y qué facultades dormidas al fondo de las almas (...) Y* como para alcanzar este fin, las sanas alegrías que producen los sentidos externos o la mera razón, y el buen sentido, son insuficientes, precisa recurrir a un elemento más sutil y poderoso —el dolor humano- (...) Y el resultado es que el sufrimiento, la tristeza y la desesperación o la melancolía y el ensueño religiosos, llegan a formar el fondo y la forma exclusivas de toda poesía lírica.
>
> [Tamayo, 1995: 457]

Es decir, se puede afirmar que Tamayo, desde sus propias preguntas acerca de la escritura, llega, por un camino mucho más complejo y contradictorio, a sostener los mismos principios que propone Moreno: la identificación necesaria entre la ficción y la idea o la racionalidad. No es un fallo de lectura señalar que "Horacio y el arte lírico" pone de manifiesto la filiación modernista del poeta, sino el efecto de su ánimo contradictorio: Tamayo exalta al lenguaje poético como una manipulación profunda (monstruosa y perversa) del lenguaje común, pero señala muy claramente que esa manipulación no es gratuita y debe ajustarse a las justas medidas, a las proporciones armónicas, a la ley de semejanza que debe regir a la ficción. Por otro lado, Tamayo contrapone el ideal clásico con el moderno, y claramente toma partido por la racionalidad y armonía clásicas. Sin embargo, al describir esa poética desmedidamente subjetiva, que corresponde a un grado inferior de desarrollo, que se afana por indagar en las oscuridades (dolor, melancolía, sufrimiento) del alma, Tamayo parece estar describiendo su propio dilema poético.

Es decir que, al contrario de la seguridad tajante de Moreno, Tamayo parece tomar partido desde su propia experiencia contradictoria e intensa, desde su labor de manipulador, en muchos casos perverso, de la forma. Como señala Mitre, una objeción posible a los versos de Tamayo es la extrema racionalidad que rige su proyecto de escritura: el filólogo reemplaza al poeta y su búsqueda formal deviene en una suerte de pirotecnia gramatical y culterana. Recordar el *riso rosa de tu risa róscida* o *Oblicuo eloquio, umbrílocuo deliquio* es nomás elocuente al respecto [Mitre,1994: 59]. Es decir, Tamayo reconoce un conflicto, una tensión dramática entre la manipulación verbal (se muestra de verdad fascinado por las peripecias de Horacio, por el famoso hipérbaton) y el imperio del sentido. Pero opta en su propia escritura por asegurarse de que su

transformación radical del lenguaje sea conducida estrictamente por las leyes de la razón y la verdad. Es decir que Tamayo plantea el conflicto de sentido y toma una postura clara, aunque no exenta de dudas, respecto a la supeditación de la ficción a una razón o verdad de orden externo, que la organiza y, sobre todo, le permite acceder al sentido.

2.3. Carlos Medinaceli: El imperativo nacional

Si Moreno imagina para el hombre de letras un lugar preeminente en la sociedad, Carlos Medinaceli es la demostración de que ese ideal es imposible en su época. Basta una mirada al vuelo a su intenso epistolario publicado por Mariano Baptista en *Atrevámonos a ser bolivianos* [1979] para encontrar la imagen del intelectual desterrado de los dominios del poder y, sobre todo, enfrentado visceralmente contra las instituciones sociales y la mediocridad de sus semejantes. De ahí que, a pesar de que su postura respecto al conflicto del sentido es esencialmente la misma que plantea Moreno, en su caso hay que considerar las variantes determinadas por ese giro histórico. Mejor dicho, por su situación y posición social, Moreno y Medinaceli parecen ocupar polos opuestos en la historia intelectual boliviana. Sin embargo, como veremos, a pesar de las apariencias, es posible constatar claramente la coincidencia entre el ideal estético que ambos postulan. Es claro que para ambos, la ficción debe someterse, como propone Platón, a los controles de la razón. Esa es la fórmula para determinar cuánto sentido tiene una obra.

a. El lugar marginal

Las cartas dan cuenta, por un lado, de un recorrido constante, casi nómada, que lleva a Medinaceli de Potosí a Cotagaita (y otras regiones aledañas), a Sucre, La Paz, Tarija, de ida y vuelta, varias veces y de manera intermitente. Su peregrinaje tiene motivaciones bastante mundanas (se trata por lo general de viajes hacia lugares donde se le asignan puestos) aunque sus largos periplos al campo tienen la apariencia de escapes de la ciudad (del trabajo, de las mezquindades y apariencias) durante los cuales se dedica, por lo general, a beber, a leer y a escribir hasta que pide prestado a uno de sus amigos para poder emprender viaje de retorno y retomar su labor docente. Sus feroces opiniones

sobre las mujeres de su época, su atroz visión acerca de la docencia escolar, sus maledicentes comentarios sobre algunos de sus contemporáneos (o mayores), su descontento invariable, son muestras de un inconformismo radical, a veces rabioso. Su insólito compromiso conyugal, su enfrentamiento a muerte con la sociedad Tarijeña, su incursión en el alcohol, confirman la imagen de este intelectual que existe y publica a pesar de su sociedad. *La Chaskañawi* se publica 20 años después de concluida, y lo mismo ocurre con otras obras.

Desde esa situación social, Medinaceli reflexiona constantemente sobre el valor de la literatura y sobre el sentido del oficio de escritor. Ramiro Huanca ha señalado que la crítica de Medinaceli "cancela los estatutos epistemológicos de intelectuales anteriores como Gabriel René Moreno..." [Huanca, 2002: 64]. Sin embargo, si se atiende a los principios según los cuales Medinaceli organiza su trabajo crítico, éste parece más bien continuar, casi sin variantes, la postura estética formulada por Moreno.

b. El imperativo nacional

Como señala Huanca, la labor crítica de Medinaceli es asumida como el ejercicio de un compromiso que es expresado, parafraseando a José Carlos Mariátegui, como "el cumplimiento de una misión en una acción constructiva" [Huanca, 2002: 63]. En el prólogo de sus *Estudios críticos,* Medinaceli deja muy en claro esta idea. Al hablar de la motivación que lo ha llevado a escribir esos artículos que ha publicado durante años en periódicos y revistas, y a reunirlas luego en un volumen, Medinaceli usa un término clave: *el imperativo nacional.* Este imperativo apunta en dos direcciones: se trata de leer a los autores nacionales para ponerlos al alcance del público nacional. Es decir, se trata

de un compromiso con la tradición, por un lado, y de un compromiso con la educación (con la democratización de la educación, podríamos decir), por el otro.

Este *imperativo nacional* debe entenderse a la luz de las ideas de Medinaceli sobre la nación boliviana. Su mirada, marcada por lo general por un pesimismo irremediable, hace evidente su disconformidad con el estado actual de la nación boliviana. Tanto en sus documentos personales, como en sus escritos gacetilleros y en su crítica literaria, Medinaceli no duda en mostrar su profundo desacuerdo con la sociedad, con las instituciones y con quienes están encargados de conducir el Estado. Además de las injusticias sociales, Medinaceli afirma que uno de los grandes problemas de Bolivia es el deficiente y elitista sistema educativo. Sus ideas sobre el oficio docente —que ejerce durante gran parte de su vida— son devastadoras, pero ello no impide que mantenga la fe de que la labor educativa bien entendida, trabajada con seriedad, pueda ser útil para sacar al país de su estado de calamidad. En ese sentido, su propuesta, como crítico literario y profesor de literatura, es leer a los autores nacionales para poder alcanzar una meta que considera vital: el conocimiento de uno mismo (la nación boliviana) y, por tanto, el alejamiento de la mentira.

Cuando deslinda con José Eduardo Guerra a propósito de su *Itinerario Espiritual de Bolivia,* Medinaceli es elocuente al respecto:

> Don Miguel de Unamuno atribuye a la falta de autoconocimiento que ha caracterizado al español clásico la mayoría de los fracasos como pueblo y como cultura. En Bolivia hemos heredado esa tara. Vivimos en mentira —decía, que hace años, don Franz Tamayo—y todo miente y todos mentimos. Nadie se atreve a decir la verdad ni a decirla así (sic) mismo. Esforcémonos por ser veraces, por estudiarnos a nosotros mismos.
>
> [Medinaceli, 1969: 78]

Ese esfuerzo que reclama Medinaceli es la misión que debe cumplir el hombre de letras. Su compromiso tiene que ver no sólo con el "florecimiento" de las letras, sino con la

posibilidad de remediar la dramática situación del país, de hacer un país más justo y, en general, menos mentiroso, más auténtico. No hay que olvidar, además, el contexto ideológico en el que se ubica Medinaceli: lector de Mariátegui, de Uriel García, de Plejanov; amigo, defensor y lector de Gamaliel Churata, de su hermano Alejandro Peralta; el imperativo nacional significa para Medinaceli que la labor del crítico debe acompañar los reclamos de justicia social, pero sobre todo, la idea de "conocerse a sí mismo" implica necesariamente eso que Huanca y otros, llaman el proyecto utópico de Medinaceli, es decir, su idea de refundación del sujeto nacional (en términos de Huanca, el sujeto cholo). Según Huanca, la novela *La Chaskañawi* puede ser leída como la puesta en escena de este proyecto. Ahí radica el compromiso fundamental del hombre de letras. En el deslinde con Guerra, nuevamente, es elocuente al respecto:

> Por muchas razones, pero sobre todo por lo capital de ese momento histórico, por la tragedia de la realidad boliviana que cada cual sufre, debe llegar el momento de que la literatura deje de ser, hasta ahora, el simple diletantismo que ha sido, para empezar, realmente, a ser arte nietzscheanamente escrito con sangre, digno de los tiempos de angustia que nos ha tocado vivir.
>
> [Medinaceli, 1969: 77]

En ese sentido, puesto que la labor del hombre de letras se hace a contracorriente de la sociedad (de la tendencia a vivir en la mentira), aquellos que dedican su vida a las letras son representados como héroes, muchas veces sacrificados por su propia sociedad, como es el caso de Gabriel René Moreno. Estos héroes son la excepción en el panorama cultural, pues la nota dominante la dan "los poetas albuminoideos y efemeridográficos y los aficionados que a los veinte años prometían llegar a ser literatos y a los treinta resultaban ya diputados" [Medinaceli, 1969: 49]. La labor intelectual, por tanto, es asumida, según el crítico, por figuración, prestigio social o arribismo.

Hasta aquí entonces, el ideal crítico de Medinaceli es semejante al que propugna Moreno. Si bien su interpretación de los males de la sociedad parece diferente, el

diagnóstico acerca de la posición de los letrados en una sociedad caótica y descompuesta, es coincidente. Salvando las distancias, se podría afirmar, como punto de partida, que en la crítica de Carlos Medinaceli es posible percibir los mismos principios de la concepción de Moreno: la alianza entre "lo Bello, lo Verdadero y lo Bueno", y la correspondencia necesaria entre la obra y el desarrollo de la nación. Es decir, la crítica parece guiada también por un ideal edificante.

Así, como Moreno y Tamayo, Medinaceli propone un ideal estético condicionado por la racionalidad. En Moreno esa verdad tiene un aspecto moral. En Tamayo, la forma, la manipulación artificiosa y hechicera de la materia, es decir del lenguaje, sólo es digna si está orientada según los principios clásicos de equilibrio, armonía y fidelidad respecto de aquello que es imitado (en la *mimesis).* Ese conflicto entre artificio y sentido debe ser definido, según Tamayo, a favor del sentido. Y en Medinaceli, la verdad, el imperativo nacional, radica en el compromiso de la labor del letrado con el drama de su sociedad. Es un compromiso angustioso, sacrificado, altamente conflictivo, pero su finalidad es superar una situación desesperante: Medinaceli caracteriza la situación social del país como una tragedia.

Como ha dicho Wind respecto a Platón, es posible entender la postura platónica si se considera que para el filósofo el mundo que lo rodea está en crisis. De ahí que, para remediar la situación, se deben tomar medidas drásticas. Platón expulsa, luego de coronarlos, a los poetas, pues sus engañosas historias pueden confundir y desviar a los guardianes de la ciudad. Medinaceli —docente, periodista, escritor— entiende que ante la tragedia nacional es necesario construir una literatura que esté orientada por los designios de la razón, es decir, por el imperativo nacional.

c. La línea evolutiva

Sin embargo, si hasta aquí, debido a su distancia histórica e ideológica, parece haber al menos una diferencia de grado entre la postura de Moreno y la de Medinaceli, es posible tender aún más hilos conductores a partir del diagnóstico la literatura y la sociedad boliviana que ambos proponen.

En un artículo que se refiere a una conferencia de Porfirio Díaz Machicado, Medinaceli propone a la novela como género superior de la literatura y explica porqué se escriben tan pocas novelas en una sociedad poco desarrollada y precaria como la boliviana. Para Medinaceli, la novela es la adultez de la literatura o, en otras palabras, es la constatación de que una sociedad ha alcanzado la madurez. En efecto, utilizando una metáfora biológica (usada por Moreno para caracterizar el estado de la literatura boliviana, y por Tamayo para esbozar una interpretación de la literatura universal) Medinaceli explica que la novela es la culminación de un proceso evolutivo que se inicia con el ensueño y el sentimiento adolescente de la lírica y acaba en la etapa de la reflexión y el análisis, la edad adulta:

> Sabido es que cada uno de los géneros literarios corresponde a un determinado período de evolución social y que en la vida de los pueblos —como en la evolución psíquica de los individuos—se comienza por la fantasía y el canto, el ensueño y el sentimiento, que se expresan en la lírica y en la épica, y que sólo después de un largo proceso evolutivo se llega a la reflexión y el análisis, que se expresan en la novela y la filosofía, de la misma manera que el hombre, en sus diversas etapas, es un adolescente soñador y sentimental y en adulto razonador y analítico.
>
> [Medinaceli, 1969: 80]

Esa es la explicación de por qué en Bolivia no hay novelistas y sí abundan en cambio los poetas. Según Medinaceli, la sociedad boliviana atraviesa por el "primer estadio de la evolución social": estamos aún en la infancia o, cuando más, en la adolescencia. De ahí que seamos tan ingenuos, tan desprevenidos respecto al mundo, a los negocios.

Somos concretos y nuestro cerebro no está desarrollado lo suficiente como para enfrentar "complejas concepciones abstractas", pues nuestra mentalidad es la de un niño "que percibe con claridad y profundidad lo próximo, lo concreto, los hechos pero no su sentido trascendente" [Medinaceli, 1969: 82]. La explicación es bastante clara: el ideal social del crítico es contribuir a que la sociedad llegue a la adultez, es decir, a que pase por la educación. El tono eugenésico del texto puede ser equívoco, pues es evidente que Medinaceli no habla en términos absolutos, sino en términos temporales. Se trata de un desfase, no de una diferencia esencial (por más que el desfase sea presentado como irremediable). Por tanto, de un conflicto: somos como niños a los que les obligaran a leer el "Discurso del método", en lugar de "Pablo y Virginia". Medinaceli define el conflicto con uno de sus neologismos: "vivimos una existencia pseudomorfótica: las formas externas de nuestra vida son europeas, pero el contenido esencial con el que llenamos esas formas (es) indígena [Medinaceli, 1969: 83].

Ese conflicto es la explicación de algunos aspectos centrales de la sociedad:

> obramos por impulsos bruscos, indiscriminados, irreflexivos, estimulados por una fuerza instintiva que no es la dirección de la voluntad consciente, sino el arrojo calenturiento de la fuerza de la sangre. Por eso, tanto en religión como en política, en arte como en comercio seguimos obrando pasionalmente, sin reflexión ni análisis. Nos apasionamos lo mismo por un santo que por un caudillo, por un autor favorito al cual admiramos e imitamos sin beneficio de inventario o nos damos a una industria por amor a ella, no por mercantilismo.
>
> [Medinaceli, 1969: 82]

Así, la metáfora biológica no sólo es un signo de "darwinismo social". Por un lado, el crítico propone que la novela ocupa el máximo nivel jerárquico en la ficción debido a su carácter reflexivo, analítico. De ahí que comparta el sitial con la filosofia. Es más, en el ejemplo que propone, la filosofía parece ocupar un escalón más alto: si realmente fuéramos adultos podríamos leer a Descartes y superar a Saint-Pierre. Por otro lado, la descripción entre infantil y adolescente de la sociedad boliviana, activa los mismos criterios que, en los orígenes, el filósofo utiliza para desterrar a los poetas de la

República. Recordemos que Platón desconfía del poder hechicero de los poetas, capaces de imitar cualquier aspecto de la vida, y capaces también de desatar pasiones y sensaciones que no se ajustan a la razón que debe regir el alma. Si el alma se deja llevar por las ilusiones, se pierde. Los guardianes de la ciudad, si son engañados, pueden confundir sus atributos y sobre todo no saber cuándo ser firmes y cuándo ser generosos. Así, para Medinaceli, la poesía es el género infantil-adolescente: impulsivo, irreflexivo, imprudente, ingenuo, cambiante. Quizás eso explique que la República esté descalabrada. La poesía es un cuerpo sin cabeza, o con una cabeza caliente.

Como vemos, el diagnóstico coincide con el de Moreno, quien explica las limitaciones y los vicios de los poetas bolivianos por el estado calamitoso de la naciente sociedad. Coincide también el compromiso: tanto Moreno como Medinaceli consideran que el letrado debe ayudar a la sociedad a encaminarse hacia el desarrollo, entendido como una etapa adulta, reflexiva, racional. Pero, sobre todo, coincide el lugar que ambos imaginan para el crítico. En la reflexión de ambos es posible sobreentender la idea de que, a diferencia de los poetas, han alcanzado esa capacidad de juicio y análisis que los autoriza a valorar, clasificar y juzgar. Es decir, ocupan un lugar análogo al del filósofo. Por tanto, pueden decidir quién y cómo ingresa a la República, y quién no debe hacerlo. Desde su lugar privilegiado, los críticos administran la atribución del sentido. Ello quiere decir que verifican hasta qué punto la ficción se supedita a los ideales y necesidades siempre urgentes de la República. Así se puede entender, por ejemplo, un gesto crítico de Medinaceli que será retomado más adelante: ante la resistencia de "Castalia Bárbara" de cumplir con los atributos del sentido, el crítico señala que el paisaje nórdico es una transfiguración del paisaje andino. Así, al "verificar" que el poema no sólo es cuerpo sino también cabeza, le asegura un lugar en la República

3. La propuesta de Jaimes

Fuera de *Las leyes de versificación castellana* (1912), la crítica literaria de Jaimes Freyre es escasa y está compuesta mayormente por un conjunto de artículos referidos a autores o textos publicados en revistas literarias, sobre todo en la "Revista de Letras y Ciencias Sociales", que dirige y publica en Tucumán los primeros años del siglo XX.

Uno de esos textos es una suerte de prólogo que en 1897 acompañó la publicación de algunos poemas de la serie "Castalia Bárbara" en la conocida revista literaria venezolana "El cojo ilustrado"[5]. El texto no fue publicado luego en el libro de poemas (*Castalia Bárbara,* 1899), pero en él el autor hace explícitas sus ideas acerca del momento por el que pasa la poesía americana, acerca de la labor del escritor y de sus elecciones concretas al escribir los poemas de "Castalia Bárbara". Como veremos, la reflexión estética planteada en este prólogo permite imaginar a Jaimes al otro lado de la línea del conflicto de sentido.

3.1 Transición y ruptura

En el texto, Jaimes se refiere a algunos aspectos generales antes de hablar concretamente sobre los poemas de "Castalia Bárbara". Ahí deja clara su postura afin a una renovación de la poesía que implique superar antiguas restricciones y limitaciones tradicionales. Se ubica claramente en una época de transición y asume ser uno de los portadores de la transformación modernista. Ello se expresa en una suerte de declaración de independencia para la creación poética:

[5] El artículo ha sido reproducido en el suplemento "Presencia Literaria", del diario Presencia, La Paz, 25 de julio de 1999, p 1. Todas las citas del artículo proceden de la misma fuente y corresponden a la misma página.

> La poesía se halla evidentemente en una época de transición. El ideal de Belleza que se elabora no es hijo de determinada escuela, ni tiene tradición literaria conocida, porque el admirable individualismo de los verdaderos poetas ha roto los moldes y troqueles y traza las líneas de la Idea con el cincel de la propia intuitiva visión estética.
>
> [Presencia literaria, 25 de junio de 1999, La Paz]

Más allá de las resonancias románticas del texto, es preciso destacar la dispersión y ubicuidad que caracterizan al ideal de Belleza. Como hemos visto, la postura de los filósofos-críticos apunta a discernir con claridad la validez del sentido poético en función de su subordinación a los ideales de la República. En términos exageradamente simples, la idea se puede formular así: si es Bueno (virtuoso, verdadero, inteligible) entonces es Bello. Es decir que, siguiendo este criterio, al filósofo (y al crítico) le resulta simple determinar si una obra de ficción es bella, lo que equivale a decir que tiene sentido. Según esta postura, el sentido se puede fijar y valorar exclusivamente desde la autoridad de la razón filosófica. El texto de Jaimes, en cambio, elige una imagen visual que permite asociar la escritura poética con una acción violenta, dinámica, que genera una dispersión y un tránsito: romper y clavar una superficie con un cincel. Es esa rotura la que permite imaginar que el sentido se dispersa, sale de los moldes y se hace dificil de fijar. De ahí que el texto destaque las múltiples posibilidades de búsqueda que se abren para los poetas:

> El asunto poético está esparcido por todas partes. La historia, la leyenda, el mito, las ficciones en los pueblos, sus creencias, el mundo íntimo, el vasto y maravilloso mundo del espíritu son, como la sensación y la naturaleza, generadores de la obra de Poesía.
>
> [Presencia literaria, 25 de junio de 1999, La Paz]

Es significativo que esas "regiones" nuevas por las que el poeta puede conducir su búsqueda estética estén asociadas a la ficción, la intimidad, las sensaciones y el espíritu. Se trata de "territorios" alejados de la claridad de la razón y el discernimiento; que están más cerca de las ilusiones y pasiones desmedidas que el filósofo quiere evitar cuando decide expulsar a los poetas. Entonces, "el ideal de Belleza" no sólo se dispersa, sino que en esa dispersión evade los territorios dominados por la racionalidad. Es decir que Jaimes propone una escritura poética cuyo sentido no esté supeditado a la Idea.

Jaimes insiste en desvincularse de normas estéticas y morales que dicten las pautas consagradas de la poesía. Pero la apertura que concibe no se restringe a las características formales o las fuentes de las que puede nutrir su búsqueda, sino que se impone como una suerte de principio epistemológico a partir del cual se debe desarrollar la creación poética:

> Dentro de esta aspiración caben todos los ideales, aún los más opuestos. Sólo el exclusivismo es frío, enervante y estrecho. Formas son del exclusivismo la escuela, el precepto, la limitación de patria, de lengua, de religión, de tiempo. Forma del exclusivismo es la frontera, sea cual fuere, política, social, religiosa o artística. El dios Término no tiene cabida en el panteón poético.
>
> [Presencia literaria, 25 de junio de 1999, La Paz]

No sólo se trata de una declaración (más) de autonomía artística. Al rechazar el "exclusivismo" y proscribir "al dios Término", Jaimes se opone, nuevamente, a que el sentido de la obra poética dependa de su sujeción a una verdad externa cuya validez le dé carácter de ley. De ahí que incluya en su lista, tanto "leyes" que rigen la creación artística (la escuela, el precepto), como los imperativos aparentemente inevitables que rigen la vida de un sujeto: patria, lengua, religión y tiempo. Como hemos visto, en el texto platónico el poeta es desterrado, a pesar del encanto que produce su magia, porque el sentido de su obra depende exclusivamente de su adecuación a una verdad que está en otra parte. Lo mismo ocurre con la "Suprema Verdad" de Moreno y el "imperativo nacional" de Medinaceli: se instauran como verdades superiores a las cuales se debe supeditar la ficción. La propuesta de Jaimes claramente apunta a cuestionar esta idea. Ello se observa también cuando arremete contra el nacionalismo:

> Este último (el tema o asunto poético) tiene patria, religión, época ocasionales. El autor, como poeta, no los tiene. Su personalidad queda en la sombra. El nacionalismo, el apego a las tradiciones de lengua o raza, no pueden tener cabida en un verdadero ideal artístico, que tiende a ensanchar el campo de acción en vez de limitarlo y de reducirlo. Los asuntos poéticos no tienen otro valor que el intrínseco y pertenecen a toda la humanidad. Considero el patriotismo en el arte como una ficción peligrosa que puede ocasionar incurable raquitismo en las literaturas jóvenes y sin tradiciones.
>
> [Presencia literaria, 25 de junio de 1999, La Paz]

Este fragmento no sólo celebra la desvinculación del poeta con su contexto, sino que propone la idea de que el poeta puede o debe excluirse de los imperativos de la República. Pero es significativo que Jaimes no sólo se refiera a los imperativos sociales; sino a elementos que constituyen también la personalidad y la identidad individual. El tema existe, parece decir Jaimes, el poeta no. Ello confirma la idea que aparece ya en relación con el atuendo del poeta: la diferencia. Como en la descripción del poeta realizada por Jaime Mendoza, Jaimes imagina a un individuo extraño, oculto en la sombra, que se diferencia radicalmente de la colectividad a la que pertenece. Lo radical de la diferencia estriba en el hecho de que incluso es posible dudar de su existencia. Así como la imagen de la cabeza sin cuerpo, la idea del poeta que no tiene patria, religión o lengua, sugiere que la diferencia es profunda y en gran medida insuperable. Así como esa cabeza que Mendoza imagina levitando en la oscura sala de conferencias de la universidad femenina, es posible poner en duda incluso la existencia de ese poeta desligado de las leyes que rigen a los ciudadanos.

Pero no es sólo dispersión e individualismo lo que propone el texto. De hecho, por el contexto en el que escribe Jaimes, es posible asociar las alusiones al "admirable individualismo" y "la intuitiva visión estética" con la exaltación de la subjetividad como criterio único del sentido. Es decir, con su dispersión máxima. Pero no es así. Por un lado, como hemos visto, el texto no sólo propone la idea de la diferencia del poeta, sino que esa diferencia puede incluso poner en cuestión su existencia. Este desplazamiento del protagonismo de la subjetividad está directamente relacionado, precisamente, con la idea de que el poema es portador de un sentido que trasciende la individualidad: "los asuntos poéticos pertenecen a toda la humanidad". Es decir, la propuesta apunta a afirmar la posibilidad de un sentido distinto, igual de categórico y trascendente que el

que defienden los filósofos, pero situado en un territorio opuesto: "Abiertas están para el espíritu todas las vías, libres de preocupaciones y de prejuicios, sin otro culto que el de la Suprema Belleza y el de la eterna Verdad".

3.2 La opción por las sombras

Jaimes imagina la búsqueda poética en términos de una experiencia extraña, es decir alejada de lo razonable, lo conocido y lo prudente:

> La intuición, el sentimiento de lo bello, son los guías únicos del artista que a ella [a la originalidad] aspira. Si al encontrar el asunto poético lo asimila a la propia visión interna y le imprime el sello de su personalidad, no hay derecho para censurarle el haber bebido en fuentes anatemizadas por una preocupación literaria cualquiera, ni se le exija que limite su vuelo a determinadas fronteras.
>
> [Presencia literaria, 25 de junio de 1999, La Paz]

Se trata de una experiencia solitaria y de un recorrido que no ha sido previamente delimitado, en el cual además se pueden quebrar ciertas normas. De ahí que Jaimes describa su propia búsqueda al escribir "Castalia Bárbara", como un recorrido cargado de incertidumbres y de búsquedas inciertas:

> Y en esa época de brumas y resplandores, he buscado el viejo Panteón germánico y he entrevisto, ceñidos por las nieblas del Norte, los muros áureos del Walhalla, y han llegado a mi algunos ecos, fugitivos y dispersos, de los cantos armoniosos escritos en los viejos caracteres rúnicos de la sagrada lengua de Orga. Y he procurado llevar a mis versos un rayo de esas auroras pálidas.
>
> [Presencia literaria, 25 de junio de 1999, La Paz. Subrayado nuestro]

En ese recorrido se mezclan el desplazamiento y la percepción. La búsqueda se desplaza hacia lugares brumosos, nublados, extraños. La percepción capta una serie de señales imprecisas: entrevé, oye algunos ecos fugitivos y dispersos. La experiencia culmina con un recorrido de regreso que es también incierto: sólo queda constancia del intento de reproducir esa experiencia mediante la escritura poética.

Cuando se refiere a los poemas que ha escrito como parte de la serie "Castalia Bárbara", Jaimes intenta dar cuenta de su elección temática en el contexto de un desplazamiento significativo de las fuentes poéticas. Al explicar su opción por la mitología nórdica, Jaimes postula la opción deliberada de explorar ámbitos alejados, desconocidos; regidos no por la racionalidad y la transparencia, sino por la pasión y el ensueño:

> Allí donde el espíritu cree ver agitarse un extremo del manto de la divina Poesía, allí encontrará las aguas límpidas de Castalia. Yo las he buscado en la Edad Media, soñadora y heroica, porque he visto en ese mar inmenso las olas armoniosas de la leyenda y el ensueño, al mismo tiempo que el triunfo del valor, de la energía y la fuerza. Todo lo grande cabe en ella. Tiene montañas, tiene santos, tiene héroes. Sabe creer, luchar y morir. Los lirios y los laureles se entrelazan en su corona verde y blanca y roja con el rojo de la sangre. No sabe de delicadeza, de gracia, de suave armonía. Sus ideales recorrieron el mundo como un soplo de fuego y las muchedumbres conducidas a las riberas del sombrío lago de la Muerte, marcharon con el himno en los labios y el sol de la alegría en el espíritu.
>
> [Presencia literaria, 25 de junio de 1999, La Paz]

El giro implica un gesto heterodoxo, como lo dice explícitamente el autor. Se trata de una elección en la que confluyen tanto la energía y la fuerza de los héroes, como el misterio a veces horroroso de sus extrañas criaturas y paisajes. Pero también es notable la confluencia de la fe y la sangre del combate, la proximidad de la muerte y el alejamiento de la suavidad de las formas. Se trata de un mundo desmesurado y grandioso, en el que la muerte se celebra jubilosamente y la sangre da cuenta de su vitalidad.

Pero lo más significativo de la elección tiene que ver con el desplazamiento de lo clásico y su incursión en la mitología, que se expresa como un recorrido en el que se desdeña la luz del sol en busca de las nebulosas septentrionales:

> Las breves poesías que van más abajo pertenecen en su mayor parte a una serie que he llamado Castalia Bárbara, porque mi pensamiento artístico se ha abrevado para su concepción en las nebulosas fuentes septentrionales, a donde no llegaron los fulgores del gran sol helénico.
>
> [Presencia literaria, 25 de junio de 1999, La Paz]

Cuando Gabriel René Moreno fustiga la obra de Néstor Galindo, reprocha su tendencia a exaltar la tristeza como un vicio que desemboca en un error grave. Se trata de una opción enfermiza en la medida que la experiencia estética puede satisfacer necesidades impulsivas y apremiantes, asumiendo que las formas pueden ser "néctar, bálsamo o maná". Usando una metáfora semejante a la de Jaimes, Moreno dice que Galindo parece desdeñar la claridad y el calor del sol (lo que es doblemente sorprendente, pues el poeta es cochabambino) y buscar el frío y la oscuridad de los sepulcros. De ahí que se refiera al proyecto de Galindo como un fracaso enfermizo, que debe ser evitado por los poetas. En términos semejantes se expresa respecto a los versos en los que Bustamante clama a Dios que le otorgue la muerte.

Por otro lado, Franz Tamayo propone explícitamente que el poeta debe controlar el equilibrio armónico de la forma y que su búsqueda se debe encaminar a la expresión de las grandes verdades humanas sin buscar nada más que la semejanza respecto a lo que representa. Ello contrasta con la desmesura, el ambiguo carácter vital y la misteriosa apariencia del ámbito que Jaimes frecuenta. No hay que olvidar la contundencia con la que Tamayo reniega del embellecimiento innecesario y el vigor con el preconiza el control total del intelecto sobre las formas. Por último, Carlos Medinaceli también afirma la necesidad de obras vigorosas, y señala que éstas deben estar relacionadas con la angustiante realidad que vive el país. No es otra cosa lo que le reprocha a José Eduardo Guerra.

En cambio, en la opción de Jaimes lo extraño, lo incierto, lo intuitivo forman parte de la experiencia fundamental del poeta. De ahí que sea tan elocuente la imagen del alejamiento del sol helénico. Por eso, el gesto que da origen a "Castalia Bárbara" puede

imaginarse como la arriesgada incursión en un ámbito oscuro y peligroso. Pero además, si retomamos los términos en los que Platón plantea el conflicto, recordaremos que él propone controlar y expulsar a aquellos poetas que representen hechos o cosas feas, horrorosas. Por el contrario, el filósofo señala que es necesario promover la representación de aspectos positivos y edificantes.

3.3 La apuesta formal

Ahora bien, el desplazamiento no es sólo de carácter temático, sino que encuentra su correlato en la búsqueda formal. En la huída del sol hacia la oscuridad, el poeta desdeña la claridad, la naturalidad y la corrección del lenguaje poético en busca de una forma que sea *sincera* con el contenido:

> la sinceridad exige que esta forma *(la forma de emisión del concepto)* se aproxime a la que tiene la idea en la mente del autor, que en lo posible presente con las líneas y los colores con que el poeta la ha entrevisto. El Arte le recuerda, además, la necesidad de embellecerla y el procedimiento artístico constituye precisamente el punto de partida de las diversas formas de la poesía. La mayor de las aspiraciones llegaría hasta la formación en el lector u oyente de un estado de ánimo idéntico al del autor. Para aproximarse a este resultado el estilo poético obedece exclusivamente al asunto y sigue las ondulaciones y los matices del pensamiento, lo cual le aparta acaso de la sencillez, pero le deja la sinceridad.
>
> [Presencia literaria, 25 de junio de 1999, La Paz]

Esa "sinceridad" es una apuesta por convertir el poema en un espacio de transformación. La imagen del lector ideal que propone Jaimes es elocuente al respecto: no sólo es un lector que entiende o decodifica, sino que, gracias a esa solidaridad entre forma y contenido, puede experimentar un "estado anímico idéntico al del autor", idea que sugiere la imagen de un sentido que trasciende el ámbito de lo verbal. Y también es elocuente el camino que, según Jaimes, debe seguir la forma para alcanzar ese objetivo: seguir las "ondulaciones y los matices del pensamiento". Es decir, se postula una forma capaz de aprehender la plasticidad, el movimiento, y no sólo el contenido del asunto

poético. En el discurso pronunciado en ocasión de la muerte de Rubén Darío, Jaimes expresa con más elocuencia esta idea:

> El poeta americano creo un estilo (...) el ágil, delicado, flexible y armonioso estilo que sigue las ondulaciones del pensamiento, que lo describe apenas si es brumoso y vago, que lo revela libremente si es claro y preciso, que sugiere más ideas aún de las que expresa y que contribuye a la realización de un gran ideal: hacer que los espíritus vean las cosas espirituales con tanta precisión como los ojos ven las cosas corporales.
>
> [En Wiethüchter, 2002, 228]

Pero también es claro que el fin de esa correspondencia no sólo es cumplir con una petición de principio, la renovación por la renovación, sino encontrar una nueva manera de producir sentidos:

> Si el pensamiento es de suyo nebuloso y sus contornos indecisos, una expresión clara, natural y correcta sería absolutamente antiartística. Imaginar las nieblas de un sueño, en pleno mediodía, lleno de luz, de vida y de calor, imaginar una frase rotunda y académica envolviendo el concepto de una vaga y fantástica creación de las sombras. Sería necesario para ello hacer a las multitudes, al público indocto, una serie de dolorosas concesiones que un verdadero poeta no hará jamás, pues preferirá el sacrificio del éxito al sacrificio de la poesía.
>
> [Presencia literaria, 25 de junio de 1999, La Paz]

Como sugiere el ensayo, esa apuesta implica que la forma puede hacerse confusa, incorrecta y antinatural. El riesgo es alto: la inaccesibilidad y, por tanto, el aislamiento de la empresa poética. Jaimes sugiere la imagen del poeta presionado por su comunidad (las multitudes, el público indocto), que le exige renunciar a sus ideales. Sin embargo, esa es la misión que debería asumir.

En las propuestas de Moreno y Medinaceli no existe una reflexión consistente sobre la forma, en cambio, en el trabajo de Tamayo ésta es primordial. Hemos visto que para este autor la manipulación formal de la poesía sólo tiene sentido en la medida que tiene relación con la verdad que debe enunciar. Se trata de un propósito claro y sobre todo inteligible. De ahí que se refiera al predominio de la musicalidad en poesía como una insensatez, vinculada con un estadio de desarrollo histórico inferior de la poesía. La discrepancia de Tamayo respecto al arrobamiento y la indefinición sensorial producida

por la musicalidad, se debe precisamente a que este efecto ingobernable está dirigido a despertar las zonas oscuras del alma humana *(los más exóticos sones que están destinados a despertar no se sabe qué energías y qué facultades dormidas al fondo de las almas)*. Se trata de una postura estética que, según Tamayo, conduce necesariamente a un fin perverso, puesto que para lograr el extraño efecto de arrobamiento a este tipo de poesía no le sirven *las sanas alegrías que producen los sentidos externos o la mera razón, y el buen sentido*. De ahí que, necesariamente, este tipo de poesía se vea obligada a remover el *sufrimiento, la tristeza y la desesperación o la melancolía y el ensueño religiosos*.

Claramente, la propuesta formal de Jaimes Freyre contradice, casi punto por punto, la postura estética de Tamayo. Su propuesta, como ya hemos dicho, apunta más bien a que la forma esté cargada de posibilidades significativas, no necesariamente racionales, con el fin de lograr esa identificación entre el estado espiritual del poeta y el del lector. Para Jaimes la forma verbal del poema está orientada a producir una experiencia de lectura en la que la intuición y la sensibilidad son predominantes. Asimismo, esa apuesta formal puede hacerse oscura, a veces inaccesible, sobre todo si visita territorios sombríos como los de "Castalia Bárbara", en los que la vitalidad está próxima a la muerte, la magia es la otra cara del horror y las pasiones, como los paisajes, son descomunales e inconmensurables.

II. CASTALIA BÁRBARA: HERIDA Y ESCRITURA

Castalia Bárbara (Buenos Aires, 1899) es el primero de los dos libros de poemas publicados en vida por Ricardo Jaimes Freyre. El resto de su obra está compuesto por los textos históricos referidos a Tucumán[6], por el célebre ensayo *Leyes de la versificación castellana* (1912), los dramas *La hija de Jefthe* (1889) y *Los Conquistadores* (1928), y por un conjunto de cuentos y artículos publicados de forma dispersa en revistas literarias latinoamericanas'. La obra poética de Jaimes, entonces, es escueta y está distanciada además por un largo período: *Los sueños son vida,* su segundo libro de poemas, se publica en 1917, dieciocho años después del primero.

El primer libro está dividido en tres partes: "Castalia Bárbara" (CB)[8], "País de sueño" y "País de sombra". "Castalia Bárbara" es un conjunto de 13 poemas numerados que están unidos por un hilo conductor temático: la escenificación de algunos pasajes de la mitología germánica medieval. En el pórtico de la serie aparece el famoso soneto "Siempre" (peregrina paloma imaginaria), un poema que ha sido leído frecuentemente como un arte poética. Siguiendo con esa línea de lectura, hablaremos de esa pieza en la conclusión de este trabajo, pues la oposición que activa puede entenderse como una imagen paradigmática de las oposiciones que articulan el sentido de diversas zonas de la poesía de Jaimes. De otro lado, los grupos posteriores a la serie "Castalia Bárbara" son parte del ejercicio de lectura de la Tercera Parte. A diferencia de la lectura de CB, los poemas de "País de sueño" y "País de sombra" son agrupados según un orden

[6] *Tucumán en 1810* (1909), *Historia de la República de Tucumán* (1911), *El Tucumán del siglo XVI* (1914), *El Tucumán Colonial* (1915) e *Historia del Descubrimiento de Tucumán* (1916).
Los cuentos de Jaimes Freyre aparecen reunidos en un volumen recién en 1975.
[8] En adelante, *Castalia Bárbara* se refiere al libro y "Castalia Bárbara" o CB al conjunto de 13 poemas.

imaginado para esta lectura y que considera las diferentes experiencias de la voz poética: la experiencia erótica, la experiencia oscura y la experiencia mística.

Esta Segunda Parte está dedicada a la lectura de la serie "Castalia Bárbara", a partir del criterio de que en este conjunto de poemas la escritura poética de Jaimes Freyre despliega un conjunto de oposiciones paradigmáticas que pueden proyectarse luego al resto de la obra. Es a través del despliegue de estas oposiciones que es posible afirmar que la escritura de Jaimes encara a su manera el conflicto de sentido descrito en la Primera Parte.

1. La angustia crítica

Jugando deliberadamente con la expresión "la angustia cívica", aquí se propone un recorrido por algunos aspectos de la tradición crítica que lee a Ricardo Jaimes Freyre a partir de una conjetura concreta: la escritura de Jaimes y, concretamente, el conjunto de poemas "Castalia Bárbara" genera una controversia respecto de la posibilidad de articular sentidos[9]. Ello se puede observar en diferentes aspectos de la lectura de CB: la búsqueda de fuentes, la postura del poeta respecto al tema y la forma de su escritura.

1.1 Fuentes y contexto

Como hemos visto, en el prólogo de "El cojo ilustrado", Jaimes se refiere a la significación de su elección del mundo nórdico en el contexto de la transformación modernista y, sobre todo, en el de su propia búsqueda estética:

> Allí donde el espíritu cree ver agitarse un extremo del manto de la divina Poesía, allí encontrará las aguas límpidas de Castalia. Yo las he buscado en la Edad Media, soñadora y

[9] La angustia cívica es una expresión acuñada por Jaime Mendoza para referirse a la preocupación de los escritores bolivianos de principios de siglo XX por los problemas sociales del país, hecho que se expresa en sus obras. Blanca Wiethüchter y Alba María Paz Soldán retoman esta frase en *Hacia una historia crítica de la literatura boliviana* [2002] para nombrar uno de los capítulos en los que se comentan obras como *Juan de la Rosa y Raza de bronce.*

> heroica, porque he visto en ese mar inmenso las olas armoniosas de la leyenda y el ensueño, al mismo tiempo que el triunfo del valor, de la energía y la fuerza.
>
> [Presencia literaria, 25 de junio de 1999, La Paz]

Como se ha visto, en estas líneas Jaimes hace énfasis en aquello que el título del poema anuncia: la necesidad de buscar nuevas fuentes, lejos del fulgor del sol helénico, como señales de una búsqueda estética que aspira a renovar el lenguaje poético y, por tanto, a proponer nuevas respuestas a la pregunta por el sentido. El resultado es evidente en el título "Castalia Bárbara": un gesto heterodoxo en el que se funden los ideales clásicos y la irracional fuerza de la misteriosa mitología nórdica. No es casual, entonces, que diversas lecturas pongan atención a dos aspectos relacionados con el tema del poema: las fuentes que Jaimes podría haber visitado para crear el mundo mitológico de "Castalia Bárbara", y la significación del relato que pone en escena el poema, es decir, el ocaso del panteón germánico y el triunfo del cristianismo.

Más allá del interés filológico, la indagación de las fuentes presupone que es posible encontrar por esa vía claves para la interpretación del poema. Es decir, esta búsqueda pretende establecer las posibles filiaciones del poeta, sus influencias culturales y literarias, y el contexto en el que Jaimes decide reescribir la mitología germánica medieval. En su estudio fundacional sobre Jaimes Freyre, Emilio Carilla [1962] realiza una exhaustiva revisión de fuentes contemporáneas al poeta y propone una conclusión. Por un lado, señala una serie de textos a los que Jaimes podría haber accedido para conocer el mundo mitológico germánico. Se trata de una lista de 9 traducciones y/o versiones francesas y españolas de *Las Eddas,* publicadas entre 1838 y 1896[10]. De ellas se inclina por *Mythologie scandinave,* un texto originalmente escrito en inglés por Rasmuss B. Anderson, cuya traducción francesa data de 1866. La prueba que parece

[10] *Las Eddas* o *Los Eddas* es el título genérico con el que se conoce a las dos recopilaciones de historias referidas a la mitología nórdica. La Edda Mayor o poética es una recopilación islandesa de diversos textos, fechada en 1250. La Edda Menor o prosaica es obra del famoso poeta islandés Snorri Sturluson (1179-1241) y está fechada entre 1220 o 1225.

inclinar a Carilla es la dedicatoria en la que el autor se refiere, en términos semejantes a los de Jaimes, al gesto de nutrirse tanto de la fuente Castalia como de las profundas aguas nórdicas. Sin embargo, Carilla señala que también es bastante probable que Jaimes haya accedido a una de las múltiples versiones de divulgación o reelaboraciones poéticas del tema, entre ellas las óperas de Wagner, muy difundidas en el contexto cultural del poeta. También menciona Carilla textos poéticos anteriores a CB que abordan el tema de la mitología nórdica, como los *Poemas Bárbaros* (1862) de Leconte de Lisle y poemas de Darío y otros autores latinoamericanos, lo que demuestra que en el contexto el tema es frecuentado desde diversas perspectivas y a partir de distintos tipos de fuentes. De ahí que Carilla concluya lo siguiente:

> Jaimes Freyre no tuvo una fuente precisa, y sí temas, ámbito, personajes, símbolos, que resurgen entonces al amparo de diversos textos (...) Esto sirve, al mismo tiempo, para anticipar que los temas de Jaimes Freyre eluden, salvo contados casos, un contacto muy estrecho. Igual cosa ocurre con su expresión. Jaimes Freyre reelabora y transforma —creo que intencionalmente—posibles fuentes. De ahí, dificultades en localizaciones y precisiones incontrovertibles.
>
> [Carilla, 1962, 25. Subrayado nuestro]

La conclusión es significativa, sobre todo si se toma en cuenta que la alusión al mundo medieval es leída por algunos críticos bajo el signo del exotismo modernista. Es decir, como una prueba de filiación del poeta a uno de los gestos más polémicos del movimiento. No hay que olvidar que la crítica que lee al modernismo suele referirse a este gesto como una señal de decadentismo, una suerte de *snobismo* que da cuenta del espíritu transgresor de los poetas, pero también, en muchos casos, de su superficialidad. Así, la pregunta por las fuentes conduce también a la pregunta respecto a si el proyecto de escritura de Jaimes es la puesta en práctica de un exotismo más o menos gratuito, o si hay otras posibilidades de interpretar su gesto. En ese sentido, Carilla deja entrever que esa dificultad para "localizar" las filiaciones de CB es una señal de que la búsqueda de rasgos comunes y de signos de identidad resulta improductiva. La reelaboración y

transformación a las que se refiere Carilla darían cuenta de un texto que evita premeditadamente la identificación y la filiación". Por tanto, si bien se puede afirmar que Jaimes retoma un tema de "época", es cierto también que esa afirmación no sirve para dar cuenta de las particularidades de su poema. De ahí que, como veremos, surjan tantas preguntas respecto a las posibilidades interpretativas de "Castalia Bárbara", y que incluso se especule respecto a la gratuidad de un texto cuya única virtud radicaría en el despliegue formal.

1.2 El mundo perdido

Un aspecto derivado del anterior se refiere a la unidad episódica del conjunto como fuente de sus posibles interpretaciones. Desde los primeros acercamientos, la crítica percibe que la serie "Castalia Bárbara" puede ser organizada en términos de un relato cuyo hilo conductor es la representación del mundo mítico y su caída. Así lo señala, por ejemplo, Leopoldo Lugones: "Desea el poeta simbolizar la derrota del viejo culto de Odín por el Cristianismo naciente. [En Carilla, 1962: 36].

La legibilidad de esa lectura está determinada, sobre todo, por el poema final, "Aeternum vale", en el que se escenifica la aparición del "dios silencioso que tiene los brazos abiertos" en la selva sagrada defendida por Thor, la divinidad guerrera. La resolución del poema deja en claro que el triunfo de esa divinidad silenciosa y quieta, asociada al dios cristiano, acarrea la desaparición de la vitalidad del mundo mitológico. El ruido y el movimiento cesan para siempre:

> Thor, el rudo, terrible guerrero que blande la maza

[•] Prueba de que la cuestión de la filiación no ha sido cerrada es que, en el prólogo a la *Antología de la poesía boliviana* [2004], Mónica Velásquez ofrece nuevas pistas al respecto. Se trata de un ensayo de Enrique Gómez Carrillo titulado "Los poetas jóvenes de Francia", publicado en el segundo número de la famosa *Revista de América.* En dicho texto se hace referencia a las obras de Leconte de Lisle y Adolphe Retté de quien dice: "se aleja voluntariamente de las islas luminosas del Mar Divino, y va a buscar el agua poética de las castalias bárbaras" [Velásquez, 2004: 9].

--en sus manos es arma la negra montaña de hierro—
Va a aplastar, en la selva, a la sombra del árbol sagrado,
A ese Dios silencioso que tiene los brazos abiertos.
Y los Dioses contemplan la maza rugiente,
Que gira en los aires y nubla la lumbre del cielo.
……
Ya en la selva no se oyen las viejas salmodias
Ni la voz amorosa de Freya cantando a lo lejos,
Agonizan los Dioses que pueblan la selva sagrada
Y en la lengua de Orga se extinguen los divinos versos.

Solo, erguido a la sombra de un árbol
Hay un Dios silencioso que tiene los brazos abiertos
[CB 87]

El poema permite asumir que el conjunto se encamina hacia ese desenlace y que, por tanto, a pesar de algunas ambigüedades, es posible confirmar la consistencia de la interpretación narrativa. De hecho, éste suele ser el punto de partida en las consideraciones sobre el poema. Ello se puede observar, por ejemplo, en el único trabajo crítico que propone una lectura exhaustiva del conjunto, el capítulo de Oscar Rivera Rodas dedicado a CB en su libro *Funciones de la metáfora lírica* [1973]. Ahí, en la lectura de los trece poemas, Rivera Rodas intenta dar cuenta del lugar que ocupa cada uno en la estructura narrativa total.

Siguiendo parcialmente dicha lectura, se podría visualizar la estructura del poema de la siguiente manera. En los dos primeros poemas se configura el espacio mítico de CB. Tanto "El camino de los cisnes" como "El canto del mal" presentan las características fundamentales del poema: el paisaje nórdico, la atmósfera de agitación y desolación, el carácter intensamente animado de sus escenarios. Los poemas III y IV ponen en escena el combate y la muerte violenta del guerrero heroico, haciendo énfasis en la experiencia, al mismo tiempo dolorosa y placentera que implica el trance extático de la guerra. De ahí que al final del poema IV se sugiera que luego de muerto, el héroe se encamina hacia un nuevo día. Los siguientes cuatro poemas forman un grupo delimitado por el V,

"La noche", y el VIII, "El alba". En medio, "Los elfos" y "Las hadas", escenifican, digamos, la vida nocturna del mundo mitológico[12]. Estos poemas también configuran imágenes en las que la vitalidad parece potenciarse en su contacto con la muerte y la oscuridad. El poema IX, "La espada", representa la imagen de la espada rota del guerrero; el X, "El Walhalla" escenifica el paraíso de eterno furor al que son conducidos los héroes muertos en el fragor de la batalla. El poema XI, "El himno", es una suerte de invocación dirigida a un Dios guerrero que mata y al mismo tiempo hace que los guerreros se enfrenten sonrientes a la muerte. El poema XII, "Los cuervos" sugiere una fatal premonición, anuncia el final. Como hemos visto, el poema XIII, "Aeternum Vale" (Adiós eterno) cierra la serie con la representación del enfrentamiento entre dos divinidades: el guerrero Thor y un "dios silencioso que tiene los brazos abiertos", que se asocia con el Dios cristiano. El conflicto acaba con el triunfo del dios silencioso y ello produce el fin de la intensa vitalidad del mundo mítico.

Ahora bien, más allá de la forma concreta de la secuencia, resulta interesante destacar que a partir de esa lectura se ha especulado sobre la posibilidad de interpretar el conjunto CB como una toma de posición respecto al conflicto que representa. Es decir, puesto que el nudo narrativo de "Castalia Bárbara" es el fin del mundo mítico y el triunfo del dios cristiano, se abre la posibilidad de asumir una postura al respecto.

En un artículo breve, Juan Quirós propone una de las escasas lecturas que intuyen en el desenlace de "Aeternum vale", es decir en el triunfo de Cristo, un signo positivo:

> Para esos dioses, tarde o temprano debía llegar el final, razón por la que trataban por todos los medios de dilatar sus días, pero como la raza de los gigantes contra los cuales combatían había proliferado de una manera asombrosa, próximo se anunciaba el ocaso de los dioses. Jaimes Freyre se percató agudamente de esa situación y puso a Cristo en lugar de los gigantes. De esa manera, la destrucción final de los dioses bárbaros viene por el triunfo del Amor sobre el odio, la sangre y la guerra.

[12] Rivera Rodas llama "poemas nocturnos" a este grupo.

[Quirós, 1999: 2]

La lectura de Quirós interpreta la quietud y los brazos abiertos como señales de paz y amor, en contraste con el furor violento del mundo mítico. Emilio Carilla sugiere una lectura semejante al señalar que "la última estrofa del poema es la declaración lírica del triunfo de Cristo" y que todo su poder majestuoso está representado en su quietud y en la señal de sus brazos, en contraste con la fuerza violenta de Thor.

En el *Anecdotario de Ricardo Jaimes Freyre,* escrito por Raúl, el hermano del poeta, aparece una historia que indirectamente pone esa cuestión sobre el tapete. Según el texto, Jaimes reaccionó airadamente al ver la ilustración que habían preparado para la edición boliviana de CB y que consistía en la imagen de un Cristo crucificado, sin saber que el propio Raúl era el autor de la ilustración:

> Yo hice un dibujo para la nueva edición de Castalia Bárbara, que se editó en La Paz, del Cristo en cruz, considerando que el poema capital de ese libro era Aeternum Vale; en el cual se canta el triunfo del cristianismo sobre los dioses de la mitología escandinava (...)
> -- Qué te parece Raúl--, me dijo fastidiado un día (sin sospechar que el dibujo era mío) en La Paz han reeditado *Castalia Bárbara,* poniéndole un Cristo en la tapa, como si fuera un libro de devociónes
> [Raúl Jaimes Freyre, 1953: 90]

Por otro lado, hay lecturas, como la de Rivera Rodas, que destacan más bien la neutralidad de la voz poética, entendida como un trabajo exclusivamente representativo, que sólo busca transmitir, sin tomar partido, las imágenes correspondientes al desenlace [Rivera Rodas, 1973: 90]. En ese sentido apunta también el comentario de Roberto Prudencio, quien destaca la neutralidad y distancia que caracterizan al poema:

> Acá el poeta no toma actitud alguna ante el cuadro que pinta. Se mantiene ajeno a la lucha religiosa. Su mirada estética sólo se siente cautivada por el puro espectáculo. Igual impresión le causa la bella presencia de ese dios enigmático y silencioso, cuanto la muerte de los dioses nórdicos y la extinción de los versos divinos en la lengua de Orga.
> [En Mitre, 1994: 25]

Oscar Cerruto, por su parte, añade a este juicio sobre la neutralidad, la idea de que el poema no sólo se aleja de su referente mítico y religioso, sino que lo excede:

> No se trata de un poema conceptual... ni siquiera es un poema religioso, aunque en su concepción constituya una de las más deslumbrantes alegorías del triunfo del Cristianismo, con una inconmensurabilidad poética que desborda el tema, como lo sobrepasa un Oratorio de Haendel o el Guernica de Picasso.
>
> [En Mitre, 1994: 25]

Esta lectura sugiere que el sentido del poema no radica en el tema sino en un aspecto que lo hace único e irreductible (inconmensurable): su propuesta estética. Esta postura, es significativa porque retorna una idea planteada por Jaimes en el comentado prólogo de "El cojo ilustrado": que la anécdota mitológica está al servicio de la escritura poética y no a la inversa.

Por último, a partir de la oposición que escenifica el poema, algunas lecturas asumen que el desenlace puede ser interpretado corno un signo negativo, en la medida que el mundo de plenitud y vitalidad que se había representado en los poemas anteriores, es de pronto acallado por el silencio y la quietud del Dios cristiano. Si bien suscribe las opiniones anteriores de Cerruto y Prudencio, Eduardo Mitre [1994] lee "Aeternum Vale" como la señal trágica de un acabamiento, el punto final de la intensa plenitud que caracteriza al mundo mitológico:

> Desde su primera estrofa, "Aeternum Vale" es un poema de la interrupción y de la súbita suspensión del ánimo y de los sentidos, de ese fluir acorde con un ritmo natural y cósmico. Los tiempos en el imperfecto, así como la imagen dinámica del caballo en que galopa la hija de Nhor, diosa del amor, comunican la energía y fluidez de ese mundo vital interrumpido por la aparición del Dios inmóvil y silencioso; aparición que produce la petrificación del alma de Freya en la sensación de terror que experimenta ante lo desconocido.
>
> [Mitre, 1994, 24]

Blanca Wiethüchter sugiere una lectura semejante, aunque propone contextualizarla respecto a los ideales poéticos de Jaimes Freyre. Según la autora, CB es la puesta en escena del enfrentamiento de dos visiones del mundo, en una analogía (o alegoría) respecto al sometimiento de las culturas originarias por parte de la cultura occidental:

> Nuestra lectura de Castalia Bárbara propone una actividad escritural crítica en Jaimes Freyre, y pensamos que el poema propone el enfrentamiento de dos culturas que plantean naturalmente el problema de la violencia inferida a un imaginario cultural diferente en nombre de una doctrina que será sistemáticamente cuestionada y rechazada por el poeta. Creemos ver

> en este gesto la profunda conciencia que tenía de la alteridad, tal como la entendemos hoy en día.
>
> [Wiethüchter, 2002, 228, t.2]

El desplazamiento que propone la lectura de Wiethüchter apunta a comprender el gesto estético de Jaimes como un hacerse cargo de la posibilidad de recuperar el sentido en un mundo que lo ha perdido:

> Perdido el soporte divino del mundo, (Jaimes) será el único de los modernistas fundadores que ingresa en la modernidad, a través del ejercicio de una sistemática aplicación de la conciencia crítica que intenta, a través de una poética nacida de la interioridad, restablecer críticamente al hombre un mundo que ha perdido su soporte más importante
>
> [Wiethüchter, 2002, 209, t.2]

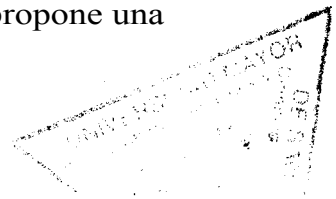
Desde una perspectiva diferente, Mauricio Souza [2003] propone contextualizar la anécdota mitológica en el contexto de la búsqueda estética de Jaimes. Souza lee CB corno la puesta en escena del acabamiento de un ámbito utópico (el mundo mítico y heroico, pleno de sentidos) producto de la irrupción del Dios silencioso que acalla los cantos sagrados, los himnos, los gritos de guerra, los ruidos de la naturaleza, la violenta vitalidad, para imponer su silencio e inmovilidad. Es decir que, según esta lectura, en CB la voz poética intenta reconstruir ese espacio utópico caracterizado por la articulación sagrada o motivada de los cantos, los gritos y los himnos guerreros; y por la furiosa violencia que sugiere una exacerbada sensualidad. De ahí que sea posible establecer un nexo entre la violencia que impregna las imágenes del poema y la plenitud de sentidos a la que aspira la escritura poética:

> La sangre es un elemento simbólico que connota la celebración de la vitalidad bélica y erótica y la guerra misma es escenario de la recuperación nostálgica de una de las lenguas originales, la del guerrero. La oposición que importa es la que enfrenta el silencio y petrificación del mundo 'moderno' al frenesí vital del combate y del erotismo: el territorio utópico tiene que ver para Jaimes Freyre con un irrecuperable espacio en el que acción y palabra, naturaleza y cultura, grito e himno, celebran sus nupcias.
>
> [Souza, 2003: 160]

El "Aeternum vale", por tanto, marcaría el inicio de un tiempo en el que el mundo comienza a perder sus atributos poéticos: la vitalidad se extingue, la lengua sagrada

deviene en ruidos desarticulados. Así Jaimes configura, según esta lectura, el espacio en el cual inscribe su voz poética y el tipo de búsqueda que ésta emprende: perdido el vínculo original con el sentido, el poeta intentará redescubrirlo mediante la escritura poética. Ese intento, sin embargo, se verá amenazado por la degradación del mundo que se expresa en los sonidos no articulados que dificultan la reconstrucción de la lengua sagrada.

Es decir que esta lectura propone considerar la anécdota mitológica como un quiebre al interior de la obra de Jaimes Freyre. Luego del poema final (la caída) sobrevendría el tiempo histórico en el cual la voz poética intenta recuperar, infructuosamente, algo de ese sentido *y* plenitud perdidas. Esta hipótesis, planteada ya por Eduardo Mitre, será retomada para articular la lectura de la Tercera Parte, en la que se propone una aproximación a los poemas posteriores a CB.



1.3 La posibilidad del sentido

Es sobre todo a partir del conjunto CB que la crítica establece dos puntos de consenso en torno a la obra de Jaimes Freyre: el primero, tiene que ver con la calidad de su obra. Según esta idea, Jaimes es un poeta que funda un nuevo momento en la literatura boliviana pues su lenguaje poético destaca por su virtuosismo y su madurez. Los elogios son vastos y los adjetivos colman de gloria al poeta consagrándolo, además, como el fundador, el instaurador de la "verdadera poesía" en Bolivia. Un texto emblemático es el escrito por el crítico español Enrique Diez Canedo en la introducción a *Itinerario espiritual de Bolivia,* de José Eduardo Guerra [1989][13]:

> La palabra escogida y sus cualidades de belleza realizadas por la musicalidad del ritmo, en ningún poeta se ve como en Ricardo Jaimes Freyre. Cuando Ricardo Jaimes Freyre surge en

[13] El artículo introductorio al libro de Guerra lleva el título de "Los poetas de Bolivia vistos por un español".

> Bolivia se puede escribir en fin, *malherbe vint!* de aquella literatura. Se destaca no sólo entre los suyos sino entre los americanos de entonces; tiene un valor continental, reconocido en todas partes.
>
> [En Guerra, 1989: 5-6]

El segundo punto de consenso tiene que ver con la tendencia de Jaimes a escribir poemas cuyo sentido resulta muchas veces esquivo e impenetrable. Como veremos, desde diferentes perspectivas, los lectores críticos de Jaimes destacan la oscuridad de su obra y, en algunos casos, encuentran que ése es el punto débil de su proyecto. En algunos casos, la crítica ha interpretado este aspecto recurriendo a explicaciones históricas y psicológicas. Y en otros, este rasgo es leído más bien como un aspecto altamente significativo respecto a los sentidos del texto poético.

En el texto citado anteriormente, Leopoldo Lugones se refiere a la dificultad de acceder al sentido de los poemas:

> Desea el poeta simbolizar la derrota del viejo culto de Odín por el Cristianismo naciente. Y produce una de las piezas de más alta poesía con que cuenta la literatura americana. Es sencilla y obscura como la barbarie misma; está llena de una vaga superstición, a la que el ruido de los árboles y el tropel de las bestias salvajes comunica un no sé qué de extraña grandeza.
>
> Es poesía enteramente subjetiva la suya y sólo aspira a producir estados de alma, dejando que el lector se coloque en el medio más apto para cultivarlos o refinarlos una vez producidos. El método tiene sus desventajas, siendo la primera una completa inaccesibilidad para el público, y la segunda, entre otras, una vaguedad lindera a veces de la confusión y el extravío; la fuerza de evocación, alcanzada por virtud de un rasgo en apariencia nimio, es un resultado de aquel método.
>
> [En Joubin Colombres, 1944, 22]

En su *Historia de la literatura hispanoamericana,* Enrique Anderson Imbert [1986] utiliza una imagen muy elocuente para destacar la destreza formal de la escritura de Jaimes y la consecuencia de su ejercicio excesivo:

> Era como un extraño baile en que las palabras –que habían sido invitadas exclusivamente por la belleza de sus cuerpos sonoros—se tomaban del talle y giraban, zapateaban, interrumpían una figura para repetir su comienzo una y otra vez... Música ideal no se oía: por lo menos el ánimo del lector no se dejaba penetrar por sentimientos vagos e insinuantes. Miraba eso sí la fiesta rítmica, porque los ritmos eran formas de palabras danzantes. Ante tal exageración de ritmos, uno se distraía y dejaba escapar el sentido.
>
> [Anderson Imbert, 1986: 417]

Estas valoraciones que fluctúan entre la admiración y la desaprobación destacan que la oscuridad de los poemas radica en la exacerbación de la forma. Pero con ello no sólo se alude a la versificación de los poemas, sino también al carácter extraño de sus imágenes. No es casual que con frecuencia se recurra a imágenes sensoriales para describir el hechizo y la vaguedad de esta escritura poética (música indescifrable y arrobadora, danza exagerada).

Esta suerte de consternación crítica ante la obra de Jaimes es altamente significativa pues vuelve a poner en cuestión el tema de una escritura poética que, en gran medida, excede y elude la posibilidad de ser interpretada. Recordemos que Emilio Carilla concluye que la reelaboración temática y formal de CB hace dificil su localización y filiación; y que Cerruto sugiere que más que la neutralidad del conflicto, lo que destaca en el conjunto es esa suerte de exceso que hace que el tema mítico-religioso quede en un segundo plano. Sin duda, las afirmaciones de Lugones y Anderson apuntan en la misma dirección, sólo que hacen más evidente la controversia: aquí se trata de cuestionar la posibilidad del poema de producir sentidos relevantes debido a ese exceso formal que lo alejaría de la posibilidad de una Verdad. De ahí que los críticos hablen de la "completa inaccesibilidad para el público", de "confusión y extravío", de una exageración formal y, de manera más explícita, de la posibilidad de que el sentido escape. Aquí se instaura uno de los ejes articuladores del discurso crítico que lee "Castalia Bárbara".

Una primera línea de lectura del discurso crítico intenta atribuir a esa escritura oscura sentidos que correspondan con un horizonte de verosimilitud común, buscando en la realidad nacional y en la biografía de Jaimes aquella verdad que el poeta parece

esconder —u obviar— en sus versos. Carlos Medinaceli, al comentar CB, señala que es posible leer el majestuoso paisaje helado como una transfiguración de las cumbres andinas por las que el poeta había transitado en sus viajes de juventud:

> Todo el paisaje de *Castalia Bárbara,* y no solamente el paisaje sino el ritmo, el ambiente, el matiz, la sobriedad y precisión de sus imágenes y el ambiente general del poeta, son andinos... Por lo pronto bástenos esta afirmación apodíctica: el paisaje de *Castalia Bárbara* es boliviano, sólo que el poeta lo ha expresado con símbolos de la mitología nórdica
>
> [Medinaceli, 1969, 132]

Y Guillermo Francovich propone un vínculo entre las imágenes violentas del poema y las escenas de la Guerra del Pacífico que el poeta presenció en Tacna cuando era muy joven.

> ¿No será que en Jaimes Freyre esta obsesión del agua y de la sangre nació de las experiencias que tuvo en su infancia, cuando viviía en Tacna y se produjo la Guerra del Pacífico? Acaso la clave del enigma la den estos versos en que el poeta evoca la ciudad natal situada a orillas del río Caplina, no lejos del mar y de las nieves andinas, que jamás es visitada por las lluvias y que un día, cuando él era un niño, fue ensangrentada por la guerra.
>
> [Francovich, 1978: 161]

Sin poner en tela de juicio la validez de estas interpretaciones (frontera que suele cruzar gozosamente, de ida y vuelta, toda sobreinterpretación) lo que interesa es destacar el gesto de redimir a la obra de Jaimes de las críticas que lo censuran por su gratuito despliegue formal. Tanto Medinaceli como Francovich consideran que arraigando al poeta, se resuelve el problema más importante que plantea la inaccesibilidad de la obra: Jaimes puede ser por fin considerado como un poeta boliviano. Y ello sólo es posible presuponiendo que el sentido del poema radica en la posibilidad de vincular su misteriosa forma con una verdad ligada al contexto.

Una segunda línea de lectura respecto al sentido en CB se define en *Historia crítica de la literatura en Bolivia* [2002], donde Blanca Wiethüchter propone una valoración de la obra de Jaimes Freyre a partir de su relación crítica con los dilemas de la modernidad. La lectura de Wiethüchter retorna y reelabora el juicio según el cual esta obra inaugura

una etapa de madurez en la literatura boliviana. Lo retorna porque propone ubicar a Jaimes en el inicio de un período que denomina "el arco de la modernidad" en el que es posible establecer vínculos entre autores aparentemente distantes como, por ejemplo, Jaimes Freyre, Jaime Saenz y Arturo Borda. Y lo reelabora porque el fundamento de esta opinión es que la obra de Jaimes despliega una escritura compleja en la que no sólo se puede observar un virtuoso despliegue formal. Para Wiethüchter, la complicación formal, la oscuridad de los sentidos de la poesía de Jaimes es parte de un proyecto de escritura que apunta a problematizar una serie de certezas. En ese sentido, la voz poética que instaura Jaimes se constituye en una "conciencia crítica" que cuestiona la univocidad de lo real, la concepción metafísica y la visión histórica de la modernidad.

La lectura de Wiethüchter, por tanto, considera que la obra de Jaimes responde con mayor profundidad y complejidad a los dilemas que la época de la secularización plantea a sus contemporáneos, por lo que no duda en calificar al poeta como el más moderno de los modernistas. Este juicio implica, por ejemplo, afirmar que la poesía de Jaimes no cae en la tentación de los exotismos gratuitos ni en la defensa irracional de un despliegue formal alejado del sentido. Por el contrario, el poeta asume la misión de restaurar el sentido que el mundo ha perdido:

> Perdido el soporte divino del mundo, (Jaimes) será el único de los modernistas fundadores que ingresa en la modernidad, a través del ejercicio de una sistemática aplicación de la conciencia crítica que intenta, a través de una poética nacida de la interioridad, restablecer críticamente al hombre un mundo que ha perdido su soporte más importante
>
> [Wiethüchter, 2002, 209, t.2]

Como hemos señalado, esa "conciencia crítica" se despliega en el proyecto poético de Jaimes mediante una escritura que asume que la posibilidad de restaurar el sentido pasa por poner en crisis una serie de certezas:

> (Jaimes Freyre) se convierte en crítico del cristianismo, del lenguaje y de las tradicionales certidumbres de lo real. Esta conciencia obliga a desnombrar lo nombrado, a cambiar las

> representaciones, a denunciar la historia unívoca, a fundar otro lenguaje, a batallar con el paso del tiempo que todo lo destruye y a buscar, románticamente, lo que no perece y se alza sobre los escombros del pasado
>
> [Wiethüchter, 2002, 211, t.2]

En ese contexto, Wiethüchter establece un eje de lectura de la obra de Jaimes que consiste en la "crítica a la historia" en el que la conciencia crítica de la voz poética intenta rescatar del olvido a los otros que han sido relegados al "olvidadero" de la historia moderna. El punto de partida de esa lectura es la valoración de CB, como la puesta en escena del enfrentamiento de dos visiones del mundo. Siguiendo esa línea, Wiethüchter propone que CB puede ser leído como un juicio crítico respecto al cristianismo, en el que se denuncia la imposición de su visión del mundo sobre las culturas míticas:

> En el poema, Jaimes Freyre no sólo denuncia la figura de Jesús utilizada por la Iglesia Católica como arma de poder y destrucción de las culturas de pensamiento mítico, sino también la versión metafísica de una y otra cultura –la cristiana y la germana— en relación a la muerte. (...) En esta perspectiva el poema denuncia, entonces, el arrasamiento de culturas disímiles a la cristiana. Otras que, como la cultura nórdica germana, posibilitaban una relación más humana, menos angustiosa con la muerte, por lo mismo una vida más armónica con la naturaleza. Esta defensa de la diversidad cultural y ácida denuncia, para la época y lugar, de lo cristiano, sitúa a Jaimes Freyre muy lejos de los modernistas colegas y lo convierte en un poeta de la modernidad.
>
> [Wiethüchter, 2002, 228-229, t.2]

La aproximación de Wiethüchter, como se ha dicho antes, realiza un desplazamiento en la lectura crítica que permite superar el juicio (o la sospecha) acerca de la imposibilidad del poema de producir sentidos relevantes. Y supera, también, el intento de encontrar sentido en interpretaciones que vinculan la escritura con una verdad histórica o biográfica. En otras palabras, como en el caso de la búsqueda de fuentes y en el de la controversia mítico-religiosa, queda claro que ese tipo de interpretaciones, precisamente, se agotan, llegan a un límite. Ese desplazamiento propuesto por Wiethüchter consiste en articular la escritura de Jaimes a la tradición de la poesía moderna y, por tanto, a la posibilidad de entender su elección por el mundo nórdico y la

representación del conflicto que culmina en su clausura en el contexto de lo que hemos denominado la pregunta por el sentido. Aunque es cierto, también, que la lectura de Wiethüchter tiende a resbalar en las interpretaciones de orden alegórico al pretender que en CB se pone en juego la confrontación de dos mundos a los que se puede situar de manera precisa en un momento histórico.

Por último, Mauricio Souza propone una lectura de Jaimes Freyre que indaga también acerca de cómo la obra responde a lo que hemos denominado la pregunta por el sentido. Souza estructura su interpretación a partir de dos ejes de análisis retórico: lo visual y lo auditivo en la poesía de Jaimes. Pero la particularidad de su acercamiento es la intención de superar el análisis descriptivo, restringido a las constataciones de orden formal y estilístico, para abrir la posibilidad de "establecer una serie de conexiones discursivas o históricas", en un recorrido "de ida y vuelta entre la lectura en detalle de la obra de Jaimes Freyre y su horizonte ideológico" [Souza, 2003: 15].

En ese viaje de ida y vuelta, la lectura de Souza pone en cuestión el hecho de que se pueda aplicar a la obra de Jaimes uno de *los lugares comunes* del consenso critico sobre el modernismo: que este movimiento instaura una nueva manera de percibir el mundo. Así, la lectura permite conectar, también, los dilemas acerca de la posibilidad del sentido que escenifican los poemas con la postura acerca de la poesía y el poeta que Jaimes asume en su contexto inmediato:

> Más allá de la comprobación casi gozosa de la existencia de ciertos tópicos "modernos" en la obra de Jaimes Freyre –el tropo de lo sensorial, el dandismo, el solipsismo aristocrático, su rechazo mismo de lo moderno, etc.- nos preocupará conjeturar la función que esos lugares comunes cumplen en su horizonte histórico. (...) La poesía, en ello, es una zona de exploración privilegiada: con una intensidad que su prosa también conoce, en esos poemas que no dicen nada Jaimes Freyre hace malabares con una serie de dilemas: ¿cuál es la naturaleza de la relación entre el productor cultural y la sociedad?, ¿cuál es el lugar del intelectual marginal respecto a las llamadas tradiciones centrales (europeas)? Estas preguntas –que nos siguen persiguiendo hoy—fueron barajadas de manera ejemplar por el Modernismo

> de Jaimes Freyre a través de lo que podría definirse el tropo central de sus textos: la tematización del acto de percibir.
>
> [Souza, 2003: 27]

Es decir, retornando explícitamente la cuestión de la posibilidad de construir sentidos a partir de una poesía que, en apariencia, no dice nada, la lectura de Souza asume también que el poema es el espacio donde los avatares del poeta modernista adquieren un sentido concreto, mediante la "tematización del acto de percibir". Por ejemplo, en uno de los recorridos de su lectura, Souza considera que la obra de Jaimes retorna y reelabora uno de los lugares comunes de la época: el ideal de lograr una forma poética que tenga los atributos de la música; es decir, la posibilidad de un sentido pleno, no mediado por las convenciones de la significación lingüística. Esta búsqueda, por cierto, trasciende el contexto modernista y permite establecer un vínculo con una de las reflexiones estéticas emblemáticas de los orígenes de la poesía moderna: el romanticismo y el simbolismo francés[14].

Para entender cómo Jaimes reelabora esta reflexión estética en su obra, Souza retorna la interpretación planteada por Eduardo Mitre respecto a la recurrente imagen del oído: la voz poética se debate entre la proximidad al sentido pleno y la inevitable distancia que lo aleja de él[15]. Por ello es frecuente la imagen de una música o un rumor al que se puede acceder pero de manera incierta e imprecisa. Souza propone que es posible detectar en la poesía de Jaimes una variedad de registros sonoros que oscilan entre "la articulación plena" (el lenguaje divino) y lo no articulado (los ruidos, como los graznidos de los cuervos mensajeros en el poema "Los cuervos"). Así, la voz poética

[14] Como hemos visto, esa aspiración está claramente formulada en el texto en el que Jaimes se refiere a los poemas de CB y a su búsqueda estética (Capítulo 1, 3): el objetivo del poeta es alcanzar una forma que transmita las "ondulaciones del pensamiento" y que permita al lector una identificación, una suerte de comunión espiritual con el poeta.

[15] Mitre, 1994: 22-24. Más adelante se explica la lectura de Mitre.

instauraría una tensión constante entre estos dos tipos de registro en busca de los inciertos vestigios del sentido perdido. La búsqueda apuesta por la escritura poética como medio para alcanzar el sentido, pero se ve amenazada constantemente por la interferencia de los sonidos no articulados: "la voz registra la búsqueda de una plenitud amenazada por la interferencia, por el ruido" [Souza 2003: 154].

Ese ruido que impide el acceso al sentido pleno es entendido por Souza corno las señales de la distancia insalvable que separa la voz poética y el mundo mítico invocado. El lugar desde el que la voz poética se despliega es un mundo degradado ("alienado", dice Souza), alejado del pasado mítico, alejado de la divinidad y separado de la naturaleza:

> En definitiva, el objeto del deseo ('el mensaje sagrado') se revela sólo parcialmente en el texto: el habla divina de los cuervos es perceptible como lo que es inaccesible. Esta inaccesibilidad es consecuencia de diversas alienaciones: históricas (ruptura respecto a un pasado heroico), ontológicas (somos humanos, no divinos) y existenciales (nuestra conciencia nos separa de la naturaleza).
>
> [Souza, 2003: 153]

Finalmente, Souza propone que, en su búsqueda, la voz poética convoca lo múltiple, lo extraño, lo otro, para finalmente acallarlo en una suerte de sistema consagrado de codificación cultural. De ahí que, según su lectura, la escritura de Jaimes convoque la ambigüedad como uno de sus sentidos más frecuentes y relevantes. En el análisis de "Los cuervos", por ejemplo, Souza destaca la doble connotación de las aves mensajeras de Odín que graznan y hablan el lenguaje secreto; son el anuncio de la muerte, pero también del mensaje de regeneración. Es decir que, ubicado en los límites del sentido, el lugar de la revelación puede ser también el de la clausura del sentido; está sujeto a esa dualidad. La recurrente ambigüedad puede ser entendida, por tanto, como un gesto irónico recurrente en la poesía de Jaimes:

> Hasta que punto esta representación de la experiencia poética [la que se escenifica en Los cuervos] es irónica lo podemos inferir de la dubitación que los poemas de Jaimes Freyre no se cansan de convocar: tal vez la plenitud sea la muerte.
>
> [Souza, 2003: 154]

Por un lado, esta lectura se contrapone a la de Wiethüchter. Si la autora cree ver en la poesía de Jaimes un proyecto crítico que busca reinstaurar el sentido perdido del mundo, Souza entiende que la obra es la escenificación de la incertidumbre respecto a la posibilidad de que exista dicho sentido. Es decir que estas lecturas delimitan el ámbito de una nueva discusión en la tradición crítica que lee la obra de Jaimes. Si bien los términos y las perspectivas de esa discusión son radicalmente diferentes a la controversia planteada por los primeros lectores de esta obra, no es forzado suponer un hilo conductor entre los dos momentos: la angustia crítica, los desafíos que impone una escritura poética que premeditadamente, parece eludir las clasificaciones y definiciones taj antes.

Por otro lado, la lectura de Souza enfoca un aspecto central, la posibilidad de leer la obra de Jaimes como la puesta en escena de los dilemas de la representación, aspecto que sirve como punto de partida para nuestra lectura. Así como Wiethüchter propone un desplazamiento de lectura que permite vincular el proyecto de Jaimes con la tradición de la poesía moderna, Souza entiende que el exceso supuestamente gratuito y asignificante que percibían los primeros lectores, es justamente el nudo a partir del cual se puede desencadenar sus sentidos más relevantes: "en esos poemas que no dicen nada Jaimes Freyre hace malabares con una serie de dilemas" [Souza, 2003: 27].

Luego de definir a grandes rasgos los principales ejes discursivos que articulan la angustia crítica, leeremos el conjunto CB para observar cómo se despliegan

concretamente las posturas estéticas de Jaimes Freyre y cómo éstas se sitúan respecto al conflicto de sentido.

2. Forma y sentidos

> Atiende ahora a esto otro: ¿a qué se endereza la pintura hecha de cada cosa? ¿A imitar la realidad según se da o a imitar lo aparente según aparece, y a ser imitación de una apariencia o de una verdad?
> -De una apariencia -dijo .
> -Bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza sino muy poco de cada cosa y en que esto poco es un mero fantasma. Así decimos que el pintor nos pintará un zapatero, un carpintero y los demás artesanos sin entender nada de las artes de estos hombres; y no obstante, si es buen pintor podrá, pintando un carpintero y mostrándolo desde lejos, engañar a niños y hombres necios con la ilusión de que es un carpintero de verdad.
>
> Platón, La República, IX

Como hemos visto, para expresar su desconcierto ante "Castalia Bárbara", uno de sus lectores críticos (Anderson Imbert) utiliza la imagen de un baile desmesurado y frenético, una fiesta exagerada en la que todo lo que importa está relacionado con lo sensorial ("un extraño baile en que las palabras —que habían sido invitadas exclusivamente por la belleza de sus cuerpos sonoros—se tomaban del talle y giraban, zapateaban, interrumpían una figura para repetir su comienzo una y otra vez"). El crítico compara a las palabras con cuerpos bellos para destacar que su valor es exclusivamente sensorial: como cuerpos sin alma y sin espíritu, en esa exagerada celebración, las palabras no valen por lo que significan sino por su sonido o apariencia. De ahí que, según este juicio, no sea posible escuchar "música Ideal" sino simplemente música: sonidos articulados de acuerdo a un patrón rítmico y melódico; materialidad pura que no remite a un sentido lingüístico (significación) sino que se regocija en los sentidos (experiencias sensoriales). De ahí que la descripción contenga también un reproche: la extrañeza, la exageración e incluso la belleza extrema del baile son interpretados como señal de su falta de verdad y utilidad; de su premeditado alejamiento del sentido. Como hemos visto, ese exceso formal al que alude Anderson Imbert es un punto neurálgico a partir del cual es posible articular la tradición crítica que lee "Castalia Bárbara".

Así, en el devenir de esta tradición es posible encontrar algunos puntos que definen la "angustia crítica" que genera el poema. Por un lado, es dificil encontrar las filiaciones de CB y resolver el problema de las fuentes, debido a que, como propone Carilla, la escritura poética se distancia intencionalmente de cualquier posible referente. Por otro lado, el tema de la mitología nórdica y, concretamente, la representación del "ocaso de los dioses", está sujeto también a algunas incertidumbres. Es significativo que la pregunta acerca de la supuesta postura asumida por Jaimes en el poema haya sido respondida de las tres formas posibles: algunas lecturas interpretan el poema como una celebración del triunfo del dios del amor y la paz; otras, asumen que se trata de una representación en la que rige la neutralidad respecto el episodio mitológico, y también hay críticos que leen el poema como una señal de duelo ante el fin de la vitalidad y plenitud del mundo mitológico. Ello no quiere decir que sea posible leer CB de muchas formas, sino que, más allá de la consistencia de dichas lecturas, la controversia es una señal de aquello que Cerruto propone: hay mucho más en juego en el poema que la anécdota mítico religiosa y ese excedente tiene que ver con aquello que denomina "la inconmesurabilidad poética", ambigua expresión que parece aludir a la propuesta formal de la escritura de Jaimes.

En el mismo sentido se puede interpretar el gesto de críticos como Francovich y Medinaceli, quienes intentan otorgar al poema un sentido, vinculando simbólicamente sus imágenes con posibles recuerdos de infancia o con evocaciones del paisaje andino. Implícitamente, esa interpretación es una aceptación de aquello que sugiere Anderson: en el poema no hay verdad, sólo formas; hay efectos, pero no sentido. De otro lado, como también hemos visto, se proponen lecturas como las de Blanca Wiethüchter y Mauricio Souza que parecen cruzar la línea de la polémica y postulan que es

precisamente en esa forma desmesurada, en ese baile sensual ("poemas que no dicen nada"), donde se encuentran las posibilidades más significativas de lectura.

Ahora bien, ese exceso formal que parece alejar al poema del sentido tiene que ver concretamente con dos aspectos concretos de la escritura de CB: la versificación y las imágenes sensoriales. Como se ha visto, la misma crítica que expresa desconcierto frente a la obra de Jaimes expresa su admiración por su manejo virtuoso del lenguaje. Se trata de una suerte de fascinación que se explica gráficamente con las elocuentes imágenes de Anderson: palabras como cuerpos hermosos desplegando una coreografía sofisticada. También el juicio de Lugones sobre Castalia Bárbara contiene al mismo tiempo reproche ("una completa inaccesibilidad para el público", "una vaguedad lindera a veces de la confusión y el extravío") y admiración por el poema, al que considera "una de las piezas de más alta poesía con que cuenta la literatura americana".

¿Cuál es el origen de estas valoraciones aparentemente contradictorias? ¿Por qué la crítica admite descalificar nada menos que el sentido del poema y a pesar de ello otorgar carta de ciudadanía al poeta por su manejo virtuoso de la versificación? Sin duda, ésta es la evidencia más elocuente respecto a la distancia que existe entre el programa poético de Jaimes y aquello que Roland Barthes llama el "verosímil crítico" de sus lectores: ese horizonte de ideas acerca de la poesía que se articulan en una lectura concreta. Dos formas divergentes de entender la escritura poética.

Como hemos visto al comentar el prólogo a CB, para Jaimes el trabajo formal no es un aspecto secundario, sino intrínsecamente vinculado a la posibilidad de alcanzar sus ideales estéticos. Cuando, en ese prólogo, Jaimes habla de que "la mayor de las

aspiraciones" es formar "en el lector u oyente de un estado de ánimo idéntico al del autor" propone que eso sólo se puede lograr mediante el trabajo formal:

> Para aproximarse a este resultado el estilo poético obedece exclusivamente al asunto y sigue las ondulaciones y los matices del pensamiento, lo cual le aparta acaso de la sencillez, pero le deja la sinceridad.
>
> Presencia literaria La Paz, domingo 25 de junio de 1999.

Es cierto que en ese prólogo Jaimes habla de la forma, también como un elemento que sirve para "embellecer" el asunto poético. Pero no cabe duda de que postula una identificación entre "estilo" y "asunto" como fórmula única para alcanzar su extraño propósito: seguir las ondulaciones y matices del pensamiento. Es decir que la forma, para Jaimes, no sólo permite transmitir un mensaje "embellecido", sino representar una experiencia. No es casual que use una imagen visual para expresar el tipo de significación que está en juego con el manejo formal. Como hemos visto en el capítulo anterior, el poeta es aún más elocuente en el discurso fúnebre con el que despide a Rubén Darío: "hacer que los espíritus vean las cosas espirituales con tanta precisión como los ojos ven las cosas corporales".

Es decir, la preocupación formal de Jaimes no está ligada a una idea meramente ornamental de la versificación, sino a una propuesta que asume que el sentido de la escritura poética se produce en la conjunción de dos aspectos indesligables: "asunto" y "estilo". Ello implica, además, que sólo mediante esa conjunción es posible que el lenguaje del poema diga esa verdad que otros lenguajes no pueden alcanzar y que radica en la posibilidad de dar ese salto de lo "espiritual" a lo "sensorial".

2.1 La ley del ritmo

En las *Leyes de versificación castellana*[16] Jaimes deja en claro que el "estilo" se refiere concretamente a la musicalidad a la que debe aspirar la escritura poética. De ahí que este texto no sólo sea una prueba de la importancia que tiene la reflexión acerca de la forma en la escritura de Jaimes, sino del valor significativo que el poeta le otorga a la materialidad sonora del lenguaje. Como se sabe, este trabajo teórico ha suscitado diversas valoraciones. Hay quienes lo consideran un gran aporte a la teoría de la versificación y hay quienes encuentran la posibilidad de desmentirlo en la propia obra de Jaimes. Sin embargo, más allá de considerar aisladamente su validez, el texto adquiere sentido en el contexto del proyecto de escritura (poética, ensayística, teórica) de Jaimes, no tanto por su propuesta, sino por sus pretensiones. En principio, Jaimes propone encontrar un canon absoluto:

> Perseguí a mí vez el descubrimiento de la ley que preside al fenómeno de la música verbal, con la cual ley pudieran explicarse no sólo todos los ritmos conocidos, sino también los que creara más tarde la intuición de los poetas; LA LEY DEL RITMO y no las leyes de tales o cuales ritmos; la ley que permitiera juzgar, con una sólida base de acierto, la extensión y la importancia de todas las innovaciones que en el curso de los siglos han formado el tesoro de la versificación castellana y las que aspiran a aumentar y a valorar ese tesoro, el mayor acaso de las lenguas modernas.
>
> [LVC: 170-171]

Para otorgar validez a la formulación de semejante ley, Jaimes declara haber estudiado toda la poesía castellana (desde El Cid hasta sus días), y todas las teorías de versificación elaboradas anteriormente (desde Nebrija hasta Bello). Por otro lado, Jaimes afirma que su teoría es absolutamente nueva porque cambia el paradigma de la versificación al abandonar "el dogma de la unidad métrica" y poner en primer plano al acento prosódico:

> La sola enunciación de la existencia de cláusulas rítmicas o pies métricos, suele bastar para que se crea en una resurrección de las doctrinas clásicas, con su absurda base de la cantidad silábica. Y es este otro prejuicio... no menos fértil en injusticias y errores. Quede aquí constancia de que considero definitivamente entenada la hipótesis de las sílabas largas y breves y que atribuyo sólo al acento la virtud de generar el ritmo
>
> [LVC 171]

[16] Texto publicado en *Poesías completas,* 1944. En adelante: LVC.

La pretensión de hallar una ley definitiva de la música verbal y el giro de la métrica hacia la prosodia son la señal de un programa poético dominado por lo que Mitre llama la "poética musical". Ello da pie, como señala Mauricio Souza, a identificar la filiación del proyecto de Jaimes respecto a la vasta y difundida tradición romántica, sobre todo francesa, de la segunda mitad del XIX que postula el ideal estético de alcanzar mediante la escritura poética el poder evocador de la música. Mauricio Souza traza una línea que conecta esta postura de Jaimes con el contexto modernista, y también con la reflexión simbolista en torno a la musicalidad del lenguaje poético que, emblemáticamente, podría identificarse con el famoso primer verso del "Arte Poética" de Paul Verlaine: "Ante todo la música". Se trata de una suerte de profesión de fe según la cual el lenguaje de la música tiene la posibilidad de reconciliar al hombre con el mundo, de hacer posible el acceso directo a un lenguaje universal, no mediado por ningún código ni por una representación: la música del universo. El lenguaje superior, entonces, adquiere un estatus místico, pues es una forma sensible que permite acceder a una verdad de orden trascendente. Una verdad, por cierto, que no puede ser "traducida", que excede las posibilidades del lenguaje cotidiano:

> La recepción de la música (incluso verbal) provoca la inmovilidad, el trance hipnótico que nos suspende por encima del "mundo exterior" (de la mimesis). La experiencia de lo "sublime" (Wagner) es la que une la práctica poética con la clarividencia, el éxtasis místico y todas las variantes pseudos-científicas de la experiencia "sonora" que los ocultistas de la época exploran.
>
> [Souza, 2003: 151]

Pero también es posible que retengamos del gesto de Jaimes únicamente su aspecto más obvio y concreto: la apuesta por crear un lenguaje que produzca sentidos a partir de su materialidad sonora. No con la intención de simplificar su propuesta poética, sino de percibir, dejando a un lado la irreductible solemnidad romántica, el giro que propone su proyecto respecto a la tradición poética anterior y, sobre todo, respecto al verosímil

crítico que leerá su obra desde el desconcierto, la admiración y la desconfianza. Es decir, "más acá" de las posibles (e imposibles) implicaciones filosóficas de la poética musical, rescatar de entre esa generalidad el gesto de Jaimes, no tanto su contenido: el afán de construir una forma que no sólo diga, que no sólo adorne, sino que convierta el poema en el espacio de una experiencia gracias a la potencialidad significativa de su aspecto material. Volviendo a las imágenes de Anderson: una poética que deliberadamente apueste por hacer del cuerpo de las palabras, de su extraña coreografía, uno de los sentidos claves del poema. En ese sentido, no habría que buscar el sentido más allá del poema, en el trasfondo filosófico, en el contexto histórico o en un ámbito insondable, sino en su propia configuración material.

2.2 Imágenes sensoriales

Algo semejante ocurre con las imágenes sensoriales. Se suele describir "Castalia Bárbara" como un conjunto de imágenes de intenso cromatismo y sonoridad. Una primera lectura de los poemas basta para comprobar que en sus versos abundan alusiones a colores intensos y sonidos estruendosos. De ahí que sea posible, como proponen algunos autores, decir que CB se estructura como un conjunto de fragmentos al que no se duda en llamar cuadros o escenas. Mónica Velásquez, por ejemplo, señala:

> La manera en que el poeta presenta este mundo distante para sus lectores es fragmentaria, como un recorrido por escenas plásticas, cuadros que escenifican las estaciones de una cultura muriendo a manos de otra.
>
> [Velásquez, 2004: 10]

A partir de esa característica de la poesía de Jaimes se articulan también algunas lecturas que intentan encontrar en esa proliferación de imágenes una posibilidad de sentido del poema. Eduardo Mitre, como hemos dicho, propone una lectura de CB y en general de la escritura de Jaimes Freyre, que sitúa en un lugar central a una imagen en la que confluyen el carácter sensorial de las imágenes y la poética de lo musical: la imagen

del oído. Según esta interpretación, la poesía de Jaimes asume la "indecisión o ambigüedad semántica" [Mitre, 1994: 19] que es propia de la música. Incluso la contundencia de sus numerosas imágenes y metáforas visuales, es gobernada por esa suerte de indeterminación que sugiere la musicalidad de los poemas. Mitre considera, por tanto, que la indeterminación del sentido provocada por la musicalidad de los poemas es clave para entender la propuesta estética del poeta y encuentra en la imagen del oído el símbolo o cifra de la experiencia poética. Se trata, en este caso, de una experiencia dramática en tanto el poema daría cuenta de una constatación trágica: si bien se propone la posibilidad de atisbar el sentido, se pone en evidencia la imposibilidad de manifestarlo más allá de la incertidumbre y la indefinición:

> El poema no es la poesía, sino un eco vago, visualmente un reflejo de la misma. Aquí rozamos con uno de los aspectos más modernos de la poética de Freyre: la convicción de que la experiencia poética está más allá o más acá del poema; éste es sólo una prueba de su existencia, pero no es ella. El poema es apenas la vaga expresión de una remota o recóndita fuente poética. En consecuencia, la poética musical de la indeterminación, de lo indecible, testimonia la existencia de la palabra original y, a su vez, la amarga conciencia de la imposibilidad de alcanzarla".
>
> [Mitre, 1994: 22]

Mitre encuentra que la expresión más clara de esa poética se encuentra en "El canto del Graal", un poema en el que la imagen del oído escenifica esa oscilación dramática:

> Cuando el eco de alada harmonía
> Tembloroso en mi oído resuena.
> Siento arder una extraña alegría
> En el fondo sin luz de mi pena
> [PSÑ 98]

Desde otra perspectiva, Oscar Rivera Rodas propone una lectura de CB en la que apunta a demostrar que la escritura poética puede ser tipificada como un caso concreto de lo que denomina "metáfora descriptiva" o "imagen de la sensación". Según esta lectura, las imágenes de CB corresponden a un tipo de metáfora que "se levanta sobre una base mayoritaria de sensaciones". Ello determina su carácter representativo, en la medida que apunta a recrear una serie de datos sensibles, pero también un alejamiento

de lo conceptual. En la clasificación que propone Rivera Rodas, las imágenes de las sensaciones se oponen, por ejemplo, a las imágenes de la conciencia o metáforas conceptuales. Por tanto, la metáfora descriptiva apunta a generar sentidos sugerentes, vagos, no necesariamente transferibles a conceptos:

> La metáfora descriptiva no exige a su autor la exposición intelectual de su cosmovisión o de sus preocupaciones, no tiene necesidad de reflejar el pensamiento del poeta, su conducta es eminentemente extrovertida; no es el medio por el cual el autor se introduce en sus propias cavilaciones y desciende hasta los meandros de su intelecto para tratar de expresarlo según un particular modo de entendimiento (...) Su función es sensual: producir sensaciones.
>
> [Rivera Rodas, 1973: 38]

Las imágenes, por tanto, trabajarían de manera semejante a la versificación, es decir, apelando a una significación que se remite a la materialidad sensorial. El alejamiento del "pensamiento" y la proximidad con la sensualidad que percibe Rivera es señal de que en el poema no sólo la materialidad de las palabras adquiere sentido, sino que también se propone generar sentidos a partir de la representación de imágenes sensibles. Rivera propone, además, una comparación entre las imágenes de CB y el arte impresionista para destacar que la descripción de estas imágenes está lejos de la representación realista.

¿Pero cómo se construye concretamente el efecto de sentido al que se refiere Rivera Rodas? Por un lado, el régimen de la voz poética intensifica el efecto de objetividad y actualidad de las imágenes, es decir su carácter plástico. Los poemas se construyen según un régimen enunciativo en el que no se hace explícita la aparición del /yo/ poético. Utilizando términos propios del análisis narrativo, se podría afirmar que se trata de una voz extradiegética que construye las imágenes desde la perspectiva externa o distante de la tercera persona: *Canta Lok, el pastor apacienta; densa bruma se cierne.* Sin embargo, esta distancia se atenúa por el uso casi exclusivo del tiempo presente. Es decir, el efecto que produce el uso del presente (una acción no culminada, que ocurre

simultáneamente al acto de enunciación) otorga a las imágenes el sentido de actualidad. Un recuento permite verificar que, salvo en los poemas VIII, "El alba", y XIII, "Aeternum vale", todos los poemas tienen el mismo régimen verbal.

Por otro lado, como veremos concretamente en algunos poemas, la escritura de CB se basa fundamentalmente en la construcción de imágenes visuales Y sonoras. Veamos, como un ejemplo, el poema citado antes, "El canto del mal"

> Canta Lok en la obscura región desolada
> Y hay vapores de sangre en el canto de Lok.
> El pastor apacienta su enorme rebaño de hielo,
> Que obedece, --gigantes que tiemblan—la voz del Pastor
> Canta Lok a los vientos helados que pasan
> Y hay vapores de sangre en el canto de Lok.
>
> Densa bruma se cierne. Las olas se rompen
> En las rocas abruptas, con sordo fragor.
> En su dorso sombrío se mece la barca salvaje
> Del guerrero de rojos cabellos, huraño y feroz
> Canta Lok a las olas rugientes que pasan
> Y hay vapores de sangre en el canto de Lok
>
> Cuando el himno del hierro se eleva al espacio
> Y a sus ecos responde siniestro clamor
> Y en el foso sagrado y profundo, la víctima busca,
> Canta Lok a la pálida Muerte que pasa
> Y hay vapores de sangre en el canto de Lok.
> [CB 79]

Como se puede observar, no hay un solo verso en el que no se pueda constatar la presencia de nombres asociados a sentidos sensoriales (visuales o sonoros). Pero además, es posible percibir que esas imágenes presentan una dinámica que sugiere una intensa animación de los elementos que forman parte del poema. Al asociar [canto-gigantes-oscuridad-sangre-hielo-olas-rocas-hierro] se crea una proliferación nominativa de sentidos relacionados con la materialidad de lo visual y lo sonoro que remite a magnitudes descomunales, colores intensos, sonidos estruendosos, ámbitos agrestes, dureza extrema. Ese sentido es reforzado en parte por las cualidades de los elementos: [obscura-desolada-enorme-sombría-siniestro]. Y también por el tipo de verbos que se

utilizan para relacionar los elementos entre sí: [canta-tiemblan-rompen-mecen-elevan] que están referidos a acciones en algunos casos violentas y, en otros, a movimientos o desplazamientos significativos. Como veremos, en otros poemas de CB la presencia de verbos relacionados a acciones violentas es mucho más abundante.

A ello hay que añadir otro aspecto necesariamente relacionado con el efecto plástico y la dinámica sensorial: la versificación del poema. Es cierto que hemos hablado de ese tema en el acápite anterior, pero al comentar el poema se hace evidente que resulta forzado no mencionarlo, pues ello implicaría tener una representación parcial del poema al dejar de lado la significativa manipulación formal de la lengua. Ello se puede observar, por ejemplo, en la estructura regular del poema y en la repetición de dos versos que, con una significativa variante en cada aparición, constituyen el *leit motiv* del poema: *Canta Lok en la obscura región desolada / y hay vapores de sangre en el canto de Lok.* No es ocioso observar que 8 de los 18 versos del poema corresponden a ese motivo recurrente. Además, como se puede observar, el efecto rítmico se hace aún más intenso por la recurrencia lexical que se presenta en los versos: *Canta Lok... en el canto de Lok. I El pastor apacienta... la voz del Pastor.* Estas repeticiones producen un efecto de circularidad rítmica que cobra significación si se vuelve al título del poema: "El canto del mal". Es decir, la escritura poética no sólo pretende enunciar el canto sino que aspira a representarlo en términos miméticos: imita su forma, actúa como tal. El poema no sólo habla de un canto, sino que es también, a su manera, un canto. A ello hay que añadir la significativa sonoridad de los versos que se hace evidente, por ejemplo, en las recurrentes aliteraciones: *Las olas se rompen / en las rocas abruptas, con sordo fragor.*

La combinación de esos aspectos permite referirse al conjunto como una sucesión de ¡mágenes en movimiento o, en otros términos, de escenas: representaciones de actos que ocurren en un mismo espacio y en el que intervienen un conjunto limitado de personajes. La conjunción de la voz poética en la tercera persona del presente, la nominación casi exclusiva de elementos visuales y sonoros, los atributos de esos elementos, el régimen verbal y la sonoridad de los versos genera ese efecto plástico que permite describir a los poemas como escenas o representaciones de acciones violentas en un ámbito intensamente animado. En otras palabras, todos los elementos del poema apuntan solidariamente a construir ese sentido. Por tanto, si bien es posible analizar por separado el régimen visual o el sonoro, o aislar el comentario sobre la versificación, es cierto también que no considerar su conjunción proporciona una imagen incompleta de la dinámica sensorial que instauran los poemas. Y, también, dejar de ver el lugar central que ocupa esta apuesta sensorial en la escritura de CB, más allá de que las imágenes nos conduzcan a la constatación de filiaciones o adscripciones de diverso orden.

2.3 Imagen y sentido

No está demás recordar nuevamente el discurso fúnebre dedicado a Darío, en el que Jaimes dice que uno de los logros de la poesía de su amigo fue "hacer que los espíritus vean las cosas espirituales con tanta precisión como los ojos ven las cosas corporales". [Wiethüchter, 2002: 228]. Nuevamente, más allá de las implicaciones románticas que la consigna evidencia, es significativo destacar la brecha que pretende cruzar la escritura de Jaimes. No sólo se trata de lograr una figuración de lo espiritual, sino percibirlo con la misma intensidad sensorial con la que se perciben los cuerpos. Ahora bien, en el poema, esos cuerpos están hechos de palabras, y las palabras (más precisamente, la conjunción de enunciación, nombres, adjetivos, verbos y sonidos), son las que realizan

el simulacro de la percepción sensorial. Por tanto, la brecha es aún más profunda de lo que parece en la expresión de Jaimes, puesto que el poema no contiene las "cosas corporales", sino palabras que las representan, signos, imágenes de las cosas.

Como señala Roland Barthes, las imágenes creadas por el lenguaje se resisten, por exceso o por defecto, a un sentido lingüístico:

> No son los lingüistas los únicos que desconfían de la naturaleza lingüística de la imagen; también la opinión común considera vagamente la imagen como un reducto de resistencia al sentido, en nombre de cierta idea mítica de la Vida: la imagen es una re-presentación, es decir, en definitiva, resurrección, y ya se sabe que lo inteligible tiene fama de ser "antipático" con respecto a lo vivido. Así pues, la analogía está considerada, por ambos bandos, como un sentido limitado: unos piensan que la imagen es un sistema muy rudimentario en comparación con la lengua, y otros piensan que la significación no es capaz de agotar la inefable riqueza de la imagen.
>
> [Barthes, 2002: 27]

Desde esta perspectiva, es posible afirmar que el trabajo formal de Jaimes, el énfasis en la musicalidad de las palabras y en la intensa sensualidad de las imágenes, aparentemente apunta a activar esa tensión entre lo vivido y lo inteligible que genera la representación, en el sentido que le atribuye Barthes: la posibilidad de volver a experimentar, de resucitar. Pero tratándose de imágenes mediadas por las palabras, su carácter de simulacro, de artificio, se hace todavía más evidente. Jaimes parece ser conciente de ese efecto, por la forma como enfatiza la artificialidad de su escritura. De ahí que esa escritura ocupe ese lugar ambiguo respecto al sentido al que se refiere Barthes: demasiado rudimentario respecto al lenguaje, o excesivo respecto a los limitados alcances de aquel.

Así adquiere sentido el epígrafe de *La República* con el que se inicia este capítulo. La sentencia platónica que expulsa a los poetas tiene dos argumentos relacionados entre sí: en primer lugar, que la poesía trabaja con las emociones y, por tanto, puede alejar a los ciudadanos del prudente uso de la razón. En segundo lugar, que las representaciones que

produce la poesía y el arte en general, la mimesis, están alejadas en tres grados de la verdad, puesto que imitan la imitación de una idea (si la silla que construye el carpintero imita la idea absoluta de silla, la silla que pinta el pintor copia la fabricada por el carpintero, por tanto, es doblemente falsa). La artificiosa versificación de la escritura de Jaimes y el acento sensorial de sus imágenes parecen poner en juego, no sólo la disyuntiva entre poesía y sentido, sino la tensión entre poesía y verdad. Como hemos visto en el primer capítulo, uno de los fundamentos sobre los que se articula el discurso de la crítica literaria es la necesaria vinculación entre ficción e Idea. Para Gabriel René Moreno, esta verdad tiene una connotación al mismo tiempo científica y sagrada. Para Carlos Medinaceli, la validez de la literatura está supeditada a lo que él denomina el "imperativo nacional". Y para Franz Tamayo la verdad tiene un aspecto ético o, mejor dicho, moralizante, pues aquello que da validez, por ejemplo, a la artificiosa forma de Horacio es su conocimiento de las "grandes verdades" del ser humano. Jaimes, como hemos visto, parece ubicarse en la otra orilla, al menos por sus ideas acerca de la poesía.

A continuación, se propone una lectura de CB a partir de una conjetura concreta: también en el poema se puede observar que Jaimes encuentra una respuesta a la pregunta por el sentido que lo diferencia, al menos, de gran parte de los principios que rigen al discurso crítico. Y ello se puede observar, sobre todo, a partir de una imagen: la imagen de la herida, configurada mediante la experiencia del héroe mitológico. Como veremos, esta imagen, además, puede desencadenar un conjunto de oposiciones recurrentes en el poema y en otras zonas de la poesía de Jaimes Freyre.

3. La imagen de la herida

Hay dos imágenes predominantes en CB, porque a partir de ellas es posible articular una serie de sentidos relacionados con el conjunto. Por un lado, la imagen que construye el poema final: un dios silencioso, de brazos abiertos, erguido sobre los restos de un mundo perdido. Esa presencia vertical marca el fin de los cantos sagrados, de la vida intensa y fluida de la selva, del tiempo pleno y eterno del mito. Como hemos visto, esta imagen permite articular la unidad del poema en términos de relato o anécdota mitológica (CB como la representación del ocaso de los Dioses) y en términos de discurso (CB como articulación de un conjunto de oposiciones relacionadas a una oposición general: la vitalidad del mundo mítico y la silenciosa presencia del Dios final). Así, es posible afirmar que esta imagen configura la legibilidad del poema en términos sintagmáticos: permite visualizar su unidad y la continuidad que existe entre los diversos poemas.

La otra imagen corresponde a la del guerrero combatiendo. En la plenitud del tiempo mítico, esa imagen concentra el furor y la vitalidad que caracterizan al mundo de CB: el guerrero, en el trance extático del combate, herido de muerte, a punto de trasponer la frontera que lo separa de la plenitud total del Walhalla. Así como la imagen del dios silencioso en medio de la moribunda selva sagrada permite visualizar la unidad y continuidad del conjunto, la imagen del guerrero en combate permite visualizar la coherencia paradigmática de las oposiciones que articulan los poemas. De ahí que sea posible seguir un recorrido que parte de la manifestación explícita de la imagen de la herida y se proyecta a otras manifestaciones de esta oposición paradigmática: la presencia de elementos que se rompen violentamente para generar un tránsito y

violentar una frontera normalmente cerrada, y la posibilidad de asociar las imágenes sensoriales de CB con la escritura poética. A esta última asociación quiere llegar esta lectura para destacar que, así como le ocurre al héroe, una experiencia sensorial violenta rompe una superficie normalmente continua y genera un desorden, una circulación inusitada que permite poner en contacto polos normalmente opuestos. Concretamente, los polos que separan la línea paradigmática vertical: el abajo terrenal y el arriba consagrado.

3.1 La experiencia del héroe

La imagen del guerrero en combate aparece sobre todo en los poemas III, IV y X de Castalia Bárbara. En términos esquemáticos, se podría decir que en esos tres poemas la imagen del guerrero sigue una trayectoria que se inicia en el campo de batalla, sigue con su muerte y ascensión y culmina en el Walhalla. El primero, "Los héroes", muestra al héroe en actitud de combate y anuncia su caída. El segundo, "La muerte del héroe", muestra al héroe en agonía y transportado hacia el horizonte por los cuervos sagrados de Odín. El tercero, "El Walhalla" los héroes habitan el panteón germánico, ahí donde libran sangrientas y gozosas batallas eternamente. Este recorrido, por tanto, podría asociarse a una experiencia, pues consiste en tres momentos en los cuales la figura del guerrero presenta estados y atributos distintos. Así, la imagen de la herida se refiere a esa experiencia en la que el combate sangriento conduce al héroe hacia la eterna vitalidad del Walhalla.

a. Los héroes

Los héroes

Por sanguinario ardor estremecido
Hundiendo en su corcel el acicate

Lanza el bárbaro en medio del combate
Su pavoroso y lúgubre alarido.

Semidesnudo, sudoroso, herido
De intenso gozo su cerebro late
Y con su escudo al enemigo abate
Ya del espanto y del dolor vencido.

Surge de pronto claridad extraña
Y el horizonte tenebroso baña
Un mar de fuego de purpúreas ondas

Y se destacan, entre lampos rojos,
Los anchos pechos, los sangrientos ojos
Y las hirsutas cabelleras blondas.

[CB 79-80]

El poema presenta, en las dos primeras estrofas, al héroe en combate. Como se puede observar, la imagen sugiere con la misma intensidad dolor y vitalidad. Es posible asumir que el héroe está herido, pero su actividad es intensa, como si el dolor de la herida desencadenara un furor: por un lado, el héroe también produce una herida al hundir el acicate en el cuerpo del caballo; por otro, su actividad se expresa en un grito. La imagen de la primera estrofa se construye a partir de la recurrencia de dos sentidos: dinamismo y dolor. El primer verso se refiere a la sensación física de dolor, sugiere el ardor provocado por la herida, nos conduce a la imagen de la piel destrozada del héroe. Y a partir de esa imagen se desencadena el furor que culmina en el grito del último verso. En la segunda estrofa a la imagen se le incorpora el sentido del placer, relacionado directamente con el cuerpo herido y sudoroso del guerrero. Esta imagen sugiere un estado de éxtasis, es decir, "un estado místico caracterizado por la suspensión de los sentidos". De ahí que los códigos sensoriales se muestren trastocados y la herida genere no sólo un dinamismo vital sino un intenso goce físico.

En las dos últimas estrofas se configura otra imagen. Luego del combate ocurre una aparición: surge una luz rojiza en el horizonte que anuncia la aparición de los héroes. Se trata de una luz que tiene la coloración y la animación del fuego, pero también una

magnitud descomunal, pues cubre (colorea) y anima el horizonte. De entre esa luz surge la imagen de los héroes representados por tres rasgos físicos: los anchos pechos, que sugieren fuerza; los sangrientos ojos, que sugieren el furor guerrero; y las hirsutas cabelleras blondas, que añaden la estridencia del amarillo (que complementa al rojo del fuego) y sobre todo, la dureza y aspereza de sus figuras.

Como señala Rivera Rodas, se puede observar que las dos primeras estrofas hacen énfasis en la animación y las dos últimas en el cromatismo [Rivera Rodas, 1973: 66]; como hemos visto, ello corresponde con la presentación individual del guerrero en combate y con la aparición grupal de la tropa de héroes. Pero es cierto también que ambos grupos sugieren una intensa sensualidad. En el primer caso, se trata de sensaciones asociadas directamente al goce corporal, a ese trance en el que el guerrero transforma el dolor en placer y la herida mortal, por tanto, trastoca su signo y se hace señal de placentera vitalidad. En el segundo caso, hay que tomar en cuenta que los colores predominantes son el rojo y el amarillo, asociados a la vitalidad, la calidez y la fuerza. También la enorme magnitud de la luz que baña el horizonte y su animación: un mar de purpúreas ondas. Por último, la representación metonímica de los guerreros a través de la fuerza, la furia y la dureza.

Es cierto también que entre los dos grupos de estrofas es posible imaginar una continuidad narrativa, pues la voz poética sugiere una sucesión temporal entre ambos ("surge de pronto"). Si se toma en cuenta que el siguiente poema es "La muerte del héroe", podría especularse que el grupo de guerreros de la imagen final da muerte al guerrero de la primera imagen. Sin embargo, no parece relevante resolver esa cuestión, sino asumir la ambigüedad de la elipsis, pues el poema está orientado sobre todo a

construir la imagen de los guerreros. Así, es sobre todo la imagen de ese campo de batalla en el que la muerte se asocia a la vitalidad la que configura el poema.

b. La muerte del héroe

En el siguiente poema, como hemos dicho, se representa la muerte del héroe y su ascensión hacia un ámbito sagrado:

La muerte del héroe

Aun se estremece y se yergue y amenaza con su espada
Cubre el pecho destrozado su rojo y mellado escudo
Hunde en la sombra infinita su mirada
Y en sus labios expirantes cesa el canto heroico y rudo.

Los dos cuervos silenciosos ven de lejos su agonía
Y al guerrero las sombrías alas tienden,
Y la noche de sus alas, a los ojos del guerrero, resplandece como el día
Y hacia el pálido horizonte reposado vuelo emprenden.
[CB 80]

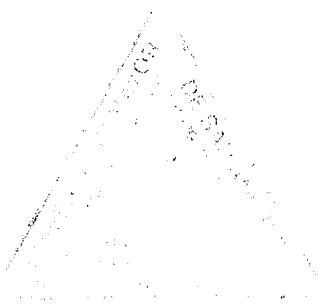
En la primera estrofa, el guerrero, herido mortalmente, con el pecho destrozado, se mantiene en actividad. Como señala Rivera Rodas en su detallado análisis del poema, en la primera estrofa se hace evidente la animación que caracteriza a los poemas de CB [Rivera Rodas, 1973: 64]. De hecho, en el primer verso este sentido se construye con la presencia de tres verbos en presente relacionados con el sustantivo espada, con las dos coordinaciones copulativas que sugieren una acción continua (y se yergue y amenaza) y con el adverbio temporal "aun", que intensifica el presente de la enunciación, pues según el *Diccionario del español actual* "denota persistencia de un hecho hasta el momento en que se habla o de que se habla [Seco, 1999: 521].

Nuevamente, como en el poema anterior, este dinamismo es contiguo a la herida, que en este caso es representada explícitamente mediante una violenta imagen corporal: el pecho destrozado. Así, para representar la agonía del héroe se funden nuevamente el

sentido de la muerte y el del intenso dinamismo expresado concretamente mediante el movimiento corporal. La muerte del héroe es representada como una experiencia del cuerpo: el héroe herido de muerte mueve su espada hasta que deja de gritar. Aunque en el último verso el grito guerrero ha devenido en canto, es decir en una articulación sonora con sentido y estructura. Recordemos que en el poema anterior sólo se habla de un grito. Se plantea la posibilidad de que la proximidad de la muerte determine que el grito se convierta en sonido articulado.

La segunda estrofa escenifica la ascensión del héroe que, literalmente, es elevado por los cuervos mensajeros (asociados a Odín) hacia un horizonte lejano. Esa ascensión tiene un sentido trascendente, de ahí que los últimos versos den cuenta de una transformación: la oscuridad se hace luz, la violencia se hace reposo, y se sugiere el inicio del viaje de ese cuerpo muerto hacia otro ámbito. Aun no sabemos dónde concluirá ese viaje, pero sí es claro que está asociado a señales positivas.

Nuevamente, es posible percibir una diferencia entre la primera y la segunda estrofa. La intensa dinámica sensorial del principio contrasta con la tranquilidad y silencio de la segunda. Sin embargo, la diferencia no debería ser tan tajante, pues es posible encontrar una encadenación copulativa que da a los hechos de la segunda estrofa una continuidad incesante. No es casual que ello se produzca para encadenar con fluidez una serie de sucesos relacionados con la ascensión del héroe: los cuervos observan su agonía, vuelan sobre el guerrero y finalmente lo conducen hacia el horizonte.



c. El Walhalla

El poema X, "El Walhalla", parece ser la culminación de la experiencia del guerrero pues es posible asumir que ahí concluye el viaje del cuerpo del guerrero transportado por los cuervos de Odín al final del poema III.

> Vibra el himno rojo. Chocan los escudos y las lanzas
> Con largo fragor siniestro
> De las heridas sangrientas por la abierta boca brotan
> Ríos purpúreos
> Hay besos y risas.
> Y un cráneo lleno
> De hidromiel, en donde apagan,
> Abrasados por la fiebre, su sed los guerreros muertos.
> [CB 85]

Según la mitología nórdica, el Walhalla es el palacio celeste en el que Odín hospeda a los héroes muertos en combate, quienes se dedican a guerrear —abriéndose heridas que sanan inmediatamente— y a beber el hidromiel escanciado por las Valkirias. Las ¡mágenes que componen el poema hacen énfasis en la vitalidad exacerbada que caracteriza a ese espacio supraterrenal en el que confluyen el ruido de las armas *(Chocan los escudos y las lanzas / con largo fragor siniestro),* el incesante brote de la sangre *(ríos purpúreos) y* el goce físico *(hay besos y risas)* expresado sobre todo en la ¡magen del los héroes en estado febril, saciando su sed y en los besos y risas de los que goza. Es decir que, si asumimos la continuidad entre los tres poemas, éste escenifica la culminación de la experiencia del héroe o, en términos clásicos, su apoteosis, es decir su muerte y divinización. Ahora bien, en ese espacio consagrado y eterno, el régimen sensorial se intensifica. Por un lado, las magnitudes se incrementan: es posible imaginar no uno sino muchos combates o muchos héroes combatiendo, pues la sangre brota en ríos. Por otro lado, el goce físico se expresa en términos mucho más enfáticos: los afiebrados guerreros apagan su sed con la bebida sagrada y el placer corporal adquiere matices eróticos. Y, sobre todo, la herida se representa mediante una metáfora significativa: es una boca abierta. No es casual que en el primer verso se configure el ambiente a través de un tropo sinestésico: *Vibra el himno rojo* [Mitre, 1994: 20]. La

apariencia paradójica de esta confluencia entre lo cromático y lo sonoro corresponde con el sentido paradójico de una herida que no duele ni mata, sino que causa goce y es fuente de vida. Pero también esta confluencia puede ser legible considerando los tres poemas: en los dos primeros hay una marcada diferencia entre el énfasis visual y el sonoro o entre el dinamismo y la quietud. Aquí el registro visual y el sonoro se confunden e intercambian sus cualidades.

Considerando los tres poemas, observamos el devenir de la imagen de la herida. En el poema III, la herida sólo es sugerida por el efecto al mismo tiempo vital y doloroso que provoca en el cuerpo. En el poema IV, la herida también está asociada a la vitalidad pero es sobre todo señal de destrucción (pecho destrozado). En cambio, en el poema X, la herida se asimila a un órgano corporal, la boca, orificio que da lugar a un tránsito vital entre el cuerpo y el mundo (comer, hablar, besar, reír). No sólo eso, se trata de una boca descomunal pues de ella emanan ríos de sangre. La herida se magnifica, se abre más, es una fuente de la que brota la vitalidad dinámica de la sangre. En otras palabras, en el Walhalla, el devenir de la herida culmina su transformación. Si en los poemas anteriores está asociada al mismo tiempo con el dolor y el goce, aquí la herida es sólo goce, placer físico desmesurado. La oposición entre vida y muerte que preside los tres poemas aquí aparece completamente trastocada respecto a su apariencia ordinaria: de ahí que el cráneo sea la copa de hidromiel. La herida del héroe es la señal de su hazaña y, por tanto, su acceso a la eterna vitalidad exagerada del Walhalla y no al caos informe de la muerte. Es decir que en este caso, la herida es la acción concreta mediante la cual la experiencia del guerrero adquiere un sentido.

De ahí que, en términos paradigmáticos, a partir de la imagen de la herida sea posible visualizar la experiencia del héroe como el entrecruce de dos tipos de oposiciones: una horizontal y una vertical. Por un lado, el héroe en combate, provocando y recibiendo heridas puede asimilarse a una imaginaria línea horizontal: la espada, la lanza, trazan esa línea necesaria para alcanzar el cuerpo del otro, el semejante, y provocarle una herida. No sólo eso: la herida implica también exponer la interioridad del cuerpo, pues rompe una frontera y abre la posibilidad de un flujo: la sangre brota, los órganos interiores se exponen. Es decir, siguiendo con la imagen visual, la horizontal no sólo se traza desde el cuerpo del héroe hacia el cuerpo del otro, sino que se extiende hasta el interior del cuerpo, cuya extrañeza no es menor que la del cuerpo del otro.

Por otro lado, a partir del poema IV es posible visualizar la experiencia del héroe como un recorrido de ascensión: la predominante horizontalidad del campo de batalla en el poema III, el inicio del viaje ascendente luego de la muerte en el poema IV y la consumación del viaje en el espacio consagrado del Walhalla del poema X. Es decir que el trazo horizontal que violenta la frontera que separa los extremos de las oposiciones horizontales (cuerpo — cuerpo / cuerpo-interior) permite a su vez trastocar los términos de la oposición vertical. Al herir y ser herido, el héroe puede superar la condición mortal y hacerse semejante a aquello radicalmente diferente, es decir, eterno, que se ubica en el extremo superior de la línea vertical. Así, la imagen de la herida permite visualizar cómo se construye la vitalidad del mundo mitológico. Pero, sobre todo, la ¡magen activa un conjunto de oposiciones que se actualiza en otros poemas de CB, aun cuando la figura de la herida no esté presente. Incluso, corno se ve en el siguiente capítulo, estas oposiciones, este entrecruce entre un recorrido horizontal y uno vertical permite articular un recorrido de lectura por otras zonas de la obra de Jaimes. Además,

como se ha planteado en el primer capítulo, las oposiciones activadas por esta imagen, los recorridos que se pueden desplegar a partir de ella, hacen posible vislumbrar cómo la escritura poética de Jaimes responde a lo que hemos denominado la pregunta por el sentido. Sin embargo, es necesario observar cómo funcionan estas oposiciones en otros poemas de CB para visualizar concretamente la potencialidad significativa de la imagen de la herida.

3.2 La experiencia nocturna

Como hemos dicho, una de las oposiciones que se activa y se trastoca en la gesta del héroe de CB se puede visualizar, en términos paradigmáticos, mediante la línea vertical que sugiere el recorrido que se inicia en el campo de batalla y culmina en el Walhalla. Es decir, una línea vertical asociada al sentido de la ascensión que en el caso del guerrero adquiere la forma concreta de una apoteosis: la superación de la condición mortal para alcanzar la eternidad; la divinización del guerrero. La culminación de ese recorrido vertical implica sin embargo la exaltación de atributos que normalmente están asociados al cuerpo mortal. Ese ámbito divino no tiene un carácter espiritual, sino que conserva y exacerba la materialidad del cuerpo. Y el tránsito en gran medida trastocado entre los términos de la oposición vertical, es posible o se genera a partir de una dinámica semejante en el plano horizontal, en el que se establece un contacto, mediante el combate, entre el héroe y dos ámbitos extraños: el enemigo (el otro cuerpo) y la interioridad de su cuerpo. La herida, entonces, genera un contacto y un desorden cuyo efecto parece desencadenar la posibilidad de recorrer la línea vertical y, sobre todo, la posibilidad de trastocar los términos de la oposición.

Como hemos señalado, hay un grupo de poemas de CB, a los que Rivera Rodas llama "poemas nocturnos", que efectivamente permiten imaginar una incursión nocturna en el ámbito mitológico nórdico. En estos poemas (del V al VIII), poblados de elfos, hadas, dragones y cisnes, en los que la imagen del árbol sagrado ocupa un lugar central, se presenta una intensa animación sensorial análoga a la que se puede observar en los poemas que configuran la experiencia del guerrero. Como veremos, en esta serie se activa la misma dinámica de oposiciones asociada a la experiencia del héroe. Ello permite afirmar que, más allá de su concreción figurativa (herida, héroe, combate), esta dinámica de oposiciones (desorden horizontal que genera un desorden vertical, por decirlo esquemáticamente) permite articular sentidos en diferentes zonas del poema.

a. La noche

El primero de ellos, "La noche" representa el ámbito en el que se prefiguran las ¡mágenes que construirán los siguientes poemas:

> Agitadas por el viento se mecen las negras ramas
> El tronco, lleno de grietas, al rudo empuje vacila
> Y entre el musgo donde vagan los rumores de la noche
> Rompen la tierra y asoman las raíces de la encina.
>
> Van las nubes por el cielo. Son Endriagos y Quimeras
> Y enigmáticas Esfinges de la fiebre compañeras,
> Y Unicornios espantables y Dragones, que persigue
> La compacta muchedumbre de las venenosas Hidras:
> Y sus miembros desgarrados en las luchas silenciosas
> Ocultan con velo denso la faz de la luna lívida.
>
> Saltan sombras de las grietas del viejo tronco desnudo
> Y hacia la selva en fantástica carrera se precipitan,
> Sobre el musgo donde vagan los rumores de la noche
> Y amenazantes se yerguen las raíces de la encina.
>
> Extraños seres que visten singulares vestiduras
> Y abandonan sus heladas, misteriosas sepulturas
> En el sueño pavoroso de una noche que no acaba...
> Mientras luchan en el cielo los Dragones y las Hidras,
> Y sus miembros desgarrados en los choques silenciosos
> Ocultan con velo denso la faz de la luna lívida.
>
> [CB 80-81]

Como se puede observar, el poema construye una imagen que también puede ser visualizada a partir de una línea vertical pues presenta un contrapunto entre escenas que corresponden a la tierra y al cielo. La primera y tercera estrofa corresponden al punto inferior de la vertical: el árbol sagrado, la encina, empujado por el viento, rompe la tierra con sus raíces; el tronco también se rompe y de su interior emergen misteriosos seres que pueblan la selva. La segunda estrofa nos conduce al extremo superior de la línea: en el cielo, las nubes cubren la luz de la luna y la voz poética representa su carácter tempestuoso mediante la asociación de sus formas con monstruos en combate que desgarran sus miembros. En cada uno de los extremos de la línea vertical, por tanto, se desarrolla una acción, es decir una sucesión que sugiere la horizontalidad de un relato (carácter sucesivo, sujeción a la temporalidad, desplazamiento espacial). Es en esas acciones, relacionadas entre sí, que se encadena el sentido del poema.

En el extremo superior, la acción, la agitación de las nubes, está encaminada a esconder la luz, lo que afecta el ámbito inferior intensificando la oscuridad en la que se desenvuelven las sombras. Esa acción está representada por la imagen violenta del desgarramiento (miembros desgarrados que ocultan con velo denso). Esa rotura violenta en el plano superior corresponde con lo que ocurre en el plano inferior, donde la acción se desencadena al romper las raíces la uniformidad de la tierra y al producirse grietas en la compacta madera del tronco (el tronco lleno de grietas, las raíces que rompen la tierra). Como ocurre con la herida, la rotura genera la posibilidad de un tránsito: como de una cueva salen los seres terroríficos que pueblan la selva oscura. La última estrofa construye la imagen definitiva del poema al presentar simultáneamente el plano inferior y el superior, haciendo énfasis en los desgarramientos que desencadenan la acción en y entre ambos.

En "La noche", la rotura y el desgarramiento desencadenan la vitalidad tenebrosa del mundo mitológico. Es decir, se produce una dinámica análoga a la de la experiencia del guerrero: tanto el desgarramiento de las nubes como la rotura de la tierra y del tronco son imágenes asimilables a la herida del guerrero, pues rompen o trastocan un orden, produciendo grietas, desgarramiento o aberturas, fronteras abiertas mediante las cuales se produce un tránsito. El efecto de esa ruptura es desencadenar la vitalidad de un ámbito que, por su apariencia, está poblado de señales de muerte. La relación entre el plano inferior y el superior sugiere también la experiencia de ascensión del guerrero; sólo que en este poema los términos de la oposición son distintos: es la oscuridad, generada por las tenebrosas formas de las nubes, la que desencadena la vitalidad en el plano inferior. Es decir, se trata de una vitalidad que, como en la experiencia del héroe, está necesariamente unida a un signo que usualmente está asociado a la muerte o a la ¡mposibilidad del sentido. Ello explica que la vitalidad del mundo mitológico sea tan intensa como extraña. Se trata, pues, de una vitalidad que hace recuerdo a esos héroes que habitan el Walhalla, en la que se funde el goce erótico y las heridas sangrientas.

b. Los elfos

En el siguiente poema, "Los Elfos", se activa también una dinámica de oposiciones semejante. El poema construye una imagen a partir de un relato: en la noche, los Elfos arrancan la jabalina que está clavada en el árbol sagrado y se dirigen a la laguna de Iduna, donde duermen los cisnes. Ahí lanzan el arma y hieren mortalmente a un cisne solamente para oír su "divino" y "alado" "canto postrero". La imagen, entonces, nuevamente activa el sentido de la hendidura, la incisión y el desgarramiento que generan o desencadenan una acción:

Envuelta en sangre y polvo la jabalina
en el tronco clavada de añosa encina
a los vientos que pasan cede y se inclina
envuelta en sangre y polvo la jabalina

Los Elfos de la obscura selva vecina
buscan la venerable, sagrada encina
y juegan. Y a su peso cede y se inclina
envuelta en sangre y polvo la jabalina.

Con murmullos y gritos y carcajadas
llena la alegre tropa las enramadas;
y hay rumores de flores y hojas holladas
y murmullos y gritos y carcajadas.
Se ocultan en los árboles sombras calladas,
en un rayo de luna pasan las hadas:
llena la alegre tropa las enramadas
y hay rumores de flores y hojas holladas.

En las aguas tranquilas de la laguna,
más que en el vasto cielo, brilla la luna;
allí duermen los albos cisnes de Iduna,
en la margen tranquila de la laguna.
Cesa ya la fantástica ronda importuna,
su lumbre melancólica vierte la luna,
y los Elfos se acercan a la laguna
y a los albos, dormidos cisnes de Iduna.

Se agrupan silenciosos en el sendero
lanza la jabalina brazo certero;
de los dormidos cisnes hiere el primero,
y los Elfos lo espían desde el sendero.
Para oír el divino canto postrero
blandieron el venablo del caballero,
y escuchan, agrupados en el sendero,
el moribundo, alado canto postrero.
[CB 81-82]

Es significativo que el poema comience con la imagen de la lanza clavada en el árbol y que la primera situación del poema represente cómo ante el empuje del viento y la actividad de los Elfos, el arma es desclavada del tronco, figura que también puede ser asimilada a la herida, pues sugiere la incisión y la rotura. Esta "herida" da inicio al viaje que culminará en la laguna, donde la lanza será nuevamente clavada, esta vez en el cuerpo de un cisne. Los elfos recorren la selva en medio de una intensa agitación sonora, como se puede observar en la tercera estrofa. La proliferación de risas, murmullos y carcajadas da cuenta de una sonoridad asociada a la voz, pero no al lenguaje. Se puede presumir un estado emocional, pero no un intercambio lingüístico.

Otra señal del paso de los seres que portan la jabalina es el sonido de sus pasos. La agitación se refuerza por la asociación copulativa: las "y" se repiten con frecuencia. Todo ello contrasta con el ámbito en el que habitan los cisnes: aquí domina la luz de la luna y la quietud.

Como hemos dicho, el recorrido culmina con la lanza clavada en el cuerpo del cisne. En este caso, la incisión es una herida mortal, producida por un arma que provoca una muerte cuyo signo primordial no es el acabamiento, sino, la emisión de un canto. No un graznido animal, sino la articulación armónica de una sonoridad motivada: el canto sagrado. Es decir, la del cisne es una muerte plena de sentido. Nuevamente aquí, aunque de manera menos explícita, se activa la dinámica entre la oposición horizontal: la herida provocada por la lanza, que provoca una ruptura que se proyectará en el eje vertical, pues la herida otorga un sentido trascendente a la muerte del cisne.

Por otro lado, esa dinámica está sugerida de manera reveladora en los dos primeros versos de la cuarta estrofa: *En las aguas tranquilas de la laguna, / más que en el vasto cielo brilla la luna.* Si bien se trata de una imagen referida al ámbito en el que se desarrolla la escena, activa una oposición que anuda el sentido del poema, pues sugiere una inversión de términos análoga a la que genera la lanza sagrada clavada en el cuerpo del cisne. Así como la muerte provocada por la jabalina extraída del árbol sagrado invierte su sentido, se hace plena y deja en segundo plano su connotación de acabamiento, se produce una inversión entre el reflejo y el objeto: la imagen falsa emite más luz que la imagen real. Pero no sólo eso, la imagen, el reflejo, adquiere la materialidad líquida del agua. El reflejo no sólo emite más luz; también tiene una forma tangible, pero es significativo que su forma sea la de un líquido pues la naturaleza

material de este elemento está asociada a la inconsistencia, el cambio, el flujo. La ¡magen reflejada en el agua, además, nos conduce hacia la imagen primigenia de Narciso observando su reflejo: es precisamente la materialidad líquida del reflejo lo que revela a Narciso su naturaleza artificial, imaginaria. Y habría que añadir un detalle más: la imagen que se refleja en la laguna del poema de Jaimes está cargada de una doble artificialidad, pues refleja un elemento, la luna, cuya luz es la proyección de otra.

Es decir que en "Los Elfos" se presenta un aspecto novedoso en las oposiciones que están en juego. Aquí, la oposición vertical no sólo parece trastocarse sino que se sugiere una inversión total de sus valores. Si el ámbito superior está usualmente asociado a los sentidos de permanencia y verdad, en contraste con lo perecedero y aparente del plano inferior, aquí los valores se intercambian, pues el reflejo, la imagen, es más verdadera que el objeto al que representa. Pero no sólo eso: la imagen que se proyecta en la laguna es el reflejo de un reflejo, pues la luz de la luna es una proyección de otra. Quizás ese verso permita dar cuenta de una de las apuestas más insistentes de la poesía de Jaimes: el intento de crear una imagen (es decir una representación) cuya apariencia sea tal que contenga tanta verdad como el referente, pero que al mismo tiempo haga patente su inconsistencia, su carácter efímero y pasajero.

c. Las hadas

En el siguiente poema, la inversión del eje vertical es evidente, pues convoca el sentido de la resurrección. En "Las hadas" un grupo de hadas recorre la agitada selva nocturna y se dirige hacia la orilla de un pantano donde yace el cuerpo inerte de una virgen blanca. Cuando llegan hasta el cuerpo, las hadas besan su frente y se produce una

transformación: la virgen vuelve a la vida y se incorpora, transformada en hada, al grupo que recorre la selva:

> Con sus rubias cabelleras luminosas
> En la sombra se aproximan. Son las Hadas.
> A su paso los abetos de la selva,
> Como ofrenda tienden las crujientes ramas.
> Con sus rubias cabelleras luminosas
> Se acercan las Hadas.
>
> Bajo el árbol, en la orilla del pantano
> Yace el cuerpo de la virgen. Su faz blanca,
> Su faz blanca, como un lirio de la selva,
> Dormida en sus labios la postrer plegaria.
> Con sus rubias cabelleras luminosas
> Se acercan las Hadas.
>
> A lo lejos, por los claros de los bosques
> Pasa huyendo tenebrosa cabalgata,
> Y hay ardientes resoplidos de jaurías
> Y sonidos broncos de trompas de caza.
> Con sus rubias cabelleras luminosas
> Se acercan las Hadas.
>
> Bajo el árbol, en la orilla del pantano,
> Sobre el cuerpo de la virgen inclinadas,
> Posan, suaves como flores que se besan,
> Sus labios purpúreos en la frente blanca.
> Y en los ojos apagados de la muerta
> Brilla la mirada.
>
> Con sus rubias cabelleras luminosas
> Se alejan las Hadas
> A su paso los abetos de la selva,
> Como ofrenda tienden las crujientes ramas.
> Con su rubia cabellera luminosa
> Va la virgen blanca.
>
> [CB: 82-83]

Aquí, el encuentro transformador que ocurre en el plano horizontal puede cifrarse en términos sensoriales. La figura de las hadas está caracterizada sobre todo por la luminosidad, la levedad y el movimiento (rubias cabelleras luminosas). A lo largo del poema a esos rasgos se añade la suavidad. Esa luz dorada que emiten sus cabelleras ondulantes está en contraste con los elementos que caracterizan el entorno oscuro y violento. Ello se evidencia sobre todo en la estrofa central (tercera) que opone la presencia de las hadas a los ruidos salvajes de las bestias, al sonido que anuncia la violencia de la cacería, a la fuerza y solidez de los caballos. Este contraste entre la

figura de las hadas y su entorno se refuerza por un rasgo formal: en el poema, el par de versos dedicados a presentar a estos personajes se repite cuatro veces. Ello no sólo sirve para crear la expectativa de su recorrido sino para contrastar la unidad de esa figura frente a la multiplicidad sensorial del entorno. La virgen en cambio, está caracterizada por la quietud y la palidez. Su ubicación es también significativa: está en la sombra y en el ámbito húmedo del pantano (como los cisnes de "Los elfos").

El encuentro que genera la resurrección está representado mediante la imagen de un beso: las vírgenes posan los labios sobre la frente de la virgen. En esta imagen hay un detalle cromático: los labios de las hadas están asociadas al rojo (purpúreos) lo que sugiere el encuentro entre la sangre vital y la pálida piel blanca. Al beso le sigue la ¡magen del despertar: la virgen abre los ojos y ese orificio comunicante (como la boca, como el agujero del tronco, como las grietas de la tierra) emite una señal: una luz, que da cuenta de una mirada viva. Como hemos dicho, el encuentro no culmina con la resurrección sino con la transformación: la virgen blanca se une a las hadas, adquiere sus formas y sus atributos, y recorre la selva junto a ellas.

Por tanto, es posible encontrar en estos poemas una especie de relato análogo al que escenifican los poemas III, IV y X, referidos al héroe guerrero, es decir una experiencia de ascensión. Si en esos poemas la herida es la acción que desencadena el recorrido de ascensión, en este poema es el beso. Si la herida desencadena un desorden y un furor que se transmite a la oposición vertical, aquí el beso tiene una carga radical, pues es la señal del acercamiento entre dos instancias completamente distintas: el cuerpo vivo y el cuerpo muerto. No es, por tanto, cualquier beso, sino uno que, al igual que la herida, permite trasponer y desestabilizar una frontera. De ahí que la transformación que se

produce en el eje vertical sea explícita y total: no es un canto postrero, como en el anterior poema, es una resurrección, que otorga al término inferior los atributos del superior.

3.3 Herida y escritura

Como hemos visto, la imagen del reflejo de la luna que brilla más que la propia luna, puede conducir la lectura del poema hacia el terreno de la reflexión sobre el oficio poético o, en nuestros términos, a la pregunta por el sentido. Esa imagen revela que la inversión que se produce entre los términos del eje vertical y que supone la posibilidad de atisbar un sentido (no morir, trascender, ascender), es análoga a la tensión entre objeto y referente que sostiene toda creación ficcional. En otras palabras, esa imagen parece advertirnos que si bien los poemas son el escenario en el que se representan, por ejemplo, la ascensión del héroe y la resurrección de la virgen, esas representaciones son finalmente construcciones verbales, lo que supone una mediación, un artificio. Esas construcciones tienen el mismo carácter paradójico que el reflejo de la luna sobre el agua: contienen la posibilidad de un sentido, pero son efímeras e insustanciales. En otras palabras, ambas convocan ese excedente de sentido que es inherente a toda ¡magen. Esa analogía se refuerza explorando otros poemas de CB, en los cuales es posible relacionar la gesta del héroe de "Castalia Bárbara" con la experiencia del poeta enfrentado al desafio de escribir, de producir sentidos mediante su acción creadora.

a. El camino de los cisnes

"El camino de los cisnes" es un poema clave al respecto pues es posible referirse a él como la escenificación de una herida: aquella con la cual los ojos del guerrero hienden el mar mostrando sus entrañas palpitantes y delineando el camino de los cisnes.

Crespas olas adheridas a las crines
De los ásperos corceles de los vientos;
Alumbradas por rojizos resplandores
Cuando en yunque de montañas su martillo bate en trueno

Crespas olas que las nubes obscurecen
Con sus cuerpos desgarrados y sangrientos
Que se esfuman lentamente en los Crepúsculos
Turbios ojos de la noche, circundados de misterio

Crespas olas que cobijan los amores
De los monstruos espantables en su seno
Cuando entona la gran voz de las borrascas
Su salvaje epitalamio, como un himno gigantesco

Crespas olas que la quilla despedaza
Bajo el rayo de los ojos del guerrero
Que ilumina las entrañas palpitantes
Del Camino de los Cisnes para el Rey de Mar abierto
[CB 78]

El poema presenta un escenario violento de olas que chocan estruendosamente contra las rocas, en medio de un clima tempestuoso, en el que el sonido y los movimientos tienen dimensiones descomunales. Mediante un recurso formal, el poema apuesta por representar el ritmo incesante de ese paisaje agreste, pues cada estrofa comienza con "Crespas olas...". De las cinco estrofas del poema, las cuatro primeras están dedicadas a escenificar la majestuosidad y la agitación del paisaje. Y la característica de estos versos es que proponen una actividad sensorial intensa e indefinida, que fluctúa entre lo sonoro y lo cromático en un ámbito intensamente animado.

En la primera estrofa, salvo las preposiciones y los artículos, todas las palabras sugieren asociaciones relacionadas con la actividad sensorial o el movimiento y ello corresponde, como en los primeros tres versos, con la sonoridad de las palabras (la aliteración de la "s"). Por otro lado, en los primeros dos versos, la animación de los elementos se construye mediante una sucesión de imágenes que sugieren el paso de lo visual a lo sonoro (cuando *en yunque de montañas su martillo bate en trueno)* y de la gravedad a la levedad *(adheridas a las crines / de los ásp eros corceles de los vientos)*. Se trata de una

cadena proliferante de imágenes orientadas a representar la furia y las dimensiones gigantescas de los elementos, haciendo énfasis en la intensa naturaleza sensorial de dicho ámbito.

En las siguientes tres estrofas la voz poética insiste en la representación de ese ámbito violento y agitado, pautado por el ritmo acelerado de las olas. Y esa agitación se encamina al desenlace, en el que la animación sensorial violenta se consolida en una ¡magen que da forma al poema: el navegante-guerrero que gobierna la nave en el tempestuoso mar y que produce la incisión de la quilla y el rayo sobre la materia descontrolada del mar. Es decir que al final se produce una acción que, por un lado, sobrepasa la violencia natural del ámbito y, por otro, confiere un orden a la caótica explosión sensorial de la naturaleza. Esa descontrolada furia que es posible visualizar horizontalmente (por las olas), es atravesada al final por la violenta incisión del guerrero. Se trata, entonces, de una incisión, la definición de una línea que permite ¡maginar el orden de un camino en el furioso desorden de los elementos. Sólo el rayo que el guerrero arroja puede abrir una palpitante senda en el caos del mar abierto.

Blanca Wiethüchter propone asociar la figura del guerrero-navegante de este poema con la del poeta a partir de sus características heroicas [Wiethüchter 2002: 245]. Es decir que, según su lectura, la identificación activaría la idea de que el poeta, en el contexto de Jaimes, puede ser considerado como un héroe guerrero, un navegante solitario que se esfuerza por generar (o devolver) sentido a un mundo informe y caótico. Esta lectura se confirma con la recurrencia de la imagen del navegante a lo largo de la obra de Jaimes. Sin embargo, es posible reforzar esa asociación recurriendo al aspecto meramente sensorial de la imagen. Esa especie de herida que produce el guerrero sobre el caos

informe del mar agitado es una actividad semejante a la escritura. Herir y escribir son dos trabajos similares: ambos suponen rasgar, romper una superficie lisa para imprimir un signo o causar un efecto. La herida implica un trabajo, una acción transformadora, incide sobre la materia, la transforma, y la escritura poética propone manipular, transformar su materia prima para producir sentidos que el lenguaje ordinario no consigue alcanzar. Como en la imagen final del poema, esa incisión está cargada de un doble sentido: violenta la materia y al hacerlo genera la posibilidad de un sentido. De ahí que sea posible asimilar la intensa actividad sensorial de CB, que se concentra en la ¡magen de la herida, al régimen formal de los poemas, a esa apuesta por la versificación musical y por la creación de imágenes que revela el poema.

Es interesante que, en principio, el propio contexto mitológico al que recurre Jaimes Freyre ofrezca una señal respecto a la posibilidad de asociar la figura del guerrero a la del poeta:

> …en las sociedades tradicionales, y sobre todo entre los antiguos germanos, la guerra constituye un ritual justificado por una teología. Tenemos ante todo la asimilación del combate al sacrificio: tanto el vencedor como la víctima aportan al dios una oblación cruenta, y de ahí que la muerte heroica se considere una experiencia religiosa privilegiada. Por otra parte, la naturaleza extática de la muerte, hace que se asemejen el guerrero y el poeta inspirado, el chamán, el profeta y el sabio visionario. Odín-Wotán adquiere su carácter específico precisamente en virtud de esta exaltación de la guerra, del éxtasis y de la muerte.
>
> [Eliade, 1999: 196. t2. Subrayado nuestro]

Es decir que la lectura del episodio heroico que escenifica CB puede enriquecerse por la asociación entre "el guerrero y el poeta inspirado". En la mitología germánica, ese contacto se produce por el carácter sagrado que adquiere la violencia guerrera, el cual se manifiesta de manera concreta en el éxtasis del combate. Es precisamente ese estado "fuera de sí" el que permite la conexión entre el héroe y fuerzas superiores:

> El nombre de Wotan deriva del término wut, literalmente "furor". Se trata de la experiencia característica de los jóvenes guerreros, que transmutaba su humanidad por un acceso de furia agresiva y terrorífica, asimilándolos a carnívoros enfurecidos
>
> [Eliade, 1999, 196, t2]

Si tomamos en cuenta, además, que en la poesía de RJF la herida no es sólo señal de muerte y dolor, sino también de regeneración y alivio, podernos suponer una semejanza entre la escritura poética y esta "herida sagrada", en la medida que ambas presuponen una revelación. La herida es el signo de la muerte y regeneración del héroe: el tránsito de un estado previo de dolor a otro superior de alivio. Jaimes, en el ensayo que dedica a su obra, propone una idea similar de la escritura y del oficio del poeta: la poesía permite el acceso a zonas oscuras para conocer una verdad oculta pero esencial, la poesía ilumina.

b. La espada rota

Pero la relación se hace aún más compleja al observar el poema más breve de la serie "La espada", que hace alusión al arma abandonada del héroe:

> La rota, sangrienta espada del soldado
> Cuando el Corcel luminoso con su roja crin la baña
> Cubierta de polvo yace, como un ídolo humillado
> Como un viejo Dios, hundido en la montaña
> [CB 84]

Si, como hemos visto, es posible suponer una secuencia narrativa entre los poemas que escenifican la batalla del héroe, su muerte y su ascensión, es significativo que "La espada rota" se ubique antes de "El Walhalla", pues destaca el contraste entre la imagen del arma abandonada y rota, y el mundo pleno de sentidos hacia el que se dirige el guerrero. Si el furor extático de la guerra es el camino hacia la regeneración, entonces la espada es el instrumento de desgarre que permite alcanzar la culminación gozosa del combate: la herida. La visión de la espada abandonada, por tanto, sugiere una doble asociación: por un lado, la evidencia de una falta de sentido; por otro, la reminiscencia

de su potencia dadora de sentido. De ahí que se la nombre al mismo tiempo "rota" (inútil) y "sangrienta" (vital).

Pero el aspecto central de esta visión es que la luz del sol ilumina la espada, lo que hace aún más intensa esa doble significación. Por un lado, la luz muestra la acción devastadora del tiempo *(cubierta de polvo),* la inmovilidad *(yace)* y el despojo de su antigua potencia *(ídolo humillado);* por otro lado, la metáfora final incide en el carácter sagrado de su antigua potencia. En la imagen final "el corcel luminoso" ilumina la espada mostrando que ese carácter sagrado de alguna manera sigue latente, en la medida que la espada sigue ejerciendo una acción que pone en contacto al inundo (montaña) con lo trascendente (viejo Dios). Ello porque el verbo utilizado (hundir) permite ¡maginar no sólo un acabamiento, sino también una acción que fija un elemento en otro: hundimiento como caída, desastre; pero también como acción de penetrar, de romper una superficie compacta. Es decir, no es forzado imaginar que la espada rota de la visión está clavada en la montaña. Por lo tanto, es posible asumir que ese contacto entre el inundo y lo trascendente se mantiene, aunque sólo como una reminiscencia. La luz del sol y la iluminación de la metáfora devuelven parcialmente el brillo a la espada[17].

Este poema, por tanto, puede añadir a la analogía una alusión a los límites que la propia voz poética de Castalia enfrenta al intentar recrear un mundo pleno de sentidos, pero distante y acabado. Un ámbito mitológico que sólo se puede percibir parcialmente, a

[17] Es ínteresante recordar dos sentidos relativos a la valoración simbólica de la espada que asocian el arma con una palabra plena de sentidos y con su potencia escatológica. Por un lado, la espada "es también —en su doble aspecto destructor y creador—un símbolo del Verbo, de la Palabra. El *khitab* musulmán sostiene en la mano una espada de madera durante la predicación; el Apocalipsis describe una espada de dos filos que sale de la boca del Verbo". Chevalier 1991: 472. Por otro lado, "el sable corta los límites del tiempo, entre los comienzos y los últimos días, así como los límites del tiempo y la eternidad. Toma (...) el valor de símbolo escatológico". Chevalier 1991 474

través de sus vestigios y su ruina. Es necesario recordar el énfasis que Jaimes pone en la falibilidad de su visión al describir el acercamiento a la mitología germánica:

> he entrevisto, ceñidos por las nieblas del Norte, los muros áureos del Walhalla, y han llegado a mi algunos ecos, fugitivos y dispersos, de los cantos armoniosos escritos en los viejos caracteres rúnicos de la sagrada lengua de Orga. Y he procurado llevar a mis versos un rayo de esas auroras pálidas.
>
> [Presencia literaria, 25 de junio de 1999, La Paz]

Es decir que esa imagen de la espada podría ser una alusión al conflicto entre el fervor y la desconfianza acerca de las posibilidades de la palabra poética que, como señala Mitre, es fundamental en la poética de Jaimes. La palabra poética, según esta lectura, puede dotar de sentido, pero también ser la dolorosa manifestación de que ese sentido sólo es un reflejo. Sin embargo, el poema podría añadir algo a esta poética que, como señala Souza, "reflexiona" sobre los límites del sentido. Y es que la posibilidad del acercamiento a la experiencia poética, a la plenitud del sentido radica en la potencia de la voz poética, cuya acción puede transfigurar el lenguaje, hacer de las palabras algo más que objetos útiles y otorgarles la capacidad de representar. Nuevamente: la iluminación del poema no sólo corresponde a la luz del sol que cae sobre la espada sino a la luz que arroja la metáfora sobre el objeto. En ese sentido, se podría afirmar que las metáforas, las imágenes sensoriales, las recurrencias sonoras, los efectos rítmicos son producto de esa transfiguración, de ese combate extático y furioso entre la voz poética y el lenguaje cotidiano.

Volviendo a las lecturas que reprochan el exceso formal de "Castalia Bárbara" o que buscan un sentido más allá de sus formas, se podría reafirmar que es precisamente en ese excedente donde se juegan los sentidos fundamentales del poema. El poema es el despliegue de una voz poética que activa todas las posibilidades significativas del lenguaje y que las conduce hacia su límite. Es más, si la escritura es asimilable al éxtasis

y el furor guerrero, debemos asumir que ese sentido se aleja del sentido en tanto logos comunicable, y se aproxima más bien a la idea del sentido como una experiencia límite, exacerbadamente sensorial, que transita los territorios desconocidos de la exaltación sensorial y emocional. La idea, como vimos, ya estaba sugerida por Jaimes en el prólogo de "El Cojo Ilustrado": una forma que siga las ondulaciones del pensamiento y que propugne, no un entendimiento, sino una experiencia.

Así, en términos paradigmáticos, la escritura podría asimilarse con esos encuentros violentos que se desencadenan en un eje horizontal y desencadenan un tránsito desordenado e inusual entre los términos del eje vertical. No es casual que la escritura de Jaimes consista en una intensa y, podríamos decir, violenta manipulación material del código. En ese sentido, la violencia que domina las escenas y los paisajes de CB, y la intensa vitalidad sensorial de sus imágenes activan oposiciones análogas a las que presupone esta idea de escritura poética: se trata de una actividad que, como la herida, abre orificios, bocas, vasos comunicantes, a partir de los cuales se desencadena el furor. Siguiendo con esa lógica, esta escritura apunta a configurar ese furor como el elemento más significativo del poema. Así, más que buscar una vinculación entre las escenas de CB y el contexto cultural o mitológico, el poema parece sugerir que es en esa intensa actividad donde están las claves de su lectura.

c. Adiós eterno

Desde la perspectiva de esta lectura, es posible hacer algunas consideraciones respecto a CB como conjunto desde el punto de vista de su unidad y coherencia sintagmáticas: la sucesión de los poemas articulados en torno a la anécdota mitológica representada. Como hemos visto, las lecturas de CB se articulan sobre todo a partir del "relato" que el

poema despliega, y en esta lectura ocupa un lugar central la imagen que construye el poema final, "Aeternum Vale" (Adiós eterno). Este poema escenifica el fin del tiempo de plenitud, el ocaso de los dioses, acaecido por la aparición tenebrosa del Dios silencioso de brazos abiertos. Así, el final es caracterizado sobre todo a partir del silencio y la quietud: ya no se oyen los cantos ni los versos de la lengua sagrada. Al finalizar el poema se han extinguido la intensa vitalidad de los sangrientos combates, la extrema experiencia sensorial de los seres mitológicos y las descomunales magnitudes de los majestuosos paisajes. El fragmento final del poema representa la batalla perdida por la divinidad guerrera, Thor, ante la superioridad del dios cristiano y el mundo mitológico arrasado.

Por tanto, la oposición entre el intenso dinamismo del mundo mítico y la inmovilidad del dios de los brazos abiertos permite visualizar la culminación del "relato" y caracteriza el conflicto que le da unidad al conjunto. Como hemos visto, a partir de esta ¡magen se articula la legibilidad de la serie y se desencadenan una serie de preguntas y posibilidades interpretativas. Retomando lo señalado en el capítulo sobre la angustia crítica, observamos que se formula la pregunta respecto a la postura que el poeta asume al representar el episodio mitológico y la interrogante acerca de su vinculación referencial (la historia, la biografía, la ideología, la fe).

Otras lecturas trasladan la interrogante al interior de la obra de Jaimes. Eduardo Mitre señala, por ejemplo, que la obra de Jaimes puede dividirse en dos grandes momentos: CB y la obra posterior. Así, el primer momento es leído como la representación del tiempo mítico pleno de sentidos que culmina en el ocaso de los dioses. El segundo

momento, por tanto, estaría marcado por los recorridos que la voz poética despliega, desligada del sentido, intentando remedar la plenitud del *illud tempus* arcaico:

> En suma, la caída de ese universo mítico, donde el poeta entrevé justamente la fuente del lenguaje sagrado y pleno, marca el tránsito de la plenitud a la carencia, del júbilo dionisíaco al ensimismamiento de la subjetividad desgarrada. En efecto, tras "Aeternum vale" se inicia otra faceta, caracterizada por un erotismo sentimental así como por una experiencia fantasmática del mundo, dominada por la melancolía, el miedo y la muerte.
>
> [Mitre, 1994: 27]

Es pertinente, entonces, retomar esas líneas de lectura, desde la perspectiva de la imagen de la herida. Un primer aspecto que es necesario señalar es que la imagen de la herida permite visualizar las oposiciones paradigmáticas a partir de las cuales se articula la serie. Prueba de ello es que a partir de su formulación original, en los poemas que representan la gesta del guerrero, es posible visualizar una dinámica que, más allá de sus componentes figurativos, funciona como una estructura que articula casi todos los poemas de la serie. Esa estructura es descrita como la conjunción de dos ejes: uno horizontal, en el que se produce un choque o ruptura violenta, y uno vertical, en el que, debido a esa acción, se desencadena un tránsito inusual que apunta a trastocar los polos superior e inferior del eje. Por ello es posible asimilar la experiencia del guerrero a la experiencia representada en los poemas nocturnos y, sobre todo, asimilar esta dinámica a la dinámica de la escritura poética de Jaimes Freyre.

De ahí que sea posible, también, leer el poema final y, por tanto, el conjunto, desde la perspectiva de esta dinámica.

Aeternum Vale

Un Dios misterioso y extraño visita la selva
Es un Dios silencioso que tiene los brazos abiertos.
Cuando la hija de Nhor espoleaba su negro caballo,
le vio erguirse, de pronto, a la sombra de un añoso fresno.
Y sintió que helaba su sangre
ante el Dios silencioso que tiene los brazos abiertos.

De la fuente de Imer, en los bordes sagrados, más tarde,
la noche a los Dioses absortos reveló el secreto;

el águila negra y los Cuervos de Odín escuchaban
y los Cisnes que esperan la hora del canto postrero;
y a los dioses mordía el espanto
de ese Dios silencioso que tiene los brazos abiertos.

En la selva agitada se oían extrañas salmodias;
mecía la encina y el sauce quejumbroso viento;
el bisonte y el alce rompían las ramas espesas,
y a través de las ramas espesas huían mugiendo.
En la lengua sagrada de Orga
despertaban del canto divino los divinos versos
Thor, el rudo, terrible guerrero que blande la maza,
—en sus manos es arma la negra montaña de hierro—
va a aplastar, en la selva, a la sombra del árbol sagrado,
a ese Dios silencioso que tiene los brazos abiertos.
Y los Dioses contemplan la maza rugiente,
que gira en los aires y nubla la lumbre del cielo.

……

Ya en la selva sagrada no se oyen las viejas salmodias,
ni la voz amorosa de Freya cantando a lo lejos,
agonizan los Dioses que pueblan la selva sagrada,
y en la lengua de Orga se extinguen los divinos versos.

Solo, erguido a la sombra de un árbol,
hay un Dios silencioso que tiene los brazos abiertos.

[CB 86-67]

La secuencia del poema se inicia con la aparición tenebrosa del Dios silencioso ante Freya, la versión nórdica de Afrodita. Luego, los dioses reciben, en la laguna sagrada, la revelación de la proximidad del final. A continuación se desencadena el pánico y la agitación, seguida de la aparición de Thor, el dios guerrero que se predispone a librar el último combate. Luego se produce una elipsis elocuentemente marcada por los puntos suspensivos. La imagen final muestra el mundo mítico acabado, lo que se expresa sobre todo mediante el paulatino silenciamiento. En contraposición, aparece la solitaria figura del Dios victorioso y silencioso.

El poema contrasta el dinamismo de la selva sagrada con la quietud y la soledad del Dios silencioso. Las imágenes relacionadas con la agitación pánica que provoca la aparición, parecen condensar los elementos del mundo mítico que hemos conocido en los poemas anteriores: las divinidades, los guerreros, los animales (cuervos, cisnes,

bestias), los elementos naturales (el árbol). Asimismo, el poema escenifica la intensa dinámica sensorial de los poemas anteriores: acciones encadenadas, contundentes, en las que lo visual y lo sonoro se funden. A ello hay que añadir el régimen discursivo que instaura ese presente continuo e incesante que caracteriza a todo el poema.

La presencia amenazadora de ese Dios hace que la acción se intensifique, se haga cada vez más tensa. Es clara la asociación entre la actividad del mundo (el viento, los árboles, los animales; las imágenes, los sonidos) y la articulación del canto y la poesía sagrados. Es decir que, ante las señales del final, el mundo mitológico no sólo experimenta pánico sino también un despertar de la vitalidad que tiene entre sus expresiones la articulación de una lengua sagrada, es decir, una actividad cargada de sentido.

Esta actividad múltiple, agitada y dispersa contrasta con la presencia silenciosa del Dios amenazante, que es representado en 6 versos idénticos, de los 30 que conforman el poema. Ese mundo habituado a los combates sangrientos, en los que el furor extático transporta a los héroes hacia la consagración, se prepara para la última batalla. Sin embargo, a diferencia de las anteriores, ésta no continúa en el gozoso espacio del Walhalla, sino que culmina en la extinción de la vitalidad.

Pero es evidente también que esa presencia silenciosa y quieta, que provoca miedo, es la que da sentido al poema. Así como este poema permite visualizar la unidad y continuidad del episodio mítico, la imagen quieta y silenciosa explica la violenta agitación del mundo. Es decir, el poema final, nos permite reconocer que todo el conjunto se encamina hacia ese desenlace. De la misma forma, ese Dios quieto y

callado, es el elemento que genera la intensa vitalidad previa al combate y, por si fuera poco, la arrasa.

Recordemos que una oposición similar se presenta en "El camino de los cisnes", el primero de la serie, en el que la figura del guerrero, específicamente el rayo de sus ojos, confiere sentido a la violenta agitación del mar. Como se recuerda, el guerrero sólo aparece en la última estrofa, luego de que las primeras han representado con imágenes exageradas las "crespas olas" de la tempestad. Otra oposición semejante aparece, como veremos más adelante, en "Siempre", el arte poética que abre el libro *Castalia Bárbara.* Como veremos, la roca solitaria, quieta y pesada se opone a la paloma, elemento asociado a una cadena de sentidos, en movimiento y leve. En ese poema, el vuelo inalcanzable de la paloma tiene el atributo de acabar con el dolor. Y la roca, situada en el mar glacial de los dolores, está asociada con el deseo aparentemente imposible de recibir sus poderes benéficos. De ahí que sea posible identificar a la roca con la voz que intenta invocar el vuelo. La voz y la roca no sólo comparten el deseo y por tanto, la carencia, también tienen atributos comunes: están abajo respecto a la oposición vertical que articula el poema, remiten a una individualidad y a una existencia material: piedra y cuerpo. Pero es evidente que sólo mediante la presencia de la roca es posible el vuelo de la paloma. Esa presencia oscura y quieta determina el sentido del vuelo. Si la voz y la roca no necesitaran de su efecto benéfico, si no lo desearan, el vuelo de la paloma no cumpliría ningún cometido, pues seria innecesario.

Con diferencias, es posible pensar en una oposición de ese tipo al leer "Aeternum Vale", pues esa presencia silenciosa desencadena la vitalidad y le da una dirección definida (un sentido) y una finalidad (un sentido). Desde esa perspectiva, no hay que olvidar que los

puntos suspensivos del poema son la representación de un combate, es decir, de uno de esos choques violentos que se registran en el plano horizontal de la dinámica de la herida. Así como ocurre con los héroes, los dioses se enfrentan, sólo que aquí no podemos saber cómo lo hacen. Ese encuentro, de todas maneras violento, genera la más violenta transformación del eje vertical: el mundo se acaba y se clausura la vitalidad mítica.

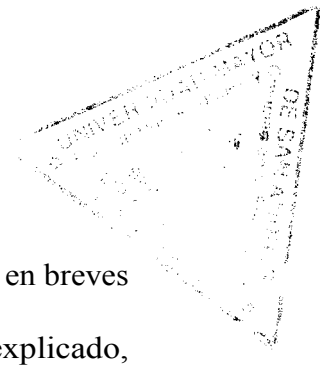
Sin embargo, hay que tener en cuenta que, por su aspecto y por su carácter, la imagen del Dios silencioso también está fuertemente asociada al polo superior del eje vertical. Se trata, por tanto, de una presencia en la que confluyen la dinámica horizontal y la vertical. ¿Ahora bien, cuáles son los términos de la oposición vertical en el poema? Por la lógica del poema, es posible pensar en los dioses germánicos situados en el polo superior, pero las escenas del poema sugieren visualmente una relación horizontal entre las divinidades enfrentadas (Freya ve al dios silencioso, éste se ubica a la sombra de un árbol, se sugiere la posibilidad de un combate con Thor).

Por tanto, es posible imaginar que en el polo inferior de la vertical está la voz poética. En gran medida, ésta puede ser imaginada como una presencia análoga al Dios misterioso. Por un lado, ambas pueden ser asociadas a una figura de aspecto subjetivo. No atribuimos a Odín o a Thor las mismas características humanas que atribuimos al crucificado. De ahí que ambas remiten también a un cuerpo, una concreta materialidad, pero también a una situación concreta. Como hemos dicho, el régimen discursivo de la voz poética genera el efecto de un constante y continuo presente. Pero, digamos, en el reverso de esa imagen enunciativa podemos imaginar una presencia quieta y extraña (ajena) que articula esa voz. Más aún, si consideramos el régimen sensorial de CB,

podemos añadir que esa presencia no sólo articula sino que percibe la intensa agitación del mundo mítico.

Pero, sobre todo, ambas presencias desencadenan o articulan sentidos. La diferencia entre ambas, por supuesto, está en la forma en que se relacionan con el sentido: una lo hace a partir del silencio y otra a partir del despliegue de la voz. Paradójicamente, el polo superior desencadena la clausura del sentido y el inferior genera su dinámica vital. Pero es cierto también que esa contraposición entre articulación y silencio no es totalmente ajena a la labor de la voz poética. Así, esta contraposición sería también una señal respecto de que la voz poética reúne, dramáticamente, dos atributos contradictorios: representar y clausurar el mundo pleno de sentidos.

Es cierto que esta lectura puede resbalar en la sobreinterpretación o la imprecisión (personificar la voz poética, imaginar su presencia en el ámbito de CB), pero existe también un criterio que la valida. Si la oposición vertical del poema final, el que articula al conjunto desde su coherencia sintagmática, sitúa en ambos polos al Dios silencioso y la voz poética, es posible afirmar que el final de la anécdota mitológica, el ocaso de los dioses, contiene también el germen de una posible continuidad. No en el sentido de que ese mundo vuelva a instaurarse, sino en el sentido de que, luego de la caída, esa voz poética despliega un recorrido por diversas experiencias motivada por el deseo de reencontrar aunque sea vestigios de ese mundo clausurado para siempre. En el siguiente capítulo intentaremos confirmar esta lectura siguiendo el recorrido de la voz.



III. RECORRIDOS DE LA VOZ POÉTICA

La obra posterior al poema CB se puede agrupar de acuerdo a su distribución en breves conjuntos relacionados a veces por afinidades temáticas. Corno ya se ha explicado, luego del poema CB, las oposiciones del poema parecen proyectarse sobre el resto de la obra: es posible, como veremos, relacionar la particular dinámica de oposiciones de CB con las experiencias, voces e imágenes que aparecen en la obra posterior. En ese sentido, esta tercera parte cierra la lectura buscando proyectar los sentidos de CB hacia el resto de la obra de Jaimes. Para ello, propone leer la obra desde tres perspectivas: las modalidades de la voz poética, las experiencias de la voz y el tipo de imágenes que despliegan los poemas.

Es decir que aquí se trabaja con los grupos de poemas "País de sueño" (PSÑ) y "País de sombra" (PSM). A ellos le sigue el libro *Los sueños son vida* (LSV) en el que se organizan a su vez los grupos "Anadiomena" (AN) y "Las víctimas" (LV)[18]. Sin embargo, es necesario hacer una advertencia. Debido a la perspectiva de esta tercera parte, los poemas no son leídos de forma lineal, no se imaginan secuencias que correspondan al orden de publicación, sino grupos que permitan desplegar, como se ha dicho, el enfoque respecto a las experiencias, las modalidades de la voz y las imágenes. De ahí que un mismo poema es citado y comentado dos y hasta tres veces, en una lectura que no se despliega linealmente, sino a partir de una evolución que puede imaginarse como una forma espiral.

Por la anécdota mitológica representada y, sobre todo, por el tipo de oposiciones que despliegan los 13 poemas de la serie, CB podría imaginarse como un tiempo

[18] En adelante todas las referencias se identifican con las siglas de cada grupo y se refieren a la edición de la obra poética de 1944.

primigenio, pleno de sentidos, en el contexto de la obra poética de Jaimes Freyre. Como hemos visto, es posible representar visualmente dichas oposiciones mediante un recorrido que se realiza en dos ejes: uno horizontal y otro vertical. El eje horizontal permite visualizar las experiencias que dan cuenta de una ruptura o una puesta en contacto entre dos términos semejantes: el héroe herido e hiriendo es la representación emblemática de esta dinámica, que se caracteriza por transgredir una frontera, por provocar una abertura que desencadena un tránsito inusual entre los términos de la oposición. Este desorden en el plano horizontal tiene una consecuencia: genera un tránsito semejante en el eje vertical, el cual se caracteriza porque se altera la oposición entre los dos extremos del eje. Concretamente, el término ubicado en el plano inferior puede acceder al plano superior. La figura de la ascensión del héroe o de la resurrección de la virgen blanca son imágenes concretas de esa dinámica.

Como se ha visto también, al final del capítulo se propone proyectar esta dinámica de oposiciones sobre el famoso poema final de la serie, "Aeternum vale". El resultado es que es posible considerar que la imagen final del poema, el Dios silencioso, es parte de una oposición vertical en cuya base se sitúa la voz poética. Esto permitiría asumir que el poema final no sólo determina la clausura del mundo mítico, sino que prefigura la posibilidad de que las oposiciones, el régimen formal y las experiencias de CB aparezcan transfiguradas en la obra posterior a dicho poema.

En este capítulo se propone una lectura de tres aspectos de la obra de Jaimes posterior a CB: las modalidades enunciativas de la voz poética, el tipo de experiencias que escenifican los poemas y el devenir de la dinámica de oposiciones asociada a la imagen

de la herida. Es decir que esta lectura busca constatar cómo la dinámica de oposiciones que articula los sentidos de CB se proyecta hacia el segundo momento de la poesía de Jaimes. Como hemos visto también, siguiendo esta línea de lectura, Mitre señala que la voz poética asume, en general un recorrido de aspecto incierto y desolado. La pregunta que sirve de punto de partida para esta tercera parte, es si la obra que sigue a "Castalia Bárbara" sólo registra ese tipo de ánimo nostálgico y apesadumbrado del que habla Mitre, o si es posible también visualizar cómo algunos rasgos de CB reaparecen, aunque transfigurados, en el resto de la obra.

1. Modalidades de la voz

Como hemos visto en el capítulo anterior, a partir del régimen enunciativo —así como de las imágenes sensoriales— es posible caracterizar a CB como una sucesión de escenas impregnadas de intensa acción que ocurren en un presente inmediato. La pregunta que se plantea aquí es qué tipo de régimen enunciativo se presenta en la obra posterior a CB y qué tanto éste conserva la tensa vitalidad de CB. Como veremos, esta pregunta genera un recorrido que configura tres tipos de modalidad: la representación, la invocación y la interpelación. La ruta de este recorrido es significativa: el punto de partida, la representación, se refiere a la modalidad enunciativa predominante en CB, que cuenta y describe imágenes desde un presente continuo. La siguiente modalidad, la invocación, mantiene el registro enunciativo en presente, pero incorpora significativamente el uso del imperativo, lo que permite imaginar no sólo el carácter presencial de la voz, sino su intervención explícita en la dinámica de oposiciones del poema. Finalmente, el registro de interpelación se refiere a la modalidad en la que el yo poético se incluye, con distintas variantes. Esta suerte de "presencia" no es valorada por la acentuación del registro lírico, sino porque instaura en la dinámica del poema la

situación dialógica. Ello se puede observar en poemas cuya oposición central se articula a partir del deseo de decir y de recibir respuesta. Deseo que, como veremos, suele quedar insatisfecho.

1.1 Representación

En muchos poemas (en parte o en la totalidad de ellos) se mantiene el régimen enunciativo que domina CB. Ello ocurre, por ejemplo, en "Cristo", un poema estructurado en dos partes y en el que se representan dos escenas. La primera de ellas se refiere a la presencia de un misionero en la selva americana, acercándose hacia "la salvaje toldería", experimentando tanto la fe como el horror propios del contacto con un mundo desconocido:

> Selva espesa. Pasa el viento
> sollozando entre las hojas;
> incendian el firmamento
> sangrientas serpientes rojas
>
> Con largo y ronco lamento
> se arrastra a su cauce el río;
> por entre el ramaje umbrío
> de los bosques seculares,
> se siente el jadear bravío
> de pumas y jaguares.
>
> Y entre el umbrío ramaje
> la postrera luz del día
> ilumina la salvaje toldería
>
> La blanca Cruz en la mano—
> presa de extraña alegría—
> y en su rostro se adivina
> la suprema fe divina
> y el vago terror humano.
> [PSÑ 98]

Como se puede observar, las tres primeras estrofas del poema proponen la instauración de un ámbito: la selva. Como en CB, este ámbito se construye sobre todo a partir de imágenes visuales y sonoras que sugieren un intenso dinamismo entre los diferentes elementos. Eso se observa claramente en el cromatismo vibrante de la primera estrofa y

en la sonoridad que sugiere la interacción entre los elementos naturales y las bestias. Todos los elementos, además, interactúan entre sí de manera dinámica. Por otro lado, la distancia de la tercera persona, combinada con la actualidad del presente, otorgan a las escenas el efecto de objetividad y simultaneidad que tienen las escenas de CB.

Ahora bien, si se considera la imagen predominante del poema, se observa que la semejanza no es casual. En principio, a pesar de la distancia tropical, el ámbito de CB y el de "Cristo" se caracterizan a partir de la intensa dinámica sensorial de los elementos naturales: vientos, ruidos de hojas, colores del cielo, ronquido de río, ramas oscuras, rugido de fieras. En segundo lugar, la confrontación que sugiere el poema es semejante a la que propone, por ejemplo, "Aeternum vale". Si en este poema se escenifica el encuentro violento entre el dios silencioso y el mundo divino de la mitología germánica, en "Cristo" el encuentro queda anunciado. Por la alegría y el horror que experimenta el misionero, por el contexto referido, podemos suponer que ese encuentro tiene dos desenlaces posibles: uno violento y otro armónico. El poema no nos da una señal clara al respecto, pues al parecer intenta representar sobre todo ese momento previo, esa suerte de arrobamiento místico, mezcla de fe y terror, que invade al misionero en los momentos previos al encuentro.

Si consideramos el título del poema, es posible imaginar una analogía entre la experiencia del misionero y la mezcla de horror y entusiasmo previa al desenlace fatal de la historia de Cristo. Es decir, volviendo al tema del régimen enunciativo, en este poema la voz poética construye un ámbito en el que el misionero, como Cristo, y corno los héroes de CB, está a punto de confrontar una experiencia radical, posiblemente violenta, que determine su transformación abrupta y le permita acceder a un estado

trascendente. Se trata, por tanto, de un régimen enunciativo asociado a la plenitud de sentidos de la intensa experiencia sensorial que transforma al héroe de CB.

En otros poemas, este régimen enunciativo aparece asociado a escenarios o situaciones que están relacionados con la experiencia de lo desconocido y remiten, por lo general, al horror y la falta de sentido. Ello se puede observar en "Crepúsculo", en gran parte del poema "Las noches" (poemas que son comentados más adelante) y en el trágico "Agonía":

> Nocturnas, largas horas, pobladas de visiones
> Que giran tambaleantes en torno de su lecho
> Se agolpan a sus labios febriles oraciones
> Y desgarran las uñas su enflaquecido pecho.
>
> Extrañas formas tienen las pálidas visiones
> Que pasan y se inclinan sobre el revuelto lecho,
> Mientras murmura el mísero confusas oraciones
>
> Se acercan y sus luengas flotantes vestiduras
> Como la niebla tenues, como la sombra obscuras,
> Ocultan a sus ojos la moribunda luz.
>
> Un grito ronco apagan las luengas vestiduras
> De las visiones pálidas como la sombra obscuras
> Y se desploma un Cristo clavado en la Cruz.
> [PSM 116].

Como se puede observar, el poema, que representa el momento final de una anónima agonía se construye a partir de esa voz distante pero actual que propone una sucesión de imágenes en tiempo presente. Por supuesto, a ello debe añadirse, a pesar de que aquí se analicen por separado, el tipo de imágenes que componen el poema, pues presentan también ese dinamismo intenso con el que se construyen las escenas de CB. Como si solo quisiera constatar, la voz poética intenta presentar situaciones y describir escenarios sin mostrar una relación emotiva o reflexiva respecto a lo que ocurre. Sin embargo, a diferencia de CB, esta voz es más neutral y menos evidente. Si bien

sabemos que el personaje del poema muere, no es posible saber qué tipo de señal es el desplome del Cristo clavado en la cruz.

Por último, este régimen se presenta en aquellos poemas que proponen escenificar situaciones narrativas complejas, es decir en poemas extensos. Octavio Paz señala que, más que el número de versos, un poema extenso se reconoce porque apuesta por contar (además de cantar) una serie de sucesos que por lo general presentan una intención alegórica. De ahí que el poema presente momentos distintos y, a la manera de la narrativa, proponga un desarrollo con secuencias diferenciadas, en lugar de una imagen [Paz, 1998: 14-16]. Si bien en "El hospitalario" y "Dios sea loado" pueden identificarse incipientemente esos rasgos, es muy claro que poemas como "Los antepasados", "Justicia eterna" y "El clamor" siguen esa pauta. Así, la voz distante y actual que en CB escenifica sobre todo imágenes, en la obra posterior emprende representaciones extensas, convive con otros registros y se inserta en diversos tipos de experiencias.

2.2 Invocación

Otro de los registros de la voz poética tiene que ver con una modalidad enunciativa intermedia: mantiene el registro del presente, como CB, pero incorpora la presencia de la voz a la dinámica del poema (aunque no de manera tan directa). Así, esta voz que enuncia desde el presente utilizando verbos en imperativo está relacionada con el deseo de materializar aquello que nombra. Se trata de una invocación que, a la manera de las plegarias, parece confiar en que el hecho de habla puede instaurar una realidad o por lo menos pretende hacerlo. No es casual que este registro corresponda a las oraciones y los cantos sagrados.

En "El poeta celebra el goce de la vida" este registro aparece en la última estrofa:

> Abrase así a tus ojos el pavoroso arcano
> Mientras mis pasos llevo por el bosque humano
> Soñador y nostálgico y triste hasta la muerte
> [LSV 109]

En el inicio de "Subliminar" esta voz abre la invocación a Mefistófeles y genera el conflictivo diálogo entre la voz y esa presencia extraña que parece habitar en el espacio de la interioridad subjetiva: "Es ya tiempo de que suenen las orquestas interiores" [LV 156].

Otro poema en el que la inclusión de este registro resulta muy significativa es "El canto del Graal", que concluye también con una invocación. La voz poética pide que se despliegue esa extraña armonía capaz de iluminar sus penas: "¡Arda y tiemble esa extraña harmonía / En el fondo sin luz de mi pena"! [PSÑ 98].

Esos versos no sólo determinan el sentido de los poemas en los que están incluidos, sino que aisladamente, pueden dar señales de algunos aspectos centrales de la búsqueda poética de Jaimes. En el primer caso, la estrofa final cierra una suerte de arte poética que postula el vínculo necesario entre la Belleza y el horror de lo desconocido representado por el misterio máximo de la muerte:

> Vano es que el blanco cisne la oscura muerte afronte
> si no canta su canto de notas inmortales.
> la misteriosa sombra no cubre el horizonte
> sin que la luz fecunda prodigue sus raudales.
> [LSV 109]

Concretamente, el poema postula una suerte de ética del *bel morir*. Dedicado al político, militar y escritor venezolano Jacinto Regino Pachano (1835-1903), es posible que el

poema sea un homenaje luego de su muerte.[19] De ahí que se proponga el ideal de dar sentido a la muerte mediante la búsqueda de la Belleza. Independientemente de su referente contextual, el verso ha sido entendido también como la síntesis de una poética que postula la confrontación con la muerte, como uno de los caminos posibles para recuperar el sentido. Así lo propone Blanca Wiethuchter, quien utiliza el verso como título de un capítulo dedicado a este aspecto de la poesía de Jaimes. Esta poética es planteada de manera muy elocuente también en el poema "El hospitalario" .

En el segundo caso, el verso da inicio al poema "Subliminar" en el que la voz poética dialoga con el demonio familiar. Pero, como en el caso anterior, el verso adquiere sentido independientemente, en relación con los ideales estéticos de Jaimes. En el prólogo a CB Jaimes propone que la interioridad subjetiva del poeta es fundamental en la búsqueda estética, pues gracias a su intuición y a su privilegiada percepción, puede entrar en contacto con la Belleza. Por otro lado, el poema que Eduardo Mitre considera fundamental en la obra poética de Jaimes, "El canto del Graal", propone que la revelación poética ocurre en el ámbito de la subjetividad. La semejanza entre los dos poemas no es casual. En ambos, la voz poética hace explícita la paradójica extrañeza de ese ámbito. Es decir, a pesar de que se puede suponer inherente a la imagen del yo, la voz poética de Jaimes hace énfasis en que ese espacio puede resultar tan vasto y tan diferente como el "pavoroso Arcano". De ahí que su exploración pueda ser también un medio para reconstituir el sentido.

[19] En la edición de la obra poética y narrativa realizada por Mauricio Souza, se confirma que Jaimes ha cambiado el segundo nombre [Souza, 2005: 145]. Jacinto Regino Pachano participó activamente en la política y la cultura venezolana. Además de hombre de armas, alto funcionario de estado y diplomático es autor de varios libros de historia, uno de los cuales, publicado en París, fue elogiosamente comentado por Víctor Hugo. Al revisar la información disponible sobre el texto (*Biografia del mariscal Juan C. Falcón,* París, Denné Schmitz, 1876) es posible observar que el autor firma Jacinto R. Pachano. Pachano fue fundador de la Academia de Historia de Venezuela y aparece ligado también a la revista literaria "El cojo ilustrado". (Diccionario multimedia de Historia de Venezuela y Archivo de la Universidad Andrés Bello de Caracas, online).

Por último, este registro adquiere relevancia al considerar el poema que abre la obra poética de Jaimes el famoso soneto "Siempre". Como veremos al final de este capítulo, es este registro el que anuda el sentido del poema: la invocación de la voz para que la esquiva y fugitiva paloma vuele sobre la roca solitaria y alivie su dolor.

2.3 Interpelación

Finalmente, es posible agrupar tres tipos de registro enunciativo que hacen énfasis en la incorporación del yo poético y su circunstancia en el poema: la enunciación en primera persona; la interpelación en segunda persona, que sugiere no sólo la presencia del yo poético, sino sobre todo la imagen ausente de otro al que se dirige; y el diálogo con una segunda persona que por lo general corresponde a ámbitos o seres extraños, asociados a la muerte o la interioridad subjetiva. Estos registros conviven y se alternan en diferentes momentos de la obra de Jaimes. Pero, en definitiva, la pauta que marca el recorrido de la voz es la incursión de la subjetividad en el poema. El yo poético que enuncia los poemas, no sólo implica la relación digamos testimonial entre lo enunciado y el enunciador, sino sobre todo su inclusión en situaciones concretas, es decir, la noción de la circunstancia que rodea al hecho enunciativo y, fundamentalmente, la imagen —a veces presente, a veces implícita— de esa otra subjetividad a la que alude o está dirigida el discurso.

El poema "Lustral", que como hemos visto puede ser leído también como un arte poética, se inicia con un verso que designa la búsqueda estética como una experiencia subjetiva: "Llamé una vez a la visión y vino". Esta idea se enriquece con la caracterización de esa experiencia como un encuentro amoroso con un ser cuyo rostro

transmite decrepitud, dolor físico y sufrimiento. Este es el único poema referido a la experiencia amorosa en el que la amada adquiere una presencia concreta mediante la voz: "¿Me amas aún?". Y también el único en el que el encuentro amoroso se consuma:

> Sobre sus negros labios
> Posé los labios míos;
> En sus ojos de fuego hundí mis ojos
> Y acaricié la zarza de sus rizos
> Y uní mi pecho al suyo, y en su frente
> Apoyé mi cabeza.
> [PSM 110]

Es bastante significativa la figuración de la experiencia estética como un extraño y fatal encuentro amoroso. Lo que aquí se quiere destacar es la relación entre la búsqueda estética y la experiencia subjetiva a la que hace alusión la enunciación en primera persona y, sobre todo, el diálogo entablado entre los protagonistas del encuentro. En CB, la distancia establecida por la tercera persona, nos conduce a experiencias que no implican la subjetividad de la voz poética. Asistimos a la experiencia plena de sentidos del héroe o somos testigos distantes de la resurrección de las hadas. En cambio, luego de CB los poemas instauran la voz subjetiva y con ella la circunstancia o mejor dicho la experiencia a partir de la cual esa voz emite su canto.

No está demás recurrir al modelo de comunicación para reparar que esa experiencia (hablar en una situación concreta dirigiéndose a alguien) puede ser entendida sobre todo como el despliegue de un deseo. De ahí que se elija la imagen del encuentro amoroso para representar la búsqueda estética, es decir, el intento por recuperar el sentido perdido. Esa voz que desea iniciar un recorrido, una experiencia, que podría transformar su estado de carencia y culminar en la plenitud del sentido. Pero también ello condice con que la voz poética, desde su registro subjetivo, escenifique situaciones o sucesos en los que se ve involucrada. Corno se sabe, la semiótica propone que un texto narrativo

puede ser esquematizado en términos de un Sujeto que se relaciona con un Objeto "en virtud del deseo" [Blanco y Bueno, 1980: 215]. Evidentemente, si el Sujeto ocupa además el lugar enunciativo, ese deseo corresponde a esa instancia subjetiva que el discurso permite imaginar en su origen.

Pero esa reducción esquemática corresponde también con el sentido místico relacionado tanto con la experiencia amorosa como con la aventura. Como se puede observar en la mitología clásica, la experiencia del héroe sigue un recorrido arquetípico en el que confluyen encuentros amorosos y hazañas prodigiosas que ponen en riesgo su vida. Ambos tipos de experiencias definen un recorrido cuya finalidad es la ascensión, la apoteosis (Eliade). Ello persiste y se hace muy elocuente en la tradición épica y la poesía amorosa medievales. Las aventuras caballerescas que se originan en el ciclo artúrico conservan el carácter de un recorrido iniciático que el héroe debe seguir para alcanzar la consagración: hallar la copa sagrada. Algo semejante ocurre en los cantares de gesta... Por otro lado, el amor cortés, como es sabido, relaciona idealmente el encuentro amoroso con la plenitud de la trascendencia. De ahí que la poesía mística alcance sus momentos más intensos al escenificar el arrebato espiritual del encuentro con la divinidad mediante imágenes eróticas. Por tanto, la experiencia implica la posibilidad de participar del encuentro con el sentido.

La idea se refuerza cuando los poemas hacen evidente que en muchos casos esa experiencia es un hecho discursivo: una voz que desea ser escuchada, obedecida, que desea imponer sus palabras a la realidad, que desea establecer un diálogo, es decir, escuchar también. Esto se puede observar de manera elocuente en el poema "Voz

extraña" en el que el "relato" de la experiencia amorosa no consumada se intercala con versos que aluden a la imposibilidad de que la voz llegue a su interlocutor:

> A tu oído
> suspirantes voces hablan
> como murmullo de olas
> lejanas.
> ¿Por qué la abeja no busca
> la miel que tus labios entreabiertos guardan?
> ¿Por qué no junta tu Ensueño
> con otro ensueño sus alas?
>
> Desfallece
> como un crepúsculo, el eco de las palabras.
> [PSÑ 92]

Ese mismo tipo de deseo estructura "Subliminar", construido como un diálogo no correspondido entre la voz poética y ese demonio familiar que en lugar de palabras usa la risa como única señal de comunicación:

> El rüido
> de las músicas extrañas sólo llega a mis oídos
> como un rumor vago de olas lejanas; olas de un mar
> que agitaron los deseos y las fiebres; como un eco
> vago llega a mis oídos; como un eco
> de estridentes risas que disfrazan sus alaridos
> Mefistófeles o el demonio familiar.
> ¡Cómo ríe y gesticula mi demonio familiar!
> En el umbral del Destino mira mi Destino y me mira,
> Y se encienden sus miradas, y sus largos dedos giran
> Junto a la boca sin dientes, sobre el inmóvil pulgar.
> ¡Esas burlas son crueles como heridas! ¡Son crueles!
> El destino así se mofe de tu puerta en los dinteles
> Como tú en mi vida amarga, Mefistófeles o demonio familiar.
> [LV 156-157]

El mismo tipo de deseo angustioso se registra en el diálogo que intenta instaurar la voz poética con la muerte en el poema "Sombra". Al principio, la voz poética interpela a la muerte casi en los mismos términos que en el poema anterior:

> ¡Oh!, ¡cuán fría está tu mano! ¿Ríes? ¿Por qué ríes?
> Chocan tus dientes... Hay algo extraño en tus ojos... Tus miradas
> Hieren como dagas... hieren como dagas... Me hace daño
> Tu risa... Me aterra el frío de tu mano descarnada
> [PSM 115]

En estos versos la angustia es mucho más evidente: las preguntas, las exclamaciones, las repeticiones, los recurrentes puntos suspensivos determinan el carácter entrecortado, inseguro, atemorizado de la voz poética. Sin embargo, el poema evoluciona de manera paradójica: en términos representativos, se da cuenta de la proximidad inminente de la muerte; en términos discursivos, la voz abandona paulatinamente la angustia y se hace cada vez más segura. Al final, la voz asume un tono de celebración e incluye a la muerte en su registro enunciativo:

> Vamos ya. Llévame. Siento que el latido de mis venas
> Se acompasa con el ritmo de la música lejana
> Con el ritmo, dulce y triste, que se mece en las tinieblas
> Y armoniza con mis pasos la caricia de sus alas
> [PSM 116].

Así, lo que comenzó como una voz entrecortada y temerosa, es en esta estrofa una voz que adquiere la unidad y plenitud de la música. La imagen sugiere la compenetración del ritmo interior con el de la música oscura. La imagen ya no sólo corresponde con la de una voz que habla sino con la de un canto y hasta con la de un baile. De ahí que el diálogo alcance su punto culminante en la representación visual del ritmo del encuentro tenebroso y jubiloso entre la voz y la muerte:

> Como esquife
> Columpiado
> Por el blando
> Movimiento
> De las ondas
> Fugitivas
> Que se extinguen
> En la playa.
>
> Suavemente... lentamente,
> Va ondulando en la penumbra,
> En su danza tenebrosa la cadena de fantasmas.
> [PSM 116]

Los versos finales dan cuenta de una transformación radical de la voz respecto a su estado inicial:

> Vamos ya por las entrañas de la noche y del espanto
> ¡Oh, el amor! ¡Oh, la alegría! ¡Oh, la dicha! ¡Oh, la esperanza!

[PSM 116]

Así, el poema escenifica una experiencia cargada de sentidos contradictorios: la voz asume que la posibilidad de consumar su deseo, de reencontrar el sentido, radica en celebrar el horror de la muerte. Como veremos más adelante, este carácter paradójico rige en general las diversas experiencias de las que da cuenta la voz poética. Lo que interesa fijar aquí es la relación entre la inclusión de diferentes registros del yo poético en los poemas posteriores a CB (la primera persona, la interpelación, el diálogo) como expresión de la búsqueda por restaurar el sentido. Se trata de una búsqueda en gran medida infructuosa que recorre diversos caminos, que configura distintos tipos de experiencia.

2. Las experiencias de la voz

Si bien los diferentes conjuntos de poemas no presentan una unidad tan compacta y definida como "Castalia Bárbara", es posible percibir, sobre todo en algunos casos, un hilo conductor respecto al tipo de experiencias y búsqueda que despliega la voz poética. O, para retomar lo dicho en el acápite anterior, el tipo de deseo que origina la experiencia de la voz poética.

Una forma de probar esta idea es reparar en la diversidad de referencias que es posible encontrar a lo largo de la lectura de los poemas. CB se construye como un universo cerrado en sí mismo. Si bien sus poemas están poblados de abundantes seres mitológicos, casi todos corresponden a una misma tradición, a un mismo horizonte cultural. En los poemas posteriores a CB es posible observar cómo la experiencia de la voz poética, ese recorrido que se origina en el deseo, consiste en gran medida en convocar una amplia diversidad de tradiciones, de discursos, de horizontes culturales.

La relación intertextual con la mitología griega es frecuente en los poemas de Jaimes. Hay un poema entero dedicado a activar esta relación, "Alma helénica", y son frecuentes las referencias a personajes o dioses griegos. Quizás la referencia más notoria es la de Venus Anadiomena, la Venus que nace del mar, para organizar su poesía erótica. Asimismo, aparecen los nombres de los escultores Escopas y Fidias cuando el autor propone la ambigüedad entre la estatua y el cuerpo de una mujer. La tradición cristiana y, en general medieval, es abundantemente utilizada. En general, todos los poemas relacionados con la Edad Media, proponen un diálogo intertextual con diversos aspectos, sobre todo relacionados con la experiencia mística. Hay constantes referencias a autores que permiten configurar un pequeño canon de lecturas del poeta, entre las que

podríamos incluir Goethe, Shakespeare, Calderón de la Barca, Dante, Tolstoi. Finalmente, en su registro histórico, la voz poética incorpora una serie de aspectos como las culturas indígenas y la tradición histórica hispánica. Esas marcas de intertextualidad son como marcas en el mapa de los recorridos que la voz poética emprende. Veremos ahora qué ocurre en algunos de esos trayectos[20].

3.1 Experiencia erótica

Resulta hasta cierto punto evidente reunir los poemas referidos a la experiencia erótica, en los que la voz poética anhela el encuentro amoroso. A los 9 poemas de "Anadiomena" se debe añadir algunos poemas incluidos en "País de sueño", como el soneto que abre la serie (que inicia con el verso *Deja que empolve tu cabeza blonda),* "Mediodía", "Al infinito amor", "Canción de la primavera" y "Complainte".

En un ámbito de resonancias dionisíacas, el poema "Canción de la primavera" escenifica la correspondencia entre la vitalidad primaveral de la naturaleza y el enardecimiento erótico. La metáfora que abre y cierra el poema, *la sangre de las rosas rosas,* es elocuente respecto a la identificación entre la energía incontenible y constante de los elementos naturales, y la vitalidad que adquiere el cuerpo gracias al deseo amoroso. Como se sabe, en el contexto de la mitología clásica, la rosa está asociada a la regeneración y el renacimiento por su relación con la sangre derramada (entre otros motivos). Crecen rosas en los campos de batalla donde han caído los héroes como señal de su renacimiento místico. En el mismo sentido, brotan rosas cuando agoniza el joven Adonis, episodio al que parece aludir indirectamente el poema, pues la relación primigenia entre la rosa y la sangre determina su vinculación simbólica con Afrodita:

[20] Las tres experiencias a las que nos referimos, la erótica, la de lo desconocido y la mística, no son exhaustivas. Esta agrupación, por ejemplo, deja de lado un tema visitado con frecuencia por Jaimes: la experiencia histórica. Ello responde a los objetivos de esta lectura.

> Los rosales estaban consagrados a Afrodita al mismo tiempo que a Atenea. La rosa era entre los griegos una flor blanca, pero cuando Adonis, protegido de Afrodita, es herido de muerte, la diosa corre hacia él, se pincha en una espina y la sangre tiñe las rosas que le estaban consagradas.
>
> Chevalier, 1991: 893

De ahí que en el poema cobre sentido la repetición "rosas rosas", como una caracterización que permite filiar la flor del poema con el erotismo instintivo e incontenible de Afrodita o con el desenfreno dionisiaco. En la última estrofa se construye la imagen culminante de la regeneración, pues el cuerpo adquiere vida gracias a la energía vital, orgánica, del deseo. La falta de vitalidad que caracteriza al cuerpo (por la quietud, y la blancura), se supera gracias al contacto con la vitalidad erótica de las rosas de sangre:

> En la fría y suave marmórea blancura
> Eros labra el nido con risas y besos,
> Y hay rojos rubores de fuego y ternura
> En la fría y suave marmórea blancura.
> La fría y suave marmórea blancura,
> Se tiñe con la sangre de las rosas rosas,
> Y el Fauno contempla, desde la espesura
> La fría y suave marmórea blancura...
> [AN 98]

Las tres estrofas de 8 versos (de entre 11 y 13 sílabas) cada una presentan el mismo tipo de recurrencia: los versos 1, 4, 5 y 8 son semejantes (en la primera) o casi iguales (segunda y tercera estrofa). Al inicio, en la mitad y al final de cada estrofa se repiten sonidos semejantes, lo que determina el carácter circular, cíclico y rítmico de la estructura. Este sentido cíclico parece reforzar el sentido de regeneración natural presente en el poema. Pero en la estrofa final, la repetición también sugiere otro tipo de significación, relacionada con su aspecto semántico. En principio, los versos que aluden a la regeneración erótica y los que representan el cuerpo frío y blanco están distribuidos simétricamente. Y en los versos finales, la mirada del fauno parece dar sentido a esa recurrente presencia como objeto de deseo. Es más, la repetición casi textual de los versos en esta estrofa produce el efecto de una presencia única ante una diversidad de

elementos que se organizan en torno a ella. La vitalidad, la regeneración erótica, por tanto, sólo son posibles a partir de esa imagen quieta y blanca que desencadena el deseo.

A ello hay que añadir un aspecto que hace más compleja la dinámica de oposiciones del poema: el cuerpo deseado no sólo se caracteriza por su quietud y su blancura, sino porque se asemeja a una estatua, es decir a un artificio. Así, la belleza quieta y artificial genera el deseo erótico que al proyectarse sobre la imagen tiene el poder de animarla. El poema, por tanto, propone una dinámica erótica que se caracteriza por confrontar de manera especular la belleza artificial y la vitalidad del deseo. Es decir, el poema proyecta en términos que podríamos llamar paradójicos la relación entre belleza y vitalidad: el deseo erótico, impulso vital asociado a la incontenible energía cíclica de la naturaleza, tiene el poder de dar vida al cuerpo inanimado; pero ese deseo se origina, adquiere sentido, a partir de la imagen artificial e inanimada. Por tanto, la dinámica también activa la tensión entre imagen y referente que, como hemos visto, ya está presente en CB. Basta recordar el verso sobre la imagen de la luna reflejada en la laguna: el poema postula que en ese brillo artificial existe más belleza que en la misma luna. En el poema erótico, en cambio, la oposición no se resuelve. Esta tensa y paradójica dinámica rige la poesía erótica de Jaimes Freyre.

Así, es posible afirmar que en los poemas de esta experiencia se escenifica el mismo tipo de búsqueda: la del encuentro amoroso con una amada que por lo general está lejos o es esquiva. Sin embargo, en este mismo grupo hay otros poemas en los que la búsqueda amorosa está explícitamente vinculada con otro tipo de experiencia. Ello ocurre con "Voz extraña", "Venus errante", la segunda parte del díptico "De la Thule

lejana" y, también, con el oscuro "Lustral". Este último sirve de ejemplo respecto a la inserción problemática de algunos poemas en la experiencia erótica.

En el poema, la voz poética da cuenta en pasado de un encuentro amoroso. La ambigüedad aparece desde el inicio: el objeto amoroso invocado es "la visión". Esta es convocada por la voz del poeta y se materializa en una mujer sombría, pálida, vieja y febril:

> Llamé una vez a la visión
> Y vino.
> Y era pálida y triste, y sus pupilas
> Ardían como hogueras de martirios
> Y era su boca como una ave negra
> De negras alas.
> En sus largos rizos
> Había espinas. En su frente arrugas.
> Tiritaba.
> Y me dijo:
> ¿Me amas aún?
> Sobre sus negros labios
> Posé los labios míos;
> En sus ojos de fuego hundí mis ojos
> Y acaricié la zarza de sus rizos
> Y uní mi pecho al suyo, y en su frente
> Apoyé mi cabeza.
> Y sentí el frío
> Que me llegaba al corazón. Y el fuego
> En los ojos.
> Entonces
> Se emblanqueció mi vida como un lirio.
> [PSM 109]

Es decir, el único encuentro amoroso que se consuma en la poesía de Jaimes es el que une al poeta y la visión. Al contrario de las sugerentes vírgenes blancas o de las turgentes amadas desconocidas, aquí la amada es vieja, triste y sombría. Si "El canto del Graal" se refiere al eco de las aladas harmonías, en este poema, aquello que habita en ese mundo distante y misterioso de la poesía (la visión: la revelación, la imagen), se define en una figura concreta: la de esa extraña mujer. Extraña, sobre todo, porque contiene dos elementos que hacen ambiguos su decrepitud y acabamiento. En primer lugar, el fuego que brilla en sus ojos. Fuego febril que nos conduce a un origen

doloroso: hogueras de martirios. Esta imagen convoca nuevamente, y en el mismo sentido que CB, al signo de la herida. La piel destruida por el fuego, el dolor extremo, la muerte, relativizadas precisamente por la experiencia del mártir: aquel que, gracias a su fe, transformará ese dolor final, esa horrible llaga, en un estado de gracia. Por otro lado, la imagen del ave negra de los labios, a pesar de ser tan sombría, no puede dejar de ser vinculada en el contexto de la poesía de RJF, a los cuervos mensajeros de Odín que anuncian la muerte del héroe pero lo conducen también a la gozosa gracia del Walhalla.

Así también puede leerse la transformación final de la voz poética. Ese encuentro amoroso es también un ritual de purificación (lustral) y, por tanto, el contacto con esa figura extraña, en parte repulsiva, enfermiza y sombría, marca el paso al nuevo estado de la voz poética: la purificación, el renacimiento mediante el encuentro, simbolizados por el lirio y el color blanco. Pero no hay que olvidar que tanto el lirio, como el color blanco son símbolos dobles. Así, el lirio es regularmente sinónimo de "blancura y, en consecuencia, de pureza, inocencia y virginidad" [Chevalier, 1994: 651]. Pero también está asociado "a la tentación o la puerta de los infiernos" [Ibid] a la "generación" (por sus reminiscencias fálicas), "a un amor intenso, pero que en su ambigüedad puede no realizarse, rechazarse o sublimarse" y a la "realización de las posibilidades antitéticas del ser" [Chevalier, 652]. Y el color blanco además de la pureza suele connotar el acabamiento, la muerte, por lo que ha sido y es un color de duelo. Pero también, es el color con el que se trajeaba a los candidatos *(candidus):* "es el color del candidato, es decir de aquel que va a cambiar de condición (los candidatos a las funciones públicas se vestían de blanco). [Chevalier, 190]. Por tanto, la transformación puede ser entendida como una muerte o un renacimiento, o como un estado que implica al mismo tiempo muerte y renacimiento.

El poema escenifica la búsqueda y la experiencia estética del poeta mediante un extraño y ambiguo encuentro amoroso. El ser con el que el amado se funde en un beso parece llevar consigo la marca de la muerte y el acabamiento, pero el poema muestra también que al mismo tiempo ese beso es una señal de consumación. Si los poemas amorosos usualmente ponen en juego la posibilidad de superar la soledad (la consumación del encuentro amoroso es- o debería ser- la posibilidad de trascender en el otro), en los poemas de RJF se sugiere que la única posibilidad de acceder a este encuentro es abandonar la realidad, superarla. Aunque esa posibilidad está siempre empañada de duda pues los poemas hacen énfasis en el carácter imperfecto o fragmentario de la realidad creada en el poema. Y, sobre todo, en el carácter artificial y extraño de su materia: la escritura poética.

Así, al considerar el conjunto de poemas que conforman la experiencia erótica, desde aquellos típicamente eróticos hasta otros cuyo sentido es claramente alegórico, se puede afirmar que la búsqueda amorosa es la búsqueda del encuentro con el otro, incluso en un sentido bastante sensual, pero también es una representación de la búsqueda del sentido.

3.2 Experiencias de lo oscuro

Un conjunto de intersección menos visible es el de las experiencias referidas al encuentro y exploración con lo desconocido. Siguiendo el esquema de la obra de Jaimes, nos referimos sobre todo a los poemas del grupo "País de sombra", que despliegan una experiencia que pone a la voz poética en contacto con experiencias dolorosas, con ámbitos desconocidos que producen temor y, por tanto, con la proximidad a la muerte. Esta muerte no sólo es literal, sino que está referida también a

la anulación de toda posibilidad de sentido. Suscribiendo la lectura de Blanca Wiethüchter, se podría afirmar que el verso "Abrase así a tus ojos el pavoroso Arcano" es emblemático de este tipo de búsqueda y experiencia.

Sin embargo, aquí también es posible observar sugerentes matices. Por un lado, hay poemas que construyen escenarios misteriosos, envueltos en brumas o privados de luz, en los que se experimenta el horror de lo desconocido y un angustiante presagio de muerte. Estos poemas hacen énfasis en el espacio, como fuente de angustias y temores. Como en CB, los poemas proponen incursiones en escenarios agitados, de una dinámica intensa, oscuros y llenos de malos presagios. Ello ocurre, por ejemplo, de manera emblemática, con "Crepúsculo", un breve poema en el que un paisaje agreste adquiere significaciones hostiles. También "La noche" es representativo de esta búsqueda, pues la experiencia nocturna, a diferencia de CB, es la del crimen, la tortura, el Caos y la Nada. "Las brumas" y "Las voces tristes" son poemas que escenifican experiencias semejantes.

Por otro lado, hay poemas que despliegan una confrontación explícita entre la voz poética y experiencias horrorosas. Ello ocurre, por ejemplo, con el emblemático "Sombra", en el que, como hemos visto, la voz poética establece un diálogo extraño con la muerte. Al final del poema, la voz abandona sus miedos y se encamina jubilosa, transformada y transfigurada, al encuentro con la nada. Un poema muy elocuente respecto a esta confrontación es "Desde la frágil barca", pues aquí la voz poética no sólo pone en escena esta doble posibilidad de la muerte, sino que instaura la analogía entre la angustia de la muerte y la angustia de la búsqueda estética. Este poema, rico en referencias intertextuales, retoma el dilema estético: "¿Quién encendió en tus ojos la

pasión y el deseo / oh Julieta divina? ¿Fue Shakespeare? ¿Fue Romeo? / Toda visión, entonces, es realidad dormida".

Pero también pueden incluirse en este grupo, poemas distantes en cuanto a ubicación y temática. Por un lado, podemos mencionar poemas en los que el encuentro con lo misterioso se traduce en términos de una confrontación con la interioridad subjetiva. "Subliminar" es un poema que propone un diálogo entre el yo poético y la presencia extraña, al mismo tiempo perversa y amorosa, de Mefistófeles, el demonio familiar que habita en el extraño y vasto ámbito de la subjetividad.

Es significativa la elección de este demonio porque, como en el caso de Lok en la mitología nórdica, se trata de una divinidad ambigua. Mefistófeles, "aquel que odia la luz", es un temible servidor de Satán, cuyo atributo más temible es su ironía y sarcasmo amargos. Pero, a partir de la reescritura de Goethe, esta oscura divinidad es asociada a un símbolo metafísico que "recibiría de Dios la libertad de desempeñar en el mundo el papel de la inquietud fecunda y creadora (...) Yo soy una parte de las fuerzas que quieren siempre el mal, dice a Fausto, y sin cesar crean el bien" [Chevalier, 1994: 703].

En términos esquemáticos el poema es un diálogo 'no correspondido' entre la voz poética y 'Mefistófeles o el demonio familiar'. El 'tenor' de ese diálogo se puede resumir de la siguiente manera: hubo un tiempo en que ese demonio no fue tan diferente al 'yo', fue su 'amigo', 'su consejero', lo 'acogió en sus brazos'. Ese tiempo es recordado con nostalgia como una temporada de felicidad. En esta cadena de recuerdos, Mefistófeles es claramente una presencia externa y la voz poética ofrece incluso algunas descripciones visuales. Pero en el presente enunciativo esa complicidad amistosa ya no

se da: el demonio durmió durante años y el yo poético, sin su consejo, sin su amistad, vagó solo y sin rumbo acentuando su angustia. Esta se expresa de diferentes formas pero es recurrente su relación directa con la acción devastadora del tiempo y con la cotidianeidad pavorosa. Durante la ausencia del demonio familiar el tiempo está hecho de fragmentos que se suceden sin vínculo alguno y los objetos cotidianos se animan de manera pavorosa para acentuar esa fragmentación que conduce al olvido:

> Pobres
> pasos míos que apagaban no sé qué espesas alfombras
> que iban brotando debajo de mis pies y se envolvían
> detrás de mí, y fueron luego
> una gran muralla alzada entre los días
> que morían
> y los días
> que nacían,
> ¡Olvido!
> ¡Porque te había perdido,
> Mefistófeles o demonio familiar!
> [LV 158]

El poema se articula a partir del conflicto entre la voz que desea establecer nuevamente ese contacto perdido y la imposibilidad de lograrlo. Es ese deseo desesperado el que desencadena el discurso y la oposición se presenta irresoluble por partida doble: el objeto del deseo es otro, pero al mismo tiempo es interior, es uno. Por ejemplo, si bien el demonio familiar ya no está en relación de complicidad con el 'yo' (se dice incluso que está dormido) su actividad continúa: no es un recuerdo, es una presencia viva, gesticulante, que ríe y contradice a la voz. Por otro lado, a pesar del alejamiento, es una presencia próxima, así se lo figura la voz al referirse al momento en que 'dormía':

> ¡Oh cuántos años dormiste
> después! Te buscaba en vano
> y té dormías guardando el inescrutable arcano
> de tu sueño.. y tú dormías al alcance de mi mano
> y era imposible tocarte: debajo de mis pupilas.
> [159]

Esta intensa ambigüedad se manifiesta en la imposibilidad del lenguaje de nombrar (de hablar con) ese objeto que es al mismo tiempo uno y otro. En tanto uno, la voz poética

es consciente de su íntima proximidad. En tanto otro, el diálogo muestra las huellas de que se comunica con otro registro, distinto al lenguaje articulado de la voz. El yo habla; el demonio ríe o gesticula, es decir produce sentidos pero utilizando un código regido por leyes diferentes a la racionalidad verbal. Es decir, es otro radicalmente distinto. El dramatismo del conflicto se acentúa cuando se hace evidente que el contacto imposible con ese uno-otro se define como la única posibilidad de recuperar el bien perdido: *Sé bueno otra vez, y sabio y dulce como un abuelo / y ábreme otra vez el cielo...* Y esa posibilidad parece que está definitivamente clausurada, pues la imagen que cierra el poema es tajante: *Tú dormirás a mi lado por toda la eternidad.*

Pero el diálogo es oscilante y el registro de la voz también, de manera que no es posible definir de manera tajante si realmente Mefistófeles no vuelve o si, a pesar de lo que dice la voz poética, podemos deducir por las marcas enunciativas que la actividad del demonio continúa. De ahí que, de una estrofa a otra se produzcan cambios repentinos respecto al régimen dialógico. Hay estrofas en las que claramente la voz poética habla del demonio familiar como si ya no ejerciera su influjo. Pero en otras, ocurre lo contrario:

> ¿Quieres reír? Pues riamos
> juntos
> como esos difuntos dioses
> y esos héroes difuntos
> horas largas como siglos... riamos mientras perdura
> este vil planeta nuestro...
> [LV 158]

Ahora bien, la ambigüedad no sólo corresponde al estatus del objeto deseado, sino también a la propia voz poética. Al inicio, la voz poética retoma la imagen emblemática de la tensión entre una música lejana que no se puede escuchar claramente, que se oye sólo como un rumor. Esta es la forma de presentar a ese demonio familiar:

> Es ya tiempo de que suenen las orquestas interiores

El rüido
de las músicas extrañas sólo llega a mis oídos
como un rumor vago de olas lejanas; olas de un mar
que agitaron los deseos y las fiebres; como un eco
vago llega a mis oídos; como un eco
de estridentes risas que disfrazan sus alaridos
Mefistófeles o el demonio familiar.
[LV 156]

Aquí se anuncia que la imposibilidad del reencuentro es sobre todo una imposibilidad de sentido: la voz declara la partida perdida, pues da a entender que es incapaz de reproducir la experiencia original que se manifiesta en términos de una sonoridad. Sin embargo, nuevamente a pesar de lo que dice la voz, en el poema ésta experimenta un desplazamiento que la aleja de la individualidad subjetiva y la asimila a otro tipo de existencia. Cuando recuerda los tiempos felices, la voz expresa la plenitud de sentidos haciendo alusión a un devenir animal y vegetal:

Fui feliz... ¿Por qué no? Juro
que fui feliz como un ciego
librado por un conjuro de su horrible reino oscuro;
dichoso como una planta,
como un pájaro, como una
rama que recibe sola en un bosque un espeso rayo de luna.
[LV 157]

Es decir, la felicidad es un abandono de la conciencia, de la vinculación social y de la conciencia del tiempo. En estas imágenes es posible constatar que la iluminación que provoca el demonio da paso a una desestabilización de la identidad subjetiva. La voz, por tanto, se asimila en esas imágenes a la existencia plena y natural de esa música que pretende revelar, y por tanto al extraño carácter del otro al que quiere alcanzar.

Más adelante, ese devenir se hace más intenso, pues se anula la distancia temporal (las imágenes ya no corresponden al pasado) y la distancia fisica respecto a Mefistófeles (se abre la posibilidad de que esté nuevamente despierto). Aquí también la identidad de la

voz es desestabilizada, pero esta vez por el efecto de una risa de apariencia convulsiva, que desencadena una proliferación de imágenes visuales y sonoras:

> ¿Quieres reír? Pues riamos juntos
>
> risas alegres, francas, sonoras,
> bulliciosas, entusiastas, resonantes, y las horas
> horas largas como días, como años, como siglos
> pasen, mientras van saltando las carcajadas del pecho
> como negros borbotones de sangre, como argentinos
> golpes de agua de un arroyo contra una roca del lecho
> como el compás del galope de un fantástico caballo
> lanzado en busca del término del infinito, un sin par
> caballo, un corcel sin freno...
> [LV 157]

En estos versos se produce una acumulación de adjetivos y comparaciones en los que se percibe un intenso dinamismo, semejante al que experimenta el héroe en el furor de la batalla o al que anima los elementos naturales en los paisajes de "Castalia Bárbara". El brote excesivo de la sangre, el choque del agua contra la roca, así como las cadenas proliferantes de comparaciones y adjetivos apuntan a generar un efecto de sentido, no sólo a partir del significado de las palabras o el contenido de las imágenes, sino a partir del ritmo, la sonoridad y las imágenes sensoriales. Así, no sólo es gravitante la imagen del yo poético arrebatado por un elemento irracional como la risa, sino también el trabajo representativo de la voz poética que apunta a recrear, mediante diferentes recursos, el estado extático que provoca la risa.

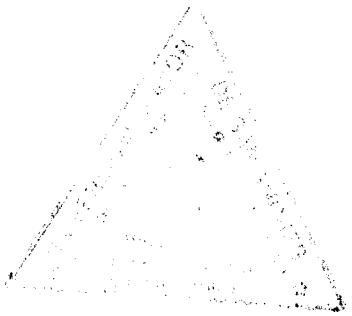
Por tanto, es posible afirmar que el trabajo de la voz poética añade sentidos que no están manifiestos en la temática del poema. Es decir, si sólo se considera temáticamente, la oposición planteada por el poema es tajante e irresoluble. En cambio, tomando en cuenta el trabajo representativo, la oposición se hace más compleja y aparentemente existe la posibilidad de que se resuelva, aunque mediante la ambigüedad. De hecho, al principio del poema Mefistófeles es una presencia externa. En un segundo momento, se

transforma en una presencia interna, al mismo tiempo íntima e inaccesible. Luego, la identidad de la voz poética presenta algunos atributos del demonio familiar: ejerce el mismo tipo de risa perversa e indolente, manifiesta desprecio por los semejantes, anhela estar solo. Al final, nuevamente Mefistófeles está dormido y su presencia activa solo forma parte del recuerdo.

Volviendo al primer verso, la voz poética anuncia el inicio de la ejecución de las orquestas interiores. De inmediato, la voz manifiesta su impotencia y declara la imposibilidad de reproducir con fidelidad los sonidos extraños, desarticulados que representan el carácter y el tipo de acción de Mefistófeles. Sin embargo, de manera no declarada, el trabajo de la voz pone en evidencia que esa distancia no es totalmente insalvable. En ese sentido, el anuncio del principio puede ser entendido como el del despliegue de esa voz que, consciente de sus límites o, mejor dicho, de sus excesos, ejerce un trabajo representativo con el que intenta acercarse un poco más a esa experiencia original. De ahí que la escritura ponga en evidencia constantemente su carácter artificial y que en muchos casos contenga la negación irónica de la posibilidad de esa empresa debido precisamente a su falsedad.

El poema que Eduardo Mitre considera emblemático de la poética de Jaimes, "El canto del Graal", permite consolidar esta lectura. En ese poema la voz evoca la experiencia de percepción de una música o, mejor dicho, de su reflejo: el eco. El deseo que articula el poema tiene que ver con el efecto, el poder, de esa "alada armonía", asociada a la levedad (como la paloma imaginaria), la fugacidad y también al alejamiento del dolor. La armonía cura la pena o por lo menos la alivia. Para representar ese poder se recurre a

la imagen de una habitación oscura que repentinamente es iluminada por una luz que arde:



> Cuando el eco de alada harmonía
> Tembloroso en mi oído resuena
> Siento arder una extraña alegría
> En el fondo sin luz de mi pena.
> [LSV 98]

La voz no tiene certezas respecto a su objeto de deseo: no oye la música directamente, sino que la percibe mediante un reflejo, una imagen; no sabe si ubicarla en el pasado (recuerdo) o en el futuro (esperanza); no puede nombrarla, conocerla ni retenerla:

> Eco vago de alada harmonía
> Que la noche del alma serena
> Fugitivo como una alegría
> Dulcemente en mi oído resuena
> [LSV 98]

Pero sí está claro que el ámbito en el que se desarrolla el poema es la interioridad subjetiva, aludida por ese cuarto oscuro que es parcialmente iluminado por una luz tenue, el eco vago de la extraña armonía fugitiva. Esa imagen nos parece muy elocuente en tanto sugiere la asociación de la interioridad con un espacio, es decir un ámbito concreto en el que suceden cosas, y con la oscuridad, es decir con la imposibilidad de percibir lo que ahí ocurre. Sin embargo, es también el lugar donde se enciende la extraña luz que alivia. El poema apunta a que el espacio interior es también el de la posible regeneración:

> ¿Es acaso una vieja alegría
> Que renace, como una harmonía
> En el fondo sin luz de mi pena?
> [LSV 98]

De ahí que el deseo de la voz se concrete en una imperativa invocación:

> Arda y tiemble esa extraña harmonía
> En el fondo sin luz de mi pena
> [LSV 98]

Como toda afirmación imperativa, ésta aspira a ser en parte lo que enuncia. Eso se puede ver en las órdenes que implican ya una acción, un cumplimiento. Pero sobre todo en las plegarias que aspiran a instituir sus enunciados como hechos factibles. Como si la enunciación, repetida y ritual, fuera ya la garantía de su realización, de su verdad. De ahí que se pueda suponer que ese espacio interior oscuro, repentinamente iluminado por una extraña luz, existe sobre todo en el poema, en la escritura. En otras palabras, que el poema hace posible configurar la interioridad subjetiva como un espacio concreto. Es decir que la interioridad subjetiva deviene en presencia gracias a su manifestación en imágenes sensibles: es un lugar, y no sólo una idea abstracta. Se trata, además, del ámbito de una posible búsqueda del sentido. El espacio oscuro de la interioridad subjetiva está edificado con palabras. El poema hace posible imaginar ese espacio. "El canto del Gral", leído por Mitre como cifra de la poética de Jaimes, puede ser entendido también como la instauración de ese espacio desconocido de lo subjetivo, en el que es posible alcanzar y , al mismo tiempo, alejarse del sentido.

Es decir que la experiencia de lo desconocido tiene como una de sus facetas la confrontación con el horror absoluto: esos paisajes que sólo son señales de dolor y muerte. Sin embargo, poemas como "Sombra" y, sobre todo, "El canto del Graal" confirman que la experiencia tiene un valor doble. Implica, por supuesto, la experiencia horrorosa de la muerte, pero también ese contacto terrible con lo misterioso que puede conducir a la recuperación del sentido.

3.3 Experiencias místicas

Una tercera experiencia significativa tiene que ver con la búsqueda mística. En este grupo se incluyen poemas en los que la voz poética escenifica experiencias de contacto

con lo sagrado. La mayoría pertenecen a "País de sueño", aunque, como en los casos anteriores, es posible establecer también diferencias significativas.

El díptico "Cristo", poema al que nos hemos referido antes, escenifica dos tipos de experiencia mística. En la primera parte, ésta se refiere al arrebato que experimenta el misionero que, solitario en la selva, se prepara, entre el terror y la alegría, para el incierto encuentro con lo bárbaro. En la segunda parte, se construye una imagen visual que representa la experiencia mística en términos de una significativa oposición vertical: la plegaria del apóstol se eleva, como un ave, junto al humo del incienso y culmina su recorrido en una ojiva que permite vislumbrar el cielo en medio de la oscuridad.

Nubes de incienso. La nave
Del gótico templo, llena
Murmullo lento y suave...

Va la plegaria serena
Como un ave
De alas blancas. Desfallece
Sobre el frío pavimento,
La luz del sol, que parece
Crepúsculo somnolento

Abierta en el muro obscuro
La ojiva contempla el cielo
Y el incienso sobre el muro
Tiende perfumado velo.

El símbolo, alado y puro
Cubre al apóstol, que advierte
Que hay, para el alma abatida,
Tras la angustia de la vida
La esperanza de la muerte.
[PSÑ 100]

Este poema es significativo, no sólo en relación con el conjunto al que pertenece (la experiencia mística), sino también porque propone nexos evidentes con la dinámica de oposiciones de CB y, también, con la que rige el soneto "Siempre", cuya lectura finaliza este trabajo.

Como parte de la serie "Medioevales", compuesta por un pórtico y cuatro poemas (a este conjunto pertenece también "El hospitalario"), hay dos poemas que forman parte de la experiencia mística. Uno de ellos, *Hoc signum,* dedicado a José Enrique Rodó, da cuenta de una escena en la que un villano, postrado ante una imagen de Cristo crucificado, alza una plegaria en la que pide, sucesivamente, piedad y venganza. Ambos pedidos son correspondidos por la imagen. Ante el pedido de piedad, la imagen extiende la mano llagada. El ruego por venganza es respondido con un gesto milagroso: una gota de sangre aparece en la herida abierta del costado de la imagen. Luego de esa doble manifestación concreta de la divinidad, el devoto parece invadido de una furia criminal: "En sus ojos / había extraños resplandores rojos / y una ancha daga en su crispada mano" (102).

Esta doble faz de la experiencia mística, que transita de la piedad a la venganza, del amor a la ira, está presente también en uno de los poemas más enigmáticos de Jaimes Freyre, "Dios sea loado", que está entre los primeros poemas de *Los sueños son vida.* Este poema cuenta, en primera persona, la extraña experiencia mística que vive un monje durante una noche en el bosque. A semejanza de "Sombra", en este poema la experiencia mística es tan significativa como el tipo de discurso que la enuncia. Las imágenes violentas y exageradas, las exclamaciones, los paréntesis, las desordenadas elipsis, dan cuenta de una experiencia mística atípica. En términos anecdóticos, el monje es atravesado por el fragmento de un leño sagrado y ello provoca la reacción furiosa del demonio que habita en su interior. La experiencia pasa del dolor al arrobamiento místico, a la risa convulsiva y finalmente a la visión de diversos demonios

(figurados como cuervos) que habitan los rincones del monasterio: la habitación, el confesionario, el foso que rodea el edificio.

Luego de que el monje es herido, las imágenes se desplazan hacia otro ámbito: el espacio interior subjetivo donde se libra el combate contra "el demonio que vive en mi cuerpo", con el cual se enfrenta violentamente: "mordía y rugía / y aferraba a mi cuello sus uñas". Luego se produce una acción discursiva: la voz piensa gozosamente en el tormento del maligno al tocar la cruz y como señal de felicidad adviene la risa. Sin embargo, "el maligno" transfigura esa expresión alegre en una de dolor: "cambiaba mi risa en profundos y largos gemidos".

En los siguientes versos se evidencia el carácter bélico del combate librado por el monje pues menciona a otro de los caídos: el hermano Macario quien besa una cruz trazada con su propia sangre en el suelo. La siguiente estrofa marca una imagen de transición semejante a la que conduce al héroe nórdico de CB hacia el Walhalla sólo que expresada mediante imágenes auditivas: *después una música suave llegó a mis oídos, una música suave y lejana y un canto lejano.*

Las siguientes estrofas narran otro combate: esta vez el monje se enfrenta a unos cuervos. Estos representan a una serie de divinidades malignas: una se esconde en la celda del monje y amenaza su intimidad con el jardín del pecado, otro acecha a las almas condenadas en el foso que circunda al convento y otro espía junto al confesionario los lamentos de los penitentes. El relato (la última estrofa) culmina en el alba: la voz cuenta el hallazgo de sus propios despojos en un lugar del bosque por parte de cuatro novicios y un Abad. En los dos versos finales la voz eleva una oración proclamando la salvación del alma: Dios sea loado.

El poema parece inscribirse en la tradición de la poesía mística cristiana pues es posible percibir ecos del trance extático expresado en imágenes sensuales en la escritura de San Juan de la Cruz y Santa Teresa Avila, por ejemplo. En todo caso, se trata de expresar mediante imágenes sensoriales poderosas (el éxtasis del encuentro amoroso, la violencia del combate) el estado de iluminación o "arrobamiento" que produce el encuentro del alma con Dios. En "Dios sea loado", Jaimes elige la herida para representar este alto momento de gracia, totalmente inaccesible a los intentos de la razón. Refiriéndose a Bataille, Juan Ignacio Siles explica la profunda vinculación entre erotismo, sacrifico y misticismo. Los tres apelan a la interioridad subjetiva única del que vive la experiencia de revelación:

> hay una raíz común entre el erotismo y el misticismo, no sólo a partir del hecho de que la sexualidad también puede concebirse como forma de plenitud espiritual, sino más bien, porque ambos conocimientos nacen de lo que Bataille llama la vida interior del hombre. (...) Bataille ha hecho un fundamental aporte al vincular el erotismo con el ritual del sacrificio y con la violencia que conlleva en sí el acto de inmolación: 'El sacrificio sustituye la vida ordenada del animal por la convulsión ciega de los órganos. Lo mismo sucede con la convulsión erótica: libera unos órganos pletóricos cuyos juegos se realizan a ciegas, más allá de la voluntad reflexiva de los amantes¯.
>
> [Siles: 1998: 103-104]

Por tanto, la pregunta religiosa, es decir la posibilidad del sentido trascendente, no sólo se puede imaginar a partir de la verticalidad que sugiere la oposición entre sujeto y divinidad (o cielo, simplemente). Por el contrario, esa pregunta sólo se hace dinámica, sólo se activa, cuando se imagina a partir del recorrido horizontal hacia la extraña interioridad subjetiva.

Nuevamente, la escritura poética hace posible esta imagen, pues es el ámbito en el que la experiencia mística deviene en experiencia erótica. Pero hay también otra señal. Como se ha sugerido, el poema replica en parte la experiencia del héroe de "Castalia Bárbara", pero desde una experiencia de escritura radicalmente diferente. Si en CB se

construyen imágenes sin intermediación explícita de la voz poética, en "Dios sea loado", el nudo retórico es el relato en primera persona plagado de digresiones, acotaciones, dudas y aseveraciones. Y su extensión es la señal más clara de su carácter discursivo, narrativo, en el que la voz ha abandonado las seguridades y la precisión de la ilusión referencial de CB. Como si la voz poética se ubicara ya no en el mundo pleno de sentidos sino en el tiempo histórico degradado. De ahí que la búsqueda de sentido sea representada por el monólogo indeciso y a ratos ambiguo de un monje muerto. Y que esa ambigüedad esté presente en la relación del monje con el sentido, lo que se puede observar en la caracterización de los cuervos, que ahora son demoníacos. Uno de ellos hace recuerdo al demonio familiar de "Subliminar":

> Y vi a uno que siempre se esconde en mi celda
> Y que hiere de noche mi seno
> Y deja llagas de negro veneno
> Con que riega el jardín del pecado.
> [LSV 127]

Esa presencia nocturna, que se expande con la ingobernabilidad de un líquido y contamina de pecado al monje, aparece en un ámbito concreto: la celda del monje, es decir el espacio de soledad y contemplación en el que la verticalidad se hace manifiesta, pero que es también el escenario de una lucha que tiene la intensidad de un combate físico, cuerpo a cuerpo, con ese enemigo de apariencia mefistofélica. Como la pelea final del héroe de CB, como la escritura poética por la que apuesta Jaimes, en esa lucha parece estar en juego la posibilidad del sentido y esa posibilidad radica en el lenguaje, es un signo: la plegaria con la que se puede combatir al enemigo.

"Dios sea loado" radicaliza la ambivalencia de la experiencia sagrada manifestada ya en los anteriores poemas. De ahí que, en diálogo con la experiencia de ascensión representada en CB, aquí es posible hablar de una suerte de descenso, en el que lo

sagrado parece adquirir la compleja fisonomía de la experiencia vulgar y profana de los individuos.

Finalmente, se propone considerar un poema que forma parte también de la serie "Medioevales", "El hermano pintor". Este poema representa solo una imagen: la de un monje que en su habitación dibuja la mayúscula de un libro de horas. La mayúscula representa la imagen de un monje en trance extático coronado por un nimbo. A su lado, el hermano pintor también en actitud de plegaria, parece inerte. La escena es percibida en secreto por el padre abad a través de una rendija. La imagen final sugiere que el nimbo de la imagen actúa sobre el pintor: "Dijérase que el nimbo peregrino / que trazaba en el viejo pergamino / en su pálida sien traza la Muerte." (101). Es decir que, como en las dos experiencias anteriores, esta culmina en una imagen que propone, de manera explícita y radical, la transmutación de la oposición que separa la imagen del referente. Como veremos en el siguiente capítulo al leer con más detalle este poema, esta transformación propuesta en el poema, permite visualizar la diferencia entre el tipo de experiencia que escenifica la voz poética en CB y la que se despliega en los poemas posteriores: se trata de una mutación que permite entender qué tipo de búsqueda emprende la voz poética.

3. Imágenes sensoriales

Como hemos visto al hablar de CB, la dinámica que proponen las imágenes sensoriales es fundamental para atribuir al mundo representado el sentido de plenitud. Ello se puede observar, por ejemplo, en la descripción de los agitados y agrestes ámbitos naturales que el poema construye. "El camino de los cisnes", por ejemplo, es un poema que representa la imagen de un navegante guerrero que con el rayo de sus ojos se abre camino en medio del mar furioso. Esta imagen sólo aparece al final del poema y las estrofas anteriores están dedicadas a representar la enorme magnitud y la intensa agitación del paisaje, para destacar de manera más sobresaliente la figura del navegante. En la construcción del paisaje intervienen dos elementos centrales: recursos sonoros e imágenes sensoriales. Por ejemplo, el rítmico devenir de las olas se hace evidente debido a la anáfora de "crespas olas" con las que inicia cada estrofa. O, en la primera estrofa, la sonoridad descomunal de la tormenta está sugerida también por la presencia de consonantes que sugieren sonidos ásperos y violentos.

Ese tipo de correspondencias formales se puede percibir regularmente en todos los poemas de la serie. Mediante el ordenamiento rítmico, la estructura vocálica y consonántica de los versos, y las figuras retóricas de carácter sonoro (aliteraciones, anáforas, ..) la escritura poética de Jaimes despliega la búsqueda de lo que el poeta proclama: hacer de la lectura poética una experiencia que no sólo implica descifrar mensajes sino experimentar aquello que los poemas enuncian: los estados de ánimo, las sensaciones. Corno se puede observar, esa apuesta se percibe también en los poemas posteriores a CB, pues en todos los casos, tanto el registro de la voz poética, como los recursos sonoros que utiliza, participan activamente del sentido del poema.

Es más, como hemos visto al hablar de la voz poética, en algunos casos la voz sugiere sentidos o al menos connotaciones opuestas a las que plantean los enunciados. Ello ocurre en "Sombra": mediante la forma de la voz poética es posible percibir el júbilo que produce la cercanía de la muerte. Como veremos al final del trabajo, en "Siempre" la voz poética no sólo enuncia o mejor dicho invoca el vuelo de la paloma, sino que lo representa (lo imita) mediante la estructura vocálica de los últimos versos, que tienen la levedad y la ligereza del vuelo de la peregrina paloma imaginaria.

Si el trabajo formal con la sonoridad de la escritura se aprecia sobre todo en la lectura específica de cada poema, es posible señalar algunos aspectos generales de la otra faceta del trabajo formal de Jaimes: las imágenes sensoriales. Como hemos visto en el capítulo anterior, CB es un poemario en el que las imágenes sensoriales no sólo son abundantes, sino que anudan los sentidos más significativos del poema. Ello se puede observar, concretamente, en el tipo de dinámica que se establece entre los elementos naturales de los paisajes, en las abundantes y sinestésicas figuraciones sonoras y visuales usadas para describir y contar el mundo mítico, y en un régimen verbal que da a esas imágenes una interrelación constante, sugiriendo la idea de una actividad sensorial intensa e incesante.

Hemos visto también que el énfasis en las imágenes está relacionado con algunos aspectos centrales del poema. Por un lado, el carácter eminentemente sensorial de las experiencias que el poema escenifica: la experiencia protagónica del héroe, como se ha visto, se construye como una escena en la que el dolor, el placer físico y la herida determinan el carácter extático de la hazaña y, sobre todo, la posibilidad de su ascensión. Y ya en el ámbito celestial, el goce eterno consiste en la intensificación de esos placeres sensuales experimentados en el combate: en el Walhalla se combate

eternamente, se bebe hidromiel, la sangre brota y se desencadena el placer. De ahí que la imagen de la herida pueda considerarse como cifra de la experiencia trascendental que conduce al guerrero desde la furiosa batalla hasta la placentera eternidad.

Por otro lado, al leer los poemas nocturnos, hemos reparado en un verso especialmente significativo en el que se actualiza un viejo dilema estético: la imagen de la luna, según el poema, brilla más que la propia luna. Es decir que la presencia insistente de las imágenes no sólo puede ser leída como un signo de identificación entre Jaimes y su contexto cultural (el modernismo, el romanticismo), sino sobre todo como una apuesta estética, una búsqueda por aferrar el sentido a la inestable y vaga realidad de las imágenes. Como señala Roland Barthes, la imagen es considerada normalmente como un reducto de resistencia al sentido y despierta las sospechas y entusiasmos que genera toda representación. Ello explica la relación conflictiva con el sentido que implica la imagen, pues "unos piensan que la imagen es un sistema muy rudimentario en comparación con la lengua, y otros piensan que la significación no es capaz de agotar la inefable riqueza de la imagen" (Barthes, 2002: 27)[21].

Así, la escritura poética de "Castalia Bárbara" puede entenderse como una apuesta por escenificar esa tensión entre imagen y sentido, y sobre todo para dejar sentada una postura: mediante la "inefable riqueza" de las imágenes la escritura poética puede decir cosas realmente significativas. Ahora bien, hasta aquí hemos recapitulado algunas ideas planteadas sobre CB en el capítulo anterior. Por tanto, la pregunta es qué ocurre después de este poemario.

3.1 Paisajes animados

[21] Un fragmento más largo es citado en el capítulo 2, p. 33.

En principio, como ocurre en CB, en diversos poemas las imágenes sensoriales son la base de la construcción de las "descripciones" espaciales, la mayoría de ellas referidas a espacios naturales. En muchos casos, estas imágenes nos remiten a escenarios que parecen reproducir la violenta e intensa dinámica de Castalia. Podemos citar un poema al que nos hemos referido ya al hablar de la voz poética, "Cristo", que también conserva el régimen enunciativo típico de Castalia. Como hemos visto, el poema tiene una estructura recurrente en la escritura de Jaimes: 3 de las 4 estrofas están dedicadas a describir el paisaje de la selva, haciendo énfasis en su aspecto violento:

> Selva espesa. Pasa el viento
> Sollozando entre las hojas;
> Incendian el firmamento
> Sangrientas serpientes rojas
>
> Con largo y ronco lamento
> Se arrastra en su cauce del río;
> Por entre el ramaje umbrío
> De los bosques seculares,
> Se siente el jadear bravío
> De pumas y jaguares
> [PSÑ 99]

Solo al final aparece la imagen protagónica del misionero aterrorizado y feliz, antes de entrar en contacto con un mundo desconocido. Como en CB, el recurso básico de este tipo de descripciones es la animación de los elementos naturales a los cuales se les atribuye características vitales: el viento solloza, las nubes rojas son serpientes que sangran, el río emite un ronco lamento, y todo ello se suma a los ruidos de las bestias. Es decir, las imágenes visuales y sonoras dan cuenta de la actividad frenética y encadenada de los elementos naturales, configurando así un ámbito en el que la presencia humana resulta conflictiva.

Como en "El camino de los cisnes", en este poema, el violento y agitado escenario natural puede anunciar un desenlace terrible. Si bien el poema deja abierta otra posibilidad, las referencias contextuales convocadas por la escena inclinan la lectura

hacia el desenlace negativo. Es decir, puede que la experiencia del misionero, como la del héroe, desemboque en la muerte y que ésta lo conduzca, como a los mártires cristianos, al encuentro con lo sagrado. Pero es cierto también que en ese contexto la muerte no es necesaria ni deseable, sino la señal del fracaso del encuentro al que aspira el misionero. En ese sentido, puede tratarse de una experiencia trunca.

Este tipo de dinámica sensorial aparece en poemas que representan ámbitos naturales, generalmente nocturnos, en los que se experimenta el terror y se anuncian presagios fatales. Un ejemplo claro de ello es el poema "Crepúsculo", de "País de sombra":

> Por estrecha hondonada pasa el sendero
> Entre rotos peñascos y ardua maleza
> Y tiembla, en las rojizas cimas abruptas,
> La luz desfalleciente de las estrellas.
>
> Con su lúgubre risa rueda el arroyo
> Arrastrando sus aguas, hondas y negras,
> Y erguidas en los flancos de las montañas,
> Hacen signos burlones las ramas secas.
> [PSM 110]

Como vemos, este poema de dos estrofas construye la descripción del paisaje a través del "relato" de lo que "hacen" los elementos: pasa el sendero, tiembla la luz, rueda el arroyo, hacen signos las ramas. Por otro lado, los nombres, que remiten a diferentes elementos naturales, están asociados a cualidades que destacan al mismo tiempo la dureza violenta de los elementos, el temor y los malos presagios. 7 de los 8 versos podrían ser parte de CB, sin embargo, el último incorpora una imagen que muestra que el paisaje ya no es el mismo: la voz poética se refiere a la intención burlona de la naturaleza. Se trata, en principio, de una imagen impensable para CB, un poema en el que la risa implicada en la burla no es posible. Pero sobre todo la imagen da cuenta de la percepción de la naturaleza como una entidad extraña y, en gran medida, maligna. No es casual que esa última imagen atribuya a las ramas el ambiguo estatuto del signo.

En el mismo sentido, en el poema "Las noches", que sigue a "Crepúsculo", se construye una extensa caracterización de la noche como el ámbito del dolor, la muerte, el horror y el caos. Aquí también se incorpora la presencia maligna, despectiva e incomprensible de la risa, registro que aparecerá en diferentes poemas de manera significativa, marcando una distancia insalvable entre la voz poética y los ámbitos de lo desconocido. Así, todas las imágenes sonoras relacionadas con el ámbito nocturno están asociadas al dolor y la muerte:

> Flotan extraños rumores
> En el seno de la noche callada
> Ecos de vagos gemidos
> De angustias lejanas
> Ecos de sollozos
> De tristezas pálidas;
> Ecos de risas,
> Dolorosas como la deseperanza
> [PSM 110]

Aquí se observa también otra variación en las imágenes respecto a CB, y es que éstas tienden a hacerse menos concretas. Como hemos visto, las imágenes de CB convocan asociaciones entre elementos naturales concretos. En la imagen citada podemos observar que se incorporan elementos como la tristeza o la desesperanza, que añaden un fuerte contenido emocional a la descripción. Ello se intensifica más adelante, pues las imágenes tienden a incorporar elementos cada vez menos concretos:

> --Densas tinieblas
> Que caen sobre el alma;
> Y el triunfo del Misterio, hijo del Caos
> Y de la Nada--.
> La risa convulsiva
> Desgarra las entrañas,
> Mientras sigue a una sombra que se aleja
> La pupila extraviada
> [PSM 111]

Así, el paisaje nocturno, que en CB corresponde con la violencia extática de la experiencia heroica, aquí se ha convertido en una señal de angustia y de terror ante lo desconocido. Claramente, ello es posible porque la experiencia de la voz poética está

lejos de acceder a esa experiencia de encuentro con el sentido. El horror que provoca la noche está relacionado con el hecho de que el mundo en el que la voz poética despliega su experiencia se ha transformado en un lugar inhóspito y oscuro, en el que se constata cuánto se ha alejado la plenitud y la posibilidad del reencuentro.

Este régimen sensorial que sugiere una actividad natural intensa a partir de la animación de los elementos aparece en otros poemas, pero con un carácter completamente opuesto. Se trata de imágenes relacionadas, más bien, con escenarios idílicos, iluminados, que configuran ámbitos cuyo aspecto se opone al angustiante misterio nocturno. Un ejemplo de esta "transfiguración" experimentada por el régimen sensorial, se encuentra al principio del poema "El hospitalario":

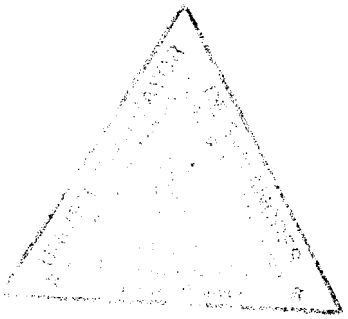
> A la luz difusa y fría, de la aurora
> Que ilumina la colina
> Con su dulce voz sonora
> Reza
> La campana
> Su plegaria matutina
> La colina, bajo el son de la campana
> Se engalana con un manto de harmonía
> Y en el dorso abrillantado
> De las rocas se refleja la luz fría de la aurora.
> A los ecos temblorosos
> Da la voz de la campana
> Su harmonía soñadora,
> Y ondulando,
> Suavemente, va en los ecos la oración de la mañana.
> [PSÑ 104]

La imagen que encadena a los demás elementos es el sonido de la campana, que se expande por el escenario impregnándolo de su armonía: gracias al influjo de este sonido consagrado (rezo, plegaria), los elementos se relacionan mediante una dinámica armónica y apacible.

"Mediodía", un poema que forma parte de la experiencia erótica, se estructura también a partir de este tipo de imágenes. Es más, en este texto, son las imágenes las que dan cuenta del sentido. El poema comienza con una estrofa en la que la voz poética convoca a la amada a un diálogo amoroso en un bosquecillo. Las siguientes nueve estrofas (cuartetos) están dedicada a describir el jardín. En la estrofa final, luego de la larga y detallada descripción del idílico jardín, la voz vuelve a incorporar a la amada en el diálogo y a manera de conclusión, dice:

> Hay perfumes y cantos, luz y alegría
> En el seno de todas las primaveras
> No llevemos la nieve, señora mía
> De ilusiones perdida y de quimeras
> [PSÑ 96]

Entretanto, las imágenes a partir de las cuales se describe el jardín presentan una intensa animación sensorial:



> Mirad cómo los gajos de las magnolias
> Agitan dulcemente las brisas cálidas
> Y a su soplo de fuego las centifolias
> Pliengan, estremecidas, sus hojas pálidas
>
> Erguidas y soberbias sobre las ramas
> Fingen las amapolas rojos trofeos
> Y tras de las espinas, alzan sus llamas
> Las rosas, encendidas como deseos.
>
> Las albas azucenas doblan la frente,
> Como suaves y blancas reinas cautivas;
> Ondulan en sus tallos, pausadamente,
> Amarillas y tristes, las siemprevivas.
>
> Se abre la azul hortensia sobre la grama,
> Y blanqueando los muros de los jardines
> En profusión alegre se desparrama
> La nevada olorosa de los jazmines.
>
> Semejan las orquídeas lluvia de estrellas
> Sobre los viejos troncos indiferentes;
> Las camelias se yerguen, frías y bellas
> Detrás de los helechos arborescentes.
>
> Juegan alegremente risas y amores
> Sobre el plinto que enlaza la verde yedra
> Alza el busto soberbio bajo las flores,
> Una Venus que adornan flores de piedra.
>
> El sol de mediodía con sus reflejos

Dora la faz de Juno severa y pura
Y Diana, pensativa, mira a lo lejos
El temblor de las hojas en la espesura

Bajo la marquesina de la glorieta
Tiende un cisne las alas de seda y nieve,
Y busca sobre el césped su vista inquieta
La huella fugitiva de un paso leve.

Junto a la clara fuente que el sol alegra
Chispeando en las aguas sus rayos rojos
Traza en rápido vuelo, su sombra negra
Una ave, perseguida por vuestros ojos.
[PSÑ 95-96].

Es cierto que en esta sucesión de imágenes descriptivas, que hacen recuerdo a algunos poemas de Darío, se incorporan elementos de lo que Mauricio Souza denomina el "museo modernista", esas imágenes consagradas a las que la mirada del poeta recurriría para neutralizar la extrañeza de lo percibido. Ello se observa en el hecho de que muchos de los elementos naturales aparecen asociados a imágenes simbólicas propias de la imaginería modernista (tulipanes como trofeos, azucenas como reinas cautivas). Sin embargo, el aspecto central de esta descripción es contrastar la vitalidad de los elementos que interactúan configurando un espacio natural dinámico con la situación acongojada de los amantes.

De hecho, la situación dialógica presentada al principio y al final del poema permite asumir que sólo mediante la intervención de la voz es posible percibir esa vitalidad, pues es claro que la descripción está asociada a la voz del amante: es él quien conduce a la amada hacia el ámbito y es su voz la que describe el jardín. Pero, además, es notorio que la dinámica de los elementos no es producto de una descripción, digamos, fidedigna, del espacio, sino producto de una intención enunciativa. Así, se podría decir que el movimiento está más en la mirada que en los elementos descritos. Ello se ve, por ejemplo, en la descripción de los jazmines como una "nevada olorosa" que "en

profusión alegre se desparrama", "blanqueando los muros de los jardines". También en la metáfora que compara las orquídeas con una "lluvia de estrellas" y en las imágenes que atribuyen a los elementos la capacidad de realizar acciones: rosas que se yerguen, azucenas que doblan la frente, siemprevivas cuyos tallos se ondulan, etcétera. Ello es evidente también en las estrofas en las que se incorporan imágenes escultóricas que parecen contaminadas por la animación del escenario o, mejor dicho, de la mirada.

Así, tanto en "Las noches" como en "Mediodía", las imágenes sensoriales utilizadas para describir espacios naturales, preservan la vitalidad sensorial de las imágenes de CB, pero notoriamente su sentido está determinado por la experiencia que despliega la voz poética, es decir, por el deseo que origina la mirada. Así, los ámbitos naturales ya no están asociados a un sentido pleno y único, que corresponde con el tipo de experiencias representadas en los poemas (el héroe, la virgen blanca). Por el contrario, suelen estar asociados a la carencia desde la que se origina el deseo de la voz poética.

3.2 La herida

La imagen de la herida permite, según nuestra lectura, articular algunos de los sentidos más importantes de la serie CB. Como hemos visto en el capítulo anterior, esta imagen representa el contacto entre el héroe y un anónimo semejante que lo hiere mortalmente. Este contacto físico genera una experiencia sensorial intensa: el furor extático del combate, en el que se funden el placer y el dolor. Así, la herida es el inicio de un recorrido que va desde el contacto físico hasta la ascensión sagrada. Por el tipo de encuentro que propicia, esta imagen genera una oposición que se puede visualizar como horizontal.

¿Qué ocurre en los poemas posteriores a CB? En principio, es posible encontrar imágenes que remiten visualmente a una característica determinante de la imagen de la herida: una abertura que interrumpe una continuidad para permitir un tránsito. Por otro lado, es posible proyectar la imagen de la herida a partir de la oposición que activa y que se puede figurar como el deseo de la voz poética de generar un encuentro semejante al que experimenta el héroe en la batalla. La forma más evidente de esa proyección nos conduce a las imágenes relacionadas con el encuentro amoroso, concretamente con la posibilidad de abrazar, besar y tocar el cuerpo deseado. Pero hay otras imágenes relacionadas con situaciones en las que la voz poética interpela, intenta establecer un diálogo o escenifica el intento de escuchar un determinado sonido o música. Estas imágenes trascienden el ámbito de la experiencia erótica, pues se originan en el deseo de que el encuentro anhelado se materialice mediante la concreción de un diálogo o una escucha cuyo interlocutor no sólo es el amado, sino también, la interioridad subjetiva (el Mefistófeles de "Subliminar"), lo desconocido (la muerte de "Sombra") o la revelación estética (la armonía de "El canto del Graal").

En el poema "Cristo", comentado antes, aparece la imagen de la herida: cuando el villano dama venganza ante la imagen del crucificado, una gota de sangre se asoma por la herida del costado. Esta transfiguración de carácter milagroso provoca que el villano se transforme: si al acercarse la imagen lo hace con paso medroso, al final del poema se lo representa sonriente y con el ánimo dispuesto para la violencia:

> - Señor, venganza! En la profunda herida
> Abierta en un costado, una encendida
> Gota de sangre apareció... El villano
> Sonrió entre las sombras... En sus ojos
> Había extraños resplandores rojos
> Y una ancha daga en su crispada mano.
> [PSÑ 102]

La herida de Cristo, como la del guerrero de CB, es señal de un trance violento que culmina en la resurrección. Pero la herida que aparece en el poema es literalmente una imagen, es decir, es la representación escultórica de la herida sagrada. De ahí que se sugiera una doble mediación representativa: las palabras del poema construyen una imagen cuyo referente es otra imagen (la escultura). Esto es significativo al tomar en cuenta la transformación milagrosa de la herida escultórica en una herida sangrante, pues no sólo se escenifica la hierofanía, sino que se abre la posibilidad de que la imagen escultórica adquiera los atributos del cuerpo. Además, la transformación es posible en el contexto de la situación comunicativa que relaciona al villano y la imagen mediante la plegaria. Por tanto, a diferencia del presente dinámico de las imágenes de CB, aquí la herida "original" está lejos de la escena representada y sólo puede ser evocada a través de formas simbólicas: la oración, la escultura. No obstante su fugacidad, el milagro es posible, por lo que es posible, también, que las formas contengan la posibilidad de recuperar el sentido.

En "Dios sea loado" la imagen de la herida está relacionada con la extraña historia del monje herido por una lanza cuyo golpe hunde en su pecho el crucifijo que llevaba consigo. La cruz, al parecer, está hecha de un fragmento de la cruz en la que Cristo fue sacrificado y, providencialmente, conserva una huella de su sangre:

> El último golpe de lanza fue para mí;
> Después como liebres huyeron y yo caí
> Con los brazos abiertos en cruz.
> Y la cruz de madera sagrada,
> Del leño sagrado en que Cristo fue crucificado
> Se hundió bajo el golpe terrible en mi pecho.
> (La cruz que guardaba de noche mi lecho,
> De día mi pecho,
> Desde que el Abad conquistó Palestina,
> Con rudos mandobles, la adorada reliquia divina).
> Y así fue que una lengua de fuego
> Quemó mis entrañas,
> Porque, gracias al cielo, la cruz conservaba una huella de sangre,
> Un instante del largo tormento de Cristo
> De Nuestro Señor Jesucristo

[LSV 125-126]

Como se observa, el poema no ofrece datos muy precisos respecto a la anécdota: no se sabe qué tipo de batalla es la que libra el monje, a quiénes enfrenta, al lado de quiénes pelea. Las referencias históricas, lejos de precisar, dispersan las posibilidades de contextualizar la anécdota más allá de su ubicación medieval. Por otro lado, es cierto que la herida finalmente produce un trance místico, pero éste parece resultado de una cadena de casualidades o coincidencias: la lanza hunde el crucifijo; la madera de la reliquia era un fragmento de la cruz de Cristo; el fragmento estaba impregnado de una huella de sangre. Es decir, la relación entre la primera herida y el trance místico es indirecta y está condicionada por una serie de mediaciones, pues queda claro que sólo la asociación de los tres atributos de la reliquia desencadena la experiencia: la forma de la cruz, el origen de la madera y la sangre impregnada.

Si en "Cristo", la relación entre herida y revelación está mediada por la relación entre plegaria e imagen escultórica, aquí las mediaciones se multiplican. Ello hace que el camino hacia la "herida original" sea mucho más indirecto, pero también que las posibilidades de la representación se multipliquen. Si en "Cristo" se representa una hierofanía más o menos frecuente en la tradición simbólica cristiana, en "Dios sea loado" se alude más bien al exceso simbólico desencadenado en la Edad Media a partir del uso y comercio de reliquias de toda laya. Por tanto, según el poema, no sólo la representación de Cristo en un altar puede tener atributos sagrados, sino un crucifijo, un pedazo de madera, una ocasional mancha de sangre.

Por otro lado, como hemos dicho, es posible proyectar la imagen de la herida hacia aquellas imágenes que escenifican la búsqueda de un contacto o un encuentro cuya

consumación puede desencadenar una experiencia trascendental. En concreto nos referimos a las imágenes relacionadas con el encuentro amoroso y a aquellas que ponen en escena una situación de interlocución.

En los poemas eróticos de Jaimes Freyre aparece con frecuencia la imagen del cuerpo blanco de la mujer (a veces inerte o próximo a la inercia) que puede ser animado por el contacto erótico, lo que se expresa en términos de transmitir el calor y la vitalidad de la sangre. Esta oposición cromática entre el blanco y el rojo gobierna algunos poemas eróticos, como "El rubí" donde la connotación de los colores es evidente:

> En un collar de perlas
> El ojo rojo de un rubí brillaba
> Y al contacto de fuego
> En cada perla fulguró una llama
>
> ¡Sueña con los rubíes,
> Niña adorada y blanca!
> [AN 142]

En "Canción de la primavera", se propone una imagen similar:

> En la fría y marmórea blancura
> Eros labra el nido con risas y besos
> Y hay rojos rubores de fuego y ternura
> En la fría y suave marmórea blancura
> La fría y suave marmórea blancura
> Se tiñe con sangre de las rosas rojas
> [PSÑ 98]

La imagen desplegada en estos poemas aparece asociada al fuego (en ambos) y a la sangre (en el segundo). Estos elementos hacen alusión a la capacidad regeneradora del encuentro erótico. Como en "Las hadas" de CB, el beso o el contacto puede devolver al cuerpo deseado esa vida que ha perdido o que le falta. De ahí que esta oposición visual convoque también elementos que nos remitan al furor violento de la herida de CB, como la sangre y el fuego. Algo de la intensa violencia del combate parece persistir en la imagen del encuentro amoroso. Eso se puede observar también en "Voz extraña":

> Blanco y rosa

es tu cuerpo armonioso ¡oh virgen blanca!
Cruzan por él, temblorosas y sutiles,
Sierpres azuladas
En las nacientes colinas,
Sobre la nieve, botones de rosa se alzan
Y hay alburas
De cisnes en tu garganta.
¿Por qué los besos
No corren sobre tu cuerpo por tus venas azuladas?
[PSÑ 92]

En este poema, sin embargo, la voz poética pone en evidencia la imposibilidad del encuentro. De ahí que el texto se estructure a partir de esa voz-mirada que recorre el cuerpo desplegando su deseo en contraste con la constatación de que esa mirada no puede más que mirar-hablar. De ahí que cada estrofa sea contrapunteada con los versos: Desfallece / Como un crepúsculo, el eco de las palabras 92

Es decir que la imposibilidad de consumar el encuentro, genera en la voz poética una reflexión en tomo al escaso valor de las palabras. Esa voz que se refiere al cuerpo desde el deseo de la mirada se transforma en palabras que no pueden alcanzar el encuentro. Esto nos lleva a considerar las imágenes que escenifican el encuentro en términos de una situación de interlocución. Ello se puede observar, nuevamente, en el inicio del poema "Voz extraña":

Voz dulcísima y extraña,
Que murmura extrañas cosas
Por los sueños de la virgen ignoradas
Que penetra en sus oídos, suavemente,
Como una caricia musical y vaga
Como una harmonía
Que se enredara en sus trenzas, blondas y largas
Y a través del oro crespo
De la trenza en sus oídos resonara
[PSÑ 91]

Como se puede observar, aquí el encuentro amoroso se representa mediante la imagen de la voz que penetra en el cuerpo de la virgen, impregnándolo de su armonía. Al proponer esta analogía entre encuentro amoroso y diálogo, el poema sugiere dos cosas. Por un lado, el carácter sensorial del encuentro se expresa en términos de un encuentro

que no implica un contacto físico concreto, sino que se realiza mediante la sustancia inmaterial de la voz. Así, la imagen del encuentro pierde peso, se hace etérea y, por tanto, se opone radicalmente a la herida de CB. El encuentro ya no implica el intenso y exacerbado contacto material de la herida, y por tanto, el efecto que produce tampoco es el mismo. No hay ya ese intenso dolor y placer físico. Este ha sido reemplazado por esa suerte de silenciosa transformación que la voz provoca en el cuerpo de la amada. Por otro lado, así como la imagen de la herida aparece mediada en las experiencias místicas de "Cristo" y "Dios sea loado", aquí se propone una situación semejante. El encuentro, que en CB se escenifica como un combate, aquí en gran medida depende de la labor de la voz poética.

Más allá del ámbito de la experiencia erótica, hay otros poemas en los que la voz poética propone la posibilidad de entablar un diálogo o consumar una situación enunciativa. Como hemos visto, para Eduardo Mitre, esta imagen (que él llama del oído) es fundamental en la poética de Jaimes Freyre. Esa lectura se confirma al considerar las diversas situaciones en las que la voz poética plantea este diálogo. Por un lado, ello ocurre en poemas como "Sombra", donde la voz intenta dialogar con la muerte. Como hemos visto, ese diálogo al principio se presenta como un diálogo entrecortado, casi imposible, únicamente correspondido por una risa burlona, es decir por un código indescifrable. Al final, la voz logra consumar ese diálogo pues incluye en su registro enunciativo a la presencia misteriosa de la muerte. De manera semejante, la voz poética interpela e intenta abordar la extraña presencia de Mefistófeles, el demonio familiar que habita en el espacio de la interioridad subjetiva. Como hemos visto, el poema también propone una situación doble: el diálogo suele ser infructuoso y es correspondido también con una risa maligna, pero en un momento la voz, como en

"Sombra", parece incorporarse a su código y desencadena un flujo verbal que parece culminar la anhelada comunicación.

Estas imágenes, por último, escenifican un encuentro de otro tipo, en el que la voz poética intenta escuchar una extraña melodía que viene de lejos. Esta imagen aparece con mucha frecuencia y, como señala Mitre, en "El canto del Graal" se vincula elocuentemente con la propuesta estética de Jaimes. Como hemos visto, el poema propone el encuentro entre el yo poético y una música que proviene de un lugar desconocido. La tensión que plantea el poema nuevamente radica en la incierta posibilidad de consumar el encuentro: la música desconocida se percibe parcialmente. A pesar de ello, el poema se cierra con una invocación para que esa extraña e incierta música siga desplegándose, pues se la asocia al poder de aliviar el dolor:

> ¿Es acaso una vieja alegría
> Que renace, como una harmonía
> En el fondo sin luz de mi pena?
>
> Arda y tiemble esa extraña harmonía
> En el fondo sin luz de mi pena
> [PSÑ 98]

Así, es posible comprobar que la oposición desplegada por la imagen de la herida en CB, reaparece transfigurada de diversas maneras. Aparece como herida, también, aunque se trata de una herida que presenta diversas mediaciones entre el acto de herir y la posibilidad de alcanzar el sentido. Por otro lado, esta oposición se activa en la imagen del encuentro amoroso, que frecuentemente se representa en términos de un cuerpo blanco, a veces moribundo, que puede ser animado o reanimado gracias al encuentro amoroso. De ahí que esta imagen frecuentemente se exprese en términos de la oposición cromática entre los colores blanco y rojo. Finalmente, esa lejana herida de CB se transfigura en la tensión que la voz poética instaura a partir de la incierta posibilidad de consumar un encuentro dialógico o auditivo.

3.3 Reflejos

Como hemos visto, en el poema "Los elfos", de CB, aparece una imagen que resulta central en la lectura de la obra de Jaimes. Se trata de la imagen que propone que el reflejo de la luna brilla más que la luna: "En las aguas tranquilas de la laguna, / más que en el vasto cielo brilla la luna". Como hemos visto, esa imagen propone la alteración de la oposición habitual entre imagen y referente. En un sentido más amplio, esta oposición activa un conflicto estético de antigua tradición: el dilema entre Belleza y Verdad planteado por Platón en *La República,* cuya continuidad se puede rastrear hasta el contexto específico en el que Jaimes propone su postura poética. Como hemos visto en la primera parte, a partir de este conflicto es posible entender la propuesta poética de Jaimes, no sólo en relación con el amplio contexto modernista y romántico, sino también con el contexto de la tradición crítica boliviana. Una tradición que es posible leer también a partir de las posturas que plantean ante este conflicto.

¿Qué ocurre con esta imagen, mejor dicho con la central oposición que activa, en la obra de Jaimes? En el ámbito de las experiencias eróticas, esta oposición se activa frecuentemente a partir de diversas imágenes. Ello se puede observar, por ejemplo, en el poema "Venus errante", que escenifica la búsqueda que un navegante emprende al encuentro con la divinidad amorosa. En la primera parte, la voz del navegante anuncia el inicio de su travesía y propone su alejamiento radical de tierra firme. En la segunda estrofa, una voz enunciada en tercera persona relata los avatares de la travesía. El navegante ha conocido a la Venus blonda y ha consumado un encuentro con ella. Luego, ha conocido el beso de la Venus negra. Pero el navegante, lejos de finalizar su búsqueda, continúa su recorrido en busca de una imagen que no conoce pero que ama.

El navegante sigue su recorrido insensato y el poema deja abierta la posibilidad de que el encuentro nunca se concrete. Como si su verdadera finalidad fuera desencadenar el viaje errático.

> Venus errante, tú le esperas sobre la playa
> ¿Eres la ardiente bayadera voluptuosa?
> ¿Sabes de amores?
> No vio tu rostro el marinero, pero te adora.
> [PSÑ 95]

Es cierto que en estos versos no aparece explícitamente la oposición entre imagen y referente planteada en el verso de "Los elfos". Sin embargo, la imagen del poema activa un sentido que está relacionado con una de las implicaciones del dilema entre Belleza y Verdad. Cuando la balanza se inclina desmesuradamente hacia la belleza, se sacrifica la verdad. Y, como hemos visto, esa verdad tiene claramente un sentido moral: está asociada a la virtud, a la conciencia social, al compromiso con la nación. De ahí que la persecución de un insensato ideal como el de la voz que sigue a la Venus errante sugiera el sentido de perseguir y valorar lo desconocido.

Una imagen semejante aparece en uno de los poemas que conforman el tríptico "Los antepasados". En la última estrofa del segundo poema se propone la siguiente imagen para caracterizar a Cristóbal Colón:

> Librado a los destinos y a los azares
> De espaldas a la vida, de frente al cielo
> Tiende Colón sus alas sobre los mares
> Como un ave gigante que emprende vuelo.
> [LSV 129]

La identificación de mar y cielo es elocuente respecto al gesto de darle la espalda a la vida, sobre todo porque la imagen del navegante deviene en un ave que alza vuelo. Esa imagen sugiere una idea recurrente en los poemas de Jaimes: para producir sentido es necesario replicar el gesto del almirante, darle la espalda a la vida y al mundo.

Por otro lado, en algunos poemas eróticos la oposición entre imagen y referente aparece planteada mediante la imagen de una estatua cuya belleza es tal que puede confundirse con un cuerpo real. Esa ambigüedad aparece en el poema "Entre la fronda", que compara un cuerpo femenino con una escultura perfecta: "como un prodigio de viviente escultura". El cuerpo, de tan perfecto, de tan puro, parece la obra de un maestro:

> Junto a la clara linfa, bajo la luz radiosa
> Del sol, como un prodigio de viviente escultura
> Nieve y rosa su cuerpo, su rostro nieve y rosa
> Y sobre rosa y nieve su cabellera oscura.
>
> Sueño del mármol Sueño del arte excelso, digno
> de Escopas o de Fidias, que sorprende en un signo
> una actitud, un gesto, la suprema hermosura.
> LSV 138

La oposición entre el cuerpo y la escultura sugiere también la oposición entre el deseo y la pureza, pues la ambigüedad parece oponer la perfección de la imagen a su falta de vitalidad, es decir a la imposibilidad del encuentro:

> No altera una sonrisa su majestad de diosa
> Ni la mancha el deseo con su mirada impura;
> En el lago profundo de sus ojos reposa
> Su espíritu que aguarda la dicha y la amargura
> [AN 138]

Así como en "Venus errante", esta imagen sugiere la insensatez de la Belleza suprema: su falta de sentido. Ese cuerpo que se divisa entre la fronda, por tanto, parece circunscrito también a esa ambigüedad entre su carácter prodigioso y su carácter estático. Como hemos visto en el acápite anterior, las imágenes relacionadas con el encuentro amoroso se representan frecuentemente mediante cuerpos blancos a veces inertes que pueden ser animados por la vitalidad del deseo. Cuando a esa imagen se añade la ambigüedad entre la imagen y el referente, es decir entre la estatua y el cuerpo hermoso, la posibilidad del encuentro se hace más compleja. Por un lado, parece más

inalcanzable debido a la falta de vitalidad de la imagen, y por otro, parece que la imagen propone una forma alterna, insensata, susceptible también del anhelado encuentro.

Es posible comprender con claridad esta idea si se considera el díptico "Tortura celeste", que abre la serie "Anadiomena", donde la ambigüedad entre la imagen y el referente se hace aún más radical:

> Dice Francesca: Oh, Dante! ¿Por qué tu genio quiso
> Crear este tormento digno del Paraíso?
> [AN 137]

La imagen proviene del Canto V de *La Divina Comedia,* en el que el poeta llega al segundo círculo, aquel al que son condenados "los pobres pecadores carnales que sometieron la razón a sus lascivos apetitos". Ahí encuentra a dos almas, las de Francesca y Pablo, condenadas a vagar juntas eternamente, atravesados sus cuerpos por una lanza. Jaimes enfatiza la ambigüedad del castigo: estar juntos eternamente hace la condena placentera, esa herida mortal es la del amor eterno. La ambigüedad no sólo se expresa en términos sensoriales (un dolor placentero), sino respecto a la verdad religiosa que está en juego en la delimitación entre Paraíso e Infierno. No hay que olvidar que el pecado que se condena en este círculo es la banalidad de dejarse llevar por la lascivia. Es decir, de dar más importancia a algo pasajero que a cosas permanentes. Al acentuar la ambigüedad entre placer y dolor, asociada con la ambigüedad entre salvación y condena, Jaimes propone invertir los términos entre lo permanente-verdadero, y lo fugaz-falso.

A ello hay que añadir el gesto significativo implicado en el hecho de que el personaje (Francesca) interpele al autor (Dante) para interrogarlo acerca de su invención. Así, el "genio" del poeta puesto en primer plano destaca que el tormento es una invención y, al

mismo tiempo, que en el ámbito de la invención es posible imaginar un encuentro mucho más intenso y radical que el que se puede realizar usualmente entre los amantes. Por otro lado, esa línea dialógica que une a Francesca y Dante, incluye al poeta en la trama amorosa.

El poema "Desde la frágil barca" enfatiza de manera explícita esta ambigüedad entre ¡magen y referente en la que se incorpora la figura del creador. El poema parece un recuento biográfico realizado en la proximidad de la muerte:

> Desde la frágil barca vi ya las dos riberas.
> Respetaron las olas mi esquife de quimeras,
> Como en el viejo circo las plegarias postreras
> Del confesor cristiano respetaban las fieras
>
> He estrechado en mis brazos fantasmas y mujeres
> Probé todas las copas de todos los placeres
> Y oí una voz que dijo: -¡Cuán dulcemente mueres!
> Y cuando me moría: -Puedes vivir, si quieres...
>
> La voz que en otros tiempos a mi oído decía:
> - En nombre de los hombres a Margarita, un día,
> la clave de las ciencias dio Fausto: - Gretchen mía,
> eres principio y término de la sabiduría
>
> ¡Pobre juez de la vida quien antes no fue reo!
> Crear... Amor y genio dicen al par: - Yo creo.
> ¿Quién encendió en tus ojos la pasión y el deseo,
> Oh Julieta divina? ¿Fue Shakespeare? ¿Fue Romeo?
>
> Toda visión, entonces, es realidad dormida.
> (Viejo ya Segismundo, con el alma abatida
> Quiere hallar en los sueños su fe desvanecida
> Y amargamente sabe que los sueños son vida).
>
> Cuando el triste crepúsculo las viejas cimas dora
> Tiende el alma sus alas como un ave a la aurora
>
> [LSV 121].

La cuarta estrofa propone una imagen muy parecida a la de "Tortura celeste", pues la interrogante plantea la identificación o por lo menos la duda entre el personaje y el autor. Esta suerte de puesta en abismo es muy significativa pues, como dicen los primeros versos de la estrofa, Shakespeare, en tanto creador de Romeo, no sólo aplica

su genio sino que despliega una experiencia amorosa. Al incluir a Shakespeare en la ficción de *Romeo y Julieta,* se propone la posibilidad de cruzar una línea aparentemente infranqueable. Una vez abierta esa frontera, Shakespeare puede amar a Julieta y, siguiendo esa lógica, el lector puede involucrarse en esa experiencia. Estas imágenes plantean, entonces, un punto culminante en la oposición entre la imagen y el referente y, por tanto, definen la postura que Jaimes propone en su escritura respecto al dilema estético que confronta.

La imagen que propone el poema "El hermano pintor" confirma esta postura. Es significativo que el poema plantee desde el inicio la fragmentación de la imagen: es a través de una grieta y en secreto que el padre Abad observa al hermano pintor. Ello produce un doble efecto de distanciamiento: no sólo observamos la imagen mediada por la mirada del Abad, sino que retenemos tan sólo el fragmento que éste puede observar. En esencia, el cuadro es el siguiente: en el infolio hay una mayúscula incompleta que representa la imagen de un monje santificado, pues hay un nimbo en torno a su cabeza:

> Es la doliente y mística silueta
> De un extático monje macilento
> De ojos llorosos y cabello al viento
> Y un nimbo en torno de su faz de asceta.
> [PSÑ 101]

La imagen hace énfasis en tres aspectos: el sufrimiento (doliente, macilento, ojos llorosos), el alejamiento de la vida mundana (asceta) y el trance extático que atraviesa el monje. Aunque hay diferencias, es posible encontrar una semejanza entre esta figura y la del guerrero de CB: ambos atraviesan un trance extático, es decir un abandono de sí, que los conducirá a la muerte que es al mismo tiempo la regeneración. Luego, se presenta al hermano pintor:

> Con las manos unidas sobre el pecho
> Arrodillado junto al pobre lecho
> El hermano pintor parece inerte

[PSÑ101]

Se reúne en una misma imagen la quietud de la muerte y la de la plegaria. Es decir, en este punto el poema nos conduce a dudar acerca de si la imagen inmóvil del monje corresponde a una actividad productora de sentidos de orden trascendental (la plegaria) o si es la señal del acabamiento, de la clausura de la posibilidad del sentido. La última estrofa propone la identidad entre la letra y el cuerpo: el vínculo visual es el nimbo, que supuestamente pasa de la mayúscula al rostro del monje. Lo que nos permite suponer que la imagen elaborada por el monje es una representación de sí mismo y que ésta tiene el poder de afectar al objeto representado:

> Díjerase que el nimbo peregrino
> Que trazaba en el viejo pergamino
> En su pálida sien traza la Muerte.
> [PSÑ101]

Así el nimbo pasa de ser trazo a trazar. Esta nueva puesta en abismo es significativa si se asume la posibilidad de identificar al monje con el poeta. La imagen parece desencadenar la muerte del monje. Y, sobre todo, el carácter incompleto de la mayúscula sugiere la posibilidad de establecer una continuidad entre la imagen y su referente: el monje que yace en el cuarto puede ser la continuación de la mayúscula incompleta.

Así, este poema puede ser leído como una representación de la escritura poética: se trata de un trabajo, o mejor dicho de una experiencia, que se realiza en el ámbito de lo imaginario, por tanto de lo desconocido y extraño, que asume el desafio de responder a la pregunta por el sentido. Pero, sobre todo, se trata de una experiencia impregnada más de dudas que de certezas debido a un hecho esencial: la búsqueda del sentido a través de un artificio fugaz y pasajero. Como ese nimbo que deja de ser trazo para trazar, la

escritura de Jaimes asume la posibilidad de promover una experiencia de regeneración del sentido. Como esa imagen fragmentaria que observa furtivamente el Abad, la experiencia que promueve la obra de Jaimes está atravesada por la incertidumbre, por su carácter furtivo y, por tanto, amenazada irónicamente por su propia naturaleza: discursiva y artificial. Sin embargo, es claro que su postura está relacionada con la posibilidad de generar esa suerte de pase mágico que permite imaginar la invención como una actividad portadora de sentidos.

IV. CONCLUSIONES / PEREGRINA PALOMA IMAGINARIA

Si los capítulos anteriores proponen un acercamiento a diferentes zonas de la poesía de Jaimes Freyre, aquí se realiza una lectura de un solo poema: el famoso soneto "Siempre", con la finalidad de atar algunos cabos que permitan cerrar este trabajo.

Peregrina paloma imaginaria
Que enardeces los últimos amores
Alma de luz de música y de flores
Peregrina paloma imaginaria

Vuela sobre la roca solitaria
Que baña el mar glacial de los dolores
Haya, a tu paso, un haz de resplandores
Sobre la adusta roca solitaria

Vuela sobre la roca solitaria
Peregrina paloma, ala de nieve
Como divina hostia, ala tan leve

Como un copo de nieve, ala divina
Copo de nieve, lirio, hostia, neblina
Peregrina paloma imaginaria.

"Siempre" es un poema paradigmático de Jaimes Freyre. Algo de su celebridad se debe a los famosos comentarios de Jorge Luis Borges respecto a la musicalidad de sus versos. Como se sabe, en el prólogo al poemario "La cifra", publicado en 1981, Borges cita la primera estrofa del soneto y afirma que es "admirable ejemplo de una poesía puramente verbal" que "no quiere decir nada y a la manera de la música dice todo" (Borges, 1981, 7). Ello quiere decir que el primer aspecto al que nos conduce el comentario sobre este poema es la relación entre la obra de Jaimes y el discurso crítico. Se trata de una relación que debe ser observada desde una perspectiva doble. Por un lado, considerando la tradición crítica que ha leído la obra y que, en el camino, ha planteado una serie de interrogantes y a veces severos cuestionamientos. Justamente, el fundamento de esos

cuestionamientos radica en eso que Borges llama "poesía puramente verbal" y en la sospecha de que, tras el artificio o, como diría Anderson Imbert, tras la danza, no hay nada que decir.

Por otro lado, la segunda perspectiva consiste en confrontar la obra de Jaimes (y su propio discurso crítico) con los principios y planteamientos centrales de la tradición crítica boliviana. Como hemos visto, en el primer capítulo proponemos configurar esa tradición a partir de tres autores: Gabriel René Moreno, considerado el fundador de la crítica literaria boliviana; Franz Tamayo, el célebre poeta, pensador y hombre de acción que, entre muchísimas cosas, escribió una larga reflexión en torno a su postura estética titulada "Horacio y el arte lírico". Finalmente, se considera la obra de Carlos Medinaceli, quien dedicó muchas de sus energías a ccomentar y valorar las obras de sus contemporáneos.

La conclusión de nuestra lectura sostiene que en los tres casos, sus propuestas pueden leerse a la luz del conflicto estético planteado por Platon cuando decide expulsar a los poetas de La República. Como hemos visto, en los tres casos, la propuesta estética se basa en la identificación y el equilibrio necesario que debe regir entre lo bueno y lo bello. De ahí que sea posible considerar que la postura de Jaimes se ubica en el frente opuesto.

1. Poema y experiencia

Desde diferentes puntos de vista el soneto es considerado como una suerte de arte poética, una llave que sirve para ingresar a territorios fundamentales de la obra de Jaimes. Por ejemplo, Carlos Castañón señala lo siguiente:

> Siempre posee una trascendencia propia nada desdeñable porque en la misma entrada del libro pinta la visión que el poeta tiene de su propia alma y su posición frente al mundo. Después de la lectura de Siempre sabemos con qué clase de persona nos habemos y qué espíritu es el que ha dictado, a lo largo de todo el poemario, las estrofas del famoso volumen de Jaimes Freyre.
>
> [Castañón, 1985, 123]

En un análisis estilístico de dos poemas de Jaimes ("Siempre" y "El hermano pintor"), Walter Navia caracteriza al famoso soneto "Siempre" como la representación simbólica de sus ideales estéticos (Navia, 1978, 81). Esta lectura consiste en el despliegue de un complejo aparato analítico que de acuerdo a la extensión de los versos, la distribución de las pausas y la tonalidad de las vocales, determina la estructura rítmica del poema. La conclusión es que "la ascensión tonal coincide, pues, con la ascensión de la simbolización de lo que será la peregrina paloma imaginaria" (Navia, 1978: 79). Es decir que, gracias al artificio de la versificación, el poema no sólo nombra a la paloma sino que representa su vuelo en su estructura formal; la hace volar.

Sin entrar en detalles respecto a la discusión en torno a la poesía pura que propone esta lectura, nos interesa destacar dos aspectos. Por un lado, el ideal estético que Navia reconoce en la poesía de Jaimes, regido por un impulso simbolista, aspira a crear imágenes que se instauren como la manifestación de una verdad plena de sentido, la verdad poética. Lo característico de esa verdad, sin embargo, es que existe lejos de las reglas de la realidad y su validez no puede ser cotejada por el sentido común:

> La peregrina paloma del soneto tiene un modo de ser, de ser irreal, el de ser fruto de la imaginación, es sólo 'imaginaria'. Sus caracteres son exclusivamente estéticos y, entre estos, los que pertenecen al mundo de la apariencia nietzschiana `luz, música, flores', donde sinestésicamente se han superpuesto cualidades pertinentes a naturalezas distintas. Esta paloma está en vuelo por una atmósfera de resplandores, porque el ensueño es siempre bello y no debe posarse en la realidad dura de la 'roca de los dolores'
>
> [Navia, 1978: 81]

La paloma, por tanto, es el símbolo de ese "ensueño" que Navia considera central en el ideal estético de Jaimes. Se trata de algo irreal, alejado del mundo, pero que tiene la

capacidad aliviar el dolor y dotar de un nuevo sentido a la experiencia del sujeto, identificado con "la roca de los dolores". Es decir que este ideal estético puede ser entendido como la respuesta que, según Navia, la obra de Jaimes propondría ante la pregunta por el sentido.

Pero lo que resulta más sugerente es que la interpretación de Navia trasciende el plano del contenido y muestra cómo la enunciación del poema constituye una representación (performance) que tiene como finalidad construir la imagen de la paloma:

> Al final, como quien anuncia el despertar del ensueño, en contraste con la entonación sostenida en dos tercetos, se mienta por última vez a ese bello ensueño, la "peregrina paloma imaginaria". De esta manera, ritmo tonal, leitmotiv y asociaciones semánticas tienen un mismo ritmo interior, el del jugueteo del vuelo del ensueño, el revoloteo de lo que siempre será estético por propia esencia.
>
> [Navia, 1978: 82]

En otras palabras, el poema es el espacio de una transformación y su sentido es producto de una experiencia concreta: la del lector que actualiza las potencialidades del texto. El sentido, por tanto, radica en la posibilidad de activar ese mecanismo transformador y creador. No se encuentra en las verdades previas que el poeta afirma ni se limita a la significación semiótica del poema.

Esa cualidad de revelar aspectos referidos a las ideas y creencias del poeta es retornada por lecturas como las de Wálter Navia, que intenta encontrar en los versos del poema la clave para entender su "posición frente al mundo". De ahí que la lectura de Navia apunte a enfatizar que el elaborado aparato formal del poema está orientado a configurar la idea del ensueño: aquel espacio ficticio en el que ocurren cosas importantes. Hay que recordar que Navia muestra mediante el análisis estilístico que en el poema las sonoridades corresponden con las imágenes y que, en el punto máximo de esa

concordancia, en los últimos versos, la estructura vocálica y el ritmo contribuyen a intensificar el efecto de sentido: el vuelo de la paloma.

Un segundo punto del que nos permite hablar el soneto es la relación entre la obra de Jaimes y los dilemas estéticos que confronta. Concretamente, en el hecho de que esta poesía proponga constantemente, de manera explícita e implícita, alusiones a la postura estética de Jaimes. Como hemos visto, tanto en Castalia Bárbara, como en la obra posterior, es posible encontrar líneas de lectura que conducen a una reflexión en torno a la producción de ficción. Ello se puede observar luego de un acercamiento más o menos detallado al poema.

3. Invocación y vuelo

El poema se sostiene sobre una tensión vertical irresoluble entre dos elementos: *peregrina paloma imaginaria y adusta roca solitaria.*

Si intentamos visualizar la imagen que propone el poema podríamos proponer lo siguiente:

– – – – - paloma

– – – – - roca

Mientras que la paloma está asociada al movimiento libre, a la falta de peso; la roca está fija en un solo lugar, su peso la obliga a mantenerse quieta. La paloma es blanca, color relacionado con la pureza, pero también con la ausencia y con la levedad. La roca es

oscura y está en un ámbito sin luz. La paloma está en el cielo, un espacio amplio e iluminado. La roca está rodeada de un mar helado que es, además, "el mar glacial de los dolores". La paloma está asociada al sentido de la regeneración: enardece los últimos amores y es, como se ve en el final, divina hostia. La roca, en cambio, además de fija y quieta, es solitaria. Pero también es cierto que la paloma está asociada a lo inefable a aquello que no se puede asir ni percibir, a una continuidad sin límite. Y la materialidad de la roca sugiere la solidez y unidad de lo concreto, de lo fijo.

La posibilidad material de realizar el vuelo radica en la voz poética, lo que hace que la ascensión sea esencialmente ilusoria. Como hemos dicho, el vuelo de la paloma tiene el poder de producir un cambio en la roca: *haya, a tu paso, un haz de resplandores.* Es decir, esa roca quieta, oscura y fría puede ser iluminada por el paso de la paloma. Si tomamos en cuenta que en la primera estrofa se dice además que la paloma enardece *los últimos amores* y que en los primeros versos de la segunda estrofa la roca está asociada a la soledad y el dolor, podemos tener una idea más clara acerca del poder transformador de ese vuelo: no sólo ilumina la *adusta* roca, también puede afectar su condición solitaria, su rigidez y su contacto con el *mar glacial de los dolores.* La paloma realiza entonces una acción que tiene el poder de transformar a la roca, de hacerla otra.

Sin embargo, esa transformación sólo es posible por la intervención de la voz poética. De hecho, el poema se sostiene también sobre la tensión enunciativa establecida entre el *yo* (al que podríamos identificar con la voz poética) y el *tú* (que en este caso es *peregrina paloma imaginaria).* Es decir que el poema pone en escena una situación enunciativa (un yo y un tú en diálogo, donde la instancia enunciativa puede ser

concebida como "un sincretismo de 'yo-aquí-ahora" [Greimas 1982: 113]) cuya finalidad es establecer un vínculo temporal entre la voz y el objeto que nombra: *peregrina paloma imaginaria.* Esa proximidad temporal se establece a partir del tiempo presente: *que enardeces los últimos amores; vuela sobre la roca solitaria; haya a tu paso un haz de resplandores.* El poema, entonces, tiene la forma de una invocación y una exhortación: una voz que se dirige a otro incitándolo a que "haga o deje de hacer algo" (de la definición del verbo "exhortar" según el Diccionario de la Real Academia Española). La voz, sujeto deseante, incita el vuelo de la paloma.

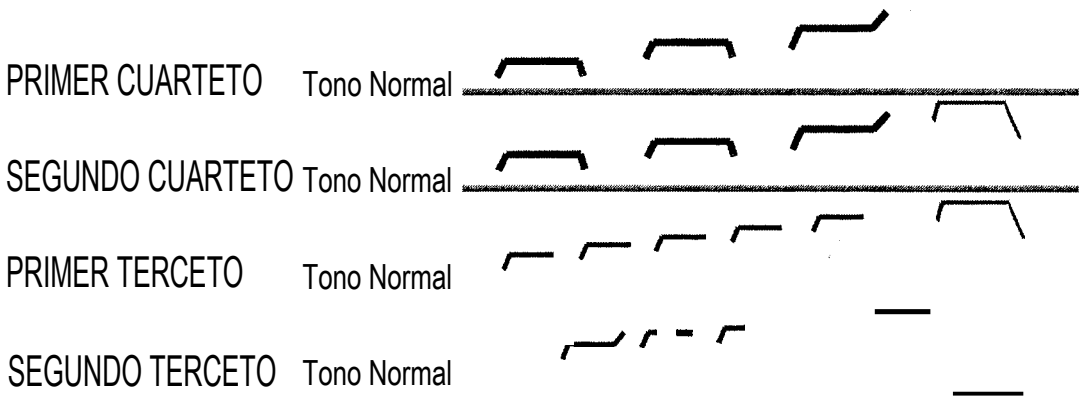
Así, si en la primera estrofa se establece ya la relación de proximidad entre la voz y el objeto nombrado *(que enardeces los últimos amores),* en la segunda esa relación adquiere la forma de una exhortación, lo que deja abierta la posibilidad de que los términos opuestos entren en contacto: *vuela; haya a tu paso.* Es decir, la tensión enunciativa le da una forma particular a la tensión entre ambos elementos, por lo que se puede afirmar que esta segunda estrofa constituye el núcleo de sentido del poema: el conflicto se hace latente y adquiere forma definida. La tensión, entonces, se origina en el deseo de esa voz que invoca e incita al vuelo. Si el vuelo de la *paloma* tiene el poder de transformar a la *roca,* es la voz la que desea y finalmente genera esa transformación.

Luego de presentar el carácter de la oposición entre ambos términos, las dos últimas estrofas están dedicadas a intensificar el sentido de ese vuelo transformador. Así, siguiendo lecturas anteriores, se puede afirmar que en las dos últimas estrofas se *despliega* el vuelo de la paloma, sobre todo, a partir de un ascenso rítmico y de la aparición de imágenes que refuerzan no sólo el carácter leve de la paloma sino los poderes a los que está asociada: *copo de nieve, lirio, hostia, neblina.*

Pero las dos últimas estrofas, luego de la última invocación, la voz poética sólo nombra a la paloma mediante una cadena de asociaciones que presentan un ritmo cada vez más acelerado. Wálter Navia ha analizado el poema considerando la vibración de las vocales y ha concluido que el tono del poema asciende asemejando el vuelo de la paloma[22]:

> El tono pues sube para hacernos llegar al núcleo, a una cima que en última instancia es idéntico al punto de partida que se nos da en el primer verso y se repite cuatro veces como leit motiv. La ascensión tonal coincide pues con la ascensión de la simbolización de lo que será la peregrina paloma imaginaria.
>
> [Navia, 1978: 77]

El esquema gráfico que muestra esa ascensión se representa así:



No **hay** que olvidar, sin embargo, que la tercera estrofa se inicia retomando el verso: *vuela sobre la roca solitaria.* Ello nos obliga a considerar que la acción de la paloma es inseparable de la presencia de la roca solitaria. Por ello, a pesar de que en los últimos versos se registra la presencia exclusiva de la paloma, la roca está, de manera implícita, en el otro término de la oposición pues además es el elemento que da sentido a la acción de *peregrina paloma imaginaria.* Se podría decir, a partir de ello, que la voz *quiere* lo

[22] El sustento es que las vocales se diferencian según la tonalidad o altura musical, la cual depende del número de vibraciones por segundo de cada una. "La combinación de estos sonidos matiza la tonalidad de un poema. Podrían señalarse dos tendencias tonales según el fiel de la balanza se incline hacia la región palatal o velar, con dos puntos extremos, i-u, y un centro relativamente neutro, a. [Navia, 1978: 77]

mismo que la *roca:* alejar el dolor, la soledad, la oscuridad. Así como la tensión enunciativa establece un nexo temporal entre la voz *y peregrina paloma;* el sentido de la invocación establece un nexo entre la voz *y roca solitaria.* La voz incita a la *paloma* a que haga algo que afecte (transforme benéficamente) a la roca.

4. Hilos conductores

El poema es concebido por RJF como el espacio de una transformación: una experiencia, un hacer, una *poiesis.* La imagen de la herida representa la intensa actividad transformadora de la escritura poética. Es decir, el poema no sólo se refiere a algo que está lejos y que resulta inalcanzable: la experiencia poética. Sino que, sobre todo, apuesta a ser el escenario en el que esa experiencia se reproduzca, al menos parcial y fugazmente. Así como sucede cuando la disposición vocálica y la estructura rítmica de este soneto permiten al lector experimentar sensorialmente el vuelo de la paloma. Como hemos dicho en la segunda parte, la imagen de la herida permite también identificar la acción de herir con la de escribir.

Si se considera a la voz poética como parte de la dinámica que rige el poema, es posible activar el término "imaginario" y recordar con cuánta insistencia la escritura poética de Jaimes Freyre construye imágenes sensoriales que producen el efecto de un intenso dinamismo. Y con cuánta insistencia las diversas experiencias de la voz poética apuntan a transgredir el límite que separa usualmente la imagen del referente. Todas las experiencias de la voz poética culminan en imágenes semejantes a aquel verso que afirma que "en las aguas tranquilas de la laguna más que en el vasto cielo brilla la luna". De ahí que la escritura de Jaimes proponga atribuir a las imágenes ese extraño poder al

que han estado tradicionalmente asociadas: imágenes que sangran, estatuas que viven, palabras que hacen, dibujos que trazan imágenes sobre los dibujantes.

Por otro lado, la roca, asimilable a la voz poética, sugiere también el espacio de la interioridad subjetiva: ese espacio oscuro, solitario y doloroso sin el cual es impensable el origen del deseo. Como hemos visto, se puede afirmar que el punto de partida, el origen de las diversas experiencias de la voz poética, es el deseo de mirar, el deseo de representar, el deseo de consumar diversos tipos de encuentro. La imagen de la roca solitaria nos conduce a recordar aquellos espacios en los que la voz poética se confronta con la extraña y vasta zona de la interioridad subjetiva.

El espacio interior, como el escenario donde lo ficticio, el lenguaje poético, se despliega. Y, por tanto, la escritura poética como el despliegue, la configuración de ese espacio. La escritura de Jaimes construye el espacio cerrado y en penumbras —frecuentemente húmedo— de la interioridad subjetiva y ésta lleva la marca de lo ficticio, es decir, de la posibilidad del sentido.

Retomando las ideas anteriores, "Siempre" sugiere que el sentido sólo es posible en el momento efímero en el que se actualizan los sentidos latentes del poema: en su lectura. Esto tiene que ver con ese ideal expresado por Jaimes en su artículo sobre Castalia: la idea de construir una forma que no sólo sea posible decodificar sino percibir, como una sensación. Una forma que se pueda experimentar. Volvemos a esa lectura en la que Navia propone que en los últimos versos del soneto, la escritura intenta no sólo decir que la paloma vuela, sino representar, ser en alguna medida, ese vuelo. Es decir, que el poema propone una idea de lectura entendida como experiencia, recordemos que Jaimes

quiere una forma que reproduzca las ondulaciones del pensamiento, o ver lo espiritual como se ve lo material. La lectura entendida como una experiencia de comunión. De ahí que se pueda hacer alusión a otra de las connotaciones del blanco en "Siempre", pues la paloma no sólo es nieve, sino también hostia.

Finalmente, la lectura de este poema permite cenar el círculo cuyo trazo inicial nos remite a la pregunta por el sentido. Así, es posible afirmar que no sólo la imagen personal de Jaimes se establece a partir del signo de la diferencia, sino también su obra. Desde una postura que esquiva la irreductible solemnidad romántica, que no se deja tentar por la disolución del sentido, por la imposición de la subjetividad como criterio de verdad, Jaimes construye una escritura poética que transita tensa y en constante riesgo, por el límite afilado del sentido. De ahí que las experiencias por las que transita sean tan variadas y correspondan a tan diversos impulsos. Jaimes parece responder a los filósofos y a los críticos, no refugiándose en la insondable soledad romántica, sino desplegando una escritura que busca afirmar una trayectoria posible, como quien traza un camino para recorrer el mundo, sabiendo que éste será borrado más tarde.

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON IMBERT, Enrique
1993 *Historia de la literatura hispanoamericana,* V. II, Fondo de Cultura Económica, México

BADIOU, Alain
1995 "Tercer esbozo de un manifiesto del afirmacionismo", en *Filosofia del presente,* Libros del zorzal, Buenos Aires

BAPTISTA, Mariano
1978 *Yo fui el orgullo. Vida y pensamiento de Franz Tamayo,* Amigos del Libro, Cochabamba
1979 *Atrevámonos a ser bolivianos. Vida y epistolario de Carlos Medinaceli,* Ultima Hora, La Paz

BARNADAS, Josep M.
1988 *Gabriel René Moreno (1836-1908). Drama y gloria de un boliviano,* Altiplano, La Paz

BARTHES, Roland
1972 *Crítica y verdad,* Siglo XXI, México
2002 *Lo obvio y lo obtuso,* Siglo XXI, México

BORGES, Jorge Luis
1981 *La cifra,* Alianza Tres, Madrid

BLANCO, Desiderio y BUENO, Raúl
1980 *Metodología del análisis semiótico,* Universidad de Lima, Lima

CARILLA, Emilio
1962 *Ricardo Jaimes Freyre,* Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires.

CASTAÑÓN, Carlos
1978 "El poeta y su alma". En *En Ricardo Jaimes Freyre, Estudios,* Instituto de Estudios Bolivianos, La Paz.

COSTA LIMA, Luiz
1988 "Epílogo", *O fingidor e o censor,* UFRJ, Rio de Janeiro

CHEVALIER, Jean (coord.)
1991 *Diccionario de los símbolos,* Herder, Barcelona.

DIDI-HUBERMAN, Georges
1997 *Lo que vemos, lo que nos mira,* Manantial, Buenos Aires

ELIADE, Mircea
1999 *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De Gautama Buda al triunfo del cristianismo. V. II,* Paidós, Barcelona

FINOT, Enrique
1955 *Historia de la literatura boliviana,* Gisbert y Cía., La Paz

FRANCOVICH, Guillermo
1978 "En torno a Jaimes Freyre". En *En Ricardo Jaimes Freyre, Estudios,* Instituto de Estudios Bolivianos, La Paz.

GARCÍA PABÓN, Leonardo
1998 *La patria íntima,* Plural, La Paz.

GREIMAS-COURTES
1982 *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje,* Gredos, Madrid.

GUERRA, José Eduardo
1989 (1933) *Itinerario espiritual de Bolivia,* Fondo Editorial del Banco Central de Bolivia, La Paz

HEIDEGGER, Martin
2001 "¿Y para qué poetas?" en *Caminos de bosque,* Alianza Editorial, Madrid

HUANCA, Ramiro
2002 *El monje y el guerrero. El proyecto creador de Carlos Medinaceli,* CIE-INSSB-UMSA, La Paz.

JAIMES FREYRE, Ricardo
1944 *Poesías completas,* Claridad, Buenos Aires, edición y estudio preliminar de Eduardo Joubin Colombres

2005 *Obra poética y narrativa,* edición preparada por Mauricio Souza, Plural, La Paz

JAEGER, Werner
1971 *Paideia: los ideales de la cultura griega,* Fondo de Cultura Económica, México

KRISTEVA, Julia
1991 "Narciso: la nueva demencia", en *Historias de amor,* Siglo XXI, México

MEDINACELI, Carlos
1969 *Estudios críticos,* Juventud, La Paz.

MITRE, Eduardo
1994 "La escritura del eco". En *De cuatro constelaciones. Ensayo y antología.* Fundación BHN, La Paz.

MORENO, Gabriel René
1989 "Introducción al estudio de los poetas bolivianos" en *Estudios de literatura boliviana,* V. 1, Juventud, La Paz.

NAVIA, Wálter
1978 "Estilística de 'El hermano pintor' y 'Siempre', de Ricardo Jaimes Freyre, *En Ricardo Jaimes Freyre, Estudios,* Instituto de Estudios Bolivianos, La Paz.

PLATÓN
1988 *La República,* Trad. De J.M. Pabón y Manuel Fernández Galiano, Alianza, Madrid

QUIROS, Juan
1999 "Un Dios misterioso y extraño" en Presencia Literaria, domingo 25 de junio, La Paz

RAMA, Angel
1985 *Rubén Darío y el modernismo,* Alfadil, Caracas.

RAYMOND, Marcel
1996 *De Baudelaire al surrealismo,* Fondo de Cultura Económica, México.

RIVERA RODAS, Oscar
1973 *Funciones de la metáfora lírica,* Ediciones Camarlinghi, La Paz.

SECO y otros
1999 *Diccionario del español actual,* Aguilar, Madrid

SILES, Juan Ignacio
2003 "Mística, erotismo, transgresión, poesía", en *El cuerpo en los imaginarios,* Fundación Simón Patiño, La Paz

SOUZA, Mauricio
2003 *Lugares comunes del modernismo. Aproximaciones a Ricardo Jaimes Freyre,* Plural, La Paz

TAMAYO, Franz
1995 "Horacio y el arte lírico", en *Mi silencio es más que el mar que canta* (Investigación, introducción y notas de Mariano Baptista), Fundación Mario Mercado — BBA, La Paz.

VÁSQUEZ MACHICADO, Humberto
1989 "Prólogo", en Estudios de Literatura Boliviana, de Gabriel René Moreno, Juventud, La Paz

VELÁSQUEZ GUZMÁN, Mónica
2004 *Antología de la poesía boliviana. Ordenar la danza,* Lom, Santiago

WIND, Edgar
1993 "La filosofía del arte en Platón", en *La elocuencia de los símbolos,* Alianza, Madrida

WIETHÜCHTER, Blanca
2002 "El camino de los cisnes" en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia,* PIEB, La Paz.

Referencias hemerográficas:

El Diario
La Paz, miércoles 10 de mayo de 1933.

Gesta Bárbara
Potosí, Número 6, noviembre de 1918. Texto fotocopiado perteneciente al archivo de la Casa de la Moneda.

Presencia literaria
La Paz, 25 de junio de 1999.