

1-1095

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
CARRERA DE LITERATURA

*Raquel Ursula Alfaro Flores*  
Tutora

*Becky Lay*  
Presidenta

TESIS DE LICENCIATURA

EL rEvEnTaR DE LA MÁQUINA JUBILOSA DE SAENZ  
(JÚBILO, UMBRAL DE CONOCIMIENTO Y EXPERIENCIA LÍMITE)

R.84699

*tribunal*

POSTULANTE : Raquel Ursula Alfaro Flores  
GUÍA DE TESIS: Dra. Ana Rebeca Prada M.

Nº U 192

LA PAZ — BOLIVIA  
2003



*ubilo literario*  
2. LITERATURA Y VIO A AFECTIVA  
3. *Expresión*  
*Falsi Dela*  
*a n*

# AGRADECIMIENTOS

Un agradecimiento especial a Elizabeth Monasterios, quien supervisó la elaboración del presente trabajo en su totalidad, pero que no pudo figurar como guía de tesis en la versión final del mismo por una cuestión meramente administrativa. Gracias mil por el voto de confianza, por el apoyo incondicional, por la ayuda permanente y por estar siempre a mi lado a pesar de la distancia.

Un sincero gracias a Ana Rebeca Prada por abrir el camino teórico sobre el que he edificado mi propuesta de lectura, por su incesante y enriquecedora interlocución, por tenderme la mano cuantas veces la necesité, por la ayuda brindada en la culminación de la presente tesis, en fin, por estar aquí hoy.

Y un último gracias a Nuria Vilanova por alentarme a dar el primer paso.



# INDICE

Introducción	.....	4
1. Júbilo: vacío productivo		7
1.1 La bodega-umbral	.....	10
1.2 La mirada del tuerto		15
2. Júbilo: la experiencia de lo múltiple	.....	34
2.1 Peligro mortal		38
2.2 Espanto petrificador		59
2.3 Maldición	.....	72
2.4 Aislamiento total	.....	106
Conclusiones		118
Bibliografía	.....	121

## Introducción

El vértigo es quizás el término que mejor define la sensación que invade al lector de la obra de Jaime Saenz. Qué podría sentir si no vértigo, un lector expuesto ante una escritura que, como aquella cisterna imaginada por Arturo Borda en *El loco*, combina de múltiples maneras "sones y líneas y gérmenes; aromas y colores; luces, almas y sombras" (26), produciendo así nuevas realidades que presenta una tras otra, semejando un *calidoscopio infinito* girando sin control ni término; una escritura que hace deshaciendo: desviando los significantes de sus significados convencionales para unirlos a sentidos ocultos; y además, una escritura extremadamente ambigua porque está atravesada por diferentes registros humorísticos (ironía, parodia, sátira). Ahora bien, por lo menos existen dos actitudes que el lector puede asumir frente al vértigo causado por la *escritura abismal* de Saenz: o puede dar dos pasos atrás y alejarse, lo que no implica necesariamente la renuncia a la lectura; o puede, igual que Luz de Luna, uno de los personajes de *El loco*, ceder a la fascinación y dejarse caer en la obra. Creo que esta segunda vía es la única que posibilita el ingreso a la lógica que subyace a la máquina literaria de Saenz y evita que uno se limite a pensarla como "una escritura que se persigue y al hacerlo se destruye en su sinsentido, liberando el lenguaje que independiente de su natural programa comunicativo ya no intenta explorar ni verdades ni importancias: fluye humorísticamente en su absurdo" (Paz Soldan, *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, Tomo II 327), puesto que sólo dentro de la obra uno puede familiarizarse con los *sentidos otros* que el autor ha adjudicado a ciertas palabras, claro está, en función a su proyecto po-ético.

*Júbilo* es una de estas palabras dislocadas adrede de su acepción ordinaria y cuyo sentido, o mejor, sentidos, uno puede encontrar a fuerza de sumergirse en la obra. Esta palabra es clave para comprender el proyecto saenceano porque es un

término, por llamarlo de algún modo, fértil. *Júbilo* da un nuevo sentido a las palabras con las que se relaciona, en la misma medida en que enriquece el suyo. Así, la palabra *júbilo* expande su propio sentido a la par que resemantiza el término *amor* cuando se vincula a éste. De igual manera, complejiza el significado de la palabra *muerte*, el momento en que extrae de la misma materiales para nutrir su propio sentido. Lo mismo sucede con otras palabras como ser: lluvia, frío, olvido, penumbra, etc. Esta particularidad permite pensar al *júbilo* como eje de la poética saenceana, más si se observa que este término es relevante tanto en el ámbito de la poesía como en el de la narrativa de este autor. Y precisamente porque es un elemento que inunda la obra saenceana, uno queda en total libertad para abordar su estudio ya sea por la vía de la poesía o por la vía de la narrativa. Mi opción es la segunda. Tal el motivo por el que este trabajo centra su interés en *Felipe Delgado y*, sólo a partir de este texto, tiende puentes hacia la poesía.

El efecto del doble movimiento señalado (inoculación de sentidos y fagocitosis semántica) es la complejización del término *júbilo* al punto que el mismo llega a designar un fenómeno múltiple. *Júbilo* señala simultáneamente un espacio y una experiencia, ambos extremos. En el primer caso, *júbilo* indica un lugar fronterizo desde el cual es posible entrar en contacto con cierto tipo de realidades extraordinarias sin olvidar la pertenencia a un mundo ordinario propio. En el segundo caso, refiere la experiencia límite de desplazarse al borde del horizonte de sentido propio y, situado allí, entablar un diálogo con el excedente.

Siguiendo esta lógica, el presente trabajo constará de dos capítulos. El primero centrará su atención en el *júbilo* entendido como una espacialidad singular. En este sentido, lo importante será mostrar, primero, de qué manera se crean lo que denominaré *umbrales de conocimiento artificiales* por ubicarse fuera del cuerpo del sujeto, y que función cumplen en pro de su meta final: hacer del cuerpo un umbral. En la misma línea, se verá cómo *El purgatorio*, propiedad de Corsino Ordóñez, deviene un umbral de conocimiento artificial por la intervención del delirio-creador de Felipe Delgado y, asimismo, cómo este enclave ayuda a este personaje a re-

funcionalizar sus sentidos para después ponerlos al servicio de otro tipo de conocimiento, el jubiloso. En segundo lugar, se explorará el abanico de posibilidades que todo buscador de júbilo tiene a su disposición para convertir su cuerpo en un umbral de conocimiento (una fisura). Se verá cómo el sujeto puede hallar el modo de devenir fisura (vía alcohol(ismo), vía cáncer, vía neumonía, vía escritura, etc.) a partir de las habilidades adquiridas ya sea en la bodega-umbral o en cualquier otro espacio que sirva como enclave jubiloso (por ejemplo: la propiedad del Dr. Sanabria en Uyupampa, los cuartos de la calle Catacora ocupados por Felipe, el hogar de Oblitas o el pozo de Uyupampa).

El segundo capítulo se concentrará en la otra cara del júbilo —júbilo como experiencia límite- y, por tanto, en todo lo que la misma implica —peligro, miedo, maldición, soledad-. Primero, se mostrará en qué sentido el peligro, al cual el sujeto que va en pos del júbilo se ve obligado a enfrentar, es mortal. Además, se explorará la variedad de vías que conducen a estos peligros emparentados con el júbilo, así como las múltiples formas de lidiar con los mismos una vez que se los alcanza. En segunda instancia, se definirá la clase de miedo que colma al individuo que experimenta el júbilo y por qué se constituye en un factor imprescindible de este tipo de vivencia. En el tercer punto, se establecerá el vínculo entre la maldición (vicio) y ese *aguantar para reventar*, después se verá de que manera se relaciona con *el sacarse el cuerpo (el vivir la muerte sin morir)*; y finalmente, por qué se constituye en el trampolín para alcanzar el goce proporcionado por el júbilo. Una vez realizado este recorrido, se desplegará todas las maldiciones entre las que se puede elegir con relativa libertad, así como los inconvenientes y beneficios que proporciona cada una. En cuarto y último lugar, se responderá a la pregunta ¿por qué pesa la imposibilidad de ser parte de un núcleo familiar y de un grupo social sobre todo aquel que busca júbilo? Entonces, se hará un seguimiento de los pasos de Felipe Delgado en su empeño por conseguir una especie de *soledad en comunidad* que parece ser otro de los elementos claves para viabilizar el conocimiento jubiloso.

# 1. Júbilo: vacío productivo

La relación entre júbilo y conocimiento queda claramente establecida en los siguientes versos:

Cuando hablo de júbilo y de angustia, me refiero al aprendizaje y me refiero al conocimiento.

En realidad, me refiero al aprendizaje del conocimiento; pues una cosa es cierta: no se puede conocer, sin haber aprendido a conocer (Saenz, *La noche* 25).

A la luz de los mismos, el júbilo se muestra como un espacio donde uno (re)aprende a conocer, en otras palabras, toma otra vía para comprender lo próximo (lo conocido) así como lo lejano (lo extraño). Y se dice que es un espacio porque, a diferencia del lugar, sinónimo de orden y estabilidad, es el resultado del "cruzamiento de movilidades" (De Certeau 129), por tanto, tiene una naturaleza indefinida si se toma en cuenta que dichas movilidades son variables, pues están determinadas por dirección, velocidad y tiempo.<sup>1</sup> El júbilo se construye a partir de los desplazamientos irrestrictos de los poetas prácticos<sup>2</sup>, quienes guiados por la fe en la existencia de un más allá, *navegan*<sup>3</sup> por la ciudad trazando rutas que deshacen el lugar. Su carácter mudable hace del júbilo un 'sector no-delimitable, efecto de la intersección de trayectorias que cambian constantemente, y ello permite imaginarlo como un *espacio*

---

<sup>1</sup> Tomo la distinción entre espacio y lugar establecida por De Certeau en *La invención de lo cotidiano* (129).

<sup>2</sup> Más adelante se desarrollará el concepto de *poeta práctico*. Ahora me limitaré a decir que poeta práctico es aquel sujeto entregado a la búsqueda de júbilo.

<sup>3</sup> Aquí empleo el término "navegar" por la trascendencia del motivo náutico en la obra de Saenz. Navegar —el abandono de la tierra firme (la estabilidad) para desplazarse por la "increíbles realidades que se sitúan más allá de la fronteras de lo conocido" (Monasterios, *Dilemas de la poesía...* 172)-, como apunta Elizabeth Monasterios, se constituye en el objetivo fundamental de la poética de Saenz.

*liso*. Deleuze y Guattari vinculan el espacio liso a la figura del nómada. Afirman que el espacio liso es, ante todo, un modo peculiar de ocupar el espacio (sin medirlo), lo que determina que sea un espacio localizable mas no delimitable: no puede ser observado desde el exterior, pero sí reconocido por el caminante que se adentra en él (*Mil mesetas...* 376). Acaso no sucede lo mismo con la espacialidad jubilosa, a la cual los poetas prácticos sólo llegan navegando. Además, el espacio liso es móvil al igual que el júbilo, pues "está marcado por 'trazos' que se borran y desplazan con el trayecto" (*Mil mesetas...* 385) dibujado por el propio caminante. A todo ello se suma una afinidad más, el espacio liso es "abierto, indefinido, no comunicante" (385) porque no tiene fronteras, ningún contorno lo rodea y no va de un punto a otro, sólo pasa entre ellos (384). Pues bien, el júbilo es un espacio que puede situarse indistinta y simultáneamente en la bodega de Corsino Ordóñez, en el pozo de Uyupampa, en el Illimani o en el mar, no tiene límites y no cubre una extensión definida, al contrario, derriba murallas y pasa por el medio de todo, poniendo en contacto, sin querer, realidades distintas, por ejemplo: un nevado con el mar.

El júbilo, en su calidad de espacio liso, es un umbral. De Certeau piensa la frontera como intervalo: "un espacio entre dos", y vacío: "símbolo narrativo de intercambios y encuentros" (139).

Paradoja de la frontera: creados por los contactos, los puntos de diferenciación entre dos cuerpos son también puntos en común. La unión y desunión son indisociables. De los cuerpos en contacto, ¿cuál de ellos posee la frontera que los distingue? Ni uno ni otro. Es decir ¿nadie? (139).

Deleuze y Guattari, por su parte, toman al espacio liso como una frontera: un espacio de contacto (*Mil mesetas...* 376).

El espacio liso o nómada está entre dos espacios estriados: el del bosque, con sus verticales y gravedad; el de la agricultura, con su cuadriculado y sus paralelas generalizadas, su arborescencia devenida independiente, su arte de extraer el árbol y la madera del bosque. Pero "entre" significa que el espacio liso está controlado por esos dos lados que lo limitan, que se oponen a su desarrollo y le asignan, en la medida de lo posible, un papel de comunicación, pero también, por el contrario, que se vuelve contra ellos, minando por un lado el bosque, ganando por otro las tierras cultivadas, afirmando una fuerza no comunicante o *de desviación*, como un "claro" que avanza (*Mil mesetas...* 388).

Para ellos, en el espacio liso, el contacto no sólo marca las diferencias de los contrarios, sino hace que éstas se tornen difusas hasta confundirse en una masa amorfa. Aquí ya no está en tela de juicio el derecho propietario de las partes en cuestión sobre la franja fronteriza, sino sus naturalezas que bajo el influjo del roce se pierden una en otra. Dentro de este contexto, júbilo es un umbral porque es un vacío abierto entre-dos, entre lo cotidiano y lo fantástico, el sueño y la vigilia, la locura y la cordura, el equilibrio y el desequilibrio, la vida y la muerte; una zona donde el final de una serie y el comienzo de otra se encuentran; donde los opuestos pueden entablar un diálogo asimétrico en condiciones paritarias, es decir, manteniendo su singularidad en el intercambio y, a la vez, la zona donde ambos polos se revitalizan cuando uno contamina la naturaleza del otro y viceversa. Y es un umbral de conocimiento porque es el mejor sitio para ensayar una nueva aproximación a la realidad: desde el "entre", desde la fisura. Precisamente por esto, la búsqueda/creación de umbrales se constituye en el objetivo principal de todo poeta práctico.

## 1.1 La bodega-umbral

La bodega llamada *El purgatorio*, propiedad de Corsino Ordóñez, se convierte en uno de estos umbrales por la intervención del delirio de Felipe. Oblitas, guiado por su aguda intuición, logra explicar este curioso hecho en los siguientes términos:

... la bodega y Felipe Delgado eran una misma cosa; la bodega no había existido jamás, sino en la mente de Felipe Delgado. Desde luego, él, Oblitas, no pretendía poner en duda la realidad de la bodega, que ciertamente había existido como tal, pero lo único que pretendía era poner en claro un punto de vista que -por lo demás- se basaba en una observación extremadamente sutil. Pues la bodega había sumido una realidad que no era válida para nadie en absoluto sino solamente para Delgado... La bodega es el efecto, no la causa. La causa debe encontrarse en la disolución de la bodega y se llama Felipe Delgado. No obedece a la realidad de los hechos, entre los cuales bien puede contarse la muerte de Ordóñez, sino que obedece a la apariencia de éstos, que se subordinarán a las transformaciones en la mente de Felipe Delgado, debiéndose buscar en estas transformaciones el verdadero origen de los hechos, pero jamás en los hechos mismos (Saenz, *Felipe Delgado* 543-4).

Felipe se vuelca a las calles de la urbe panceña movido por el deseo de encontrar un sitio apropiado para materializar el júbilo (región no-delimitable). En función a este objetivo, decide permitir que la *casualidad* gobierne su andar, que el azar guíe sus pasos, seguro de que así llegará al lugar preciso. A pesar de su determinación, falla en el primer intento. Siguiendo un hábito, elabora un plan mental y somete su desplazamiento al mismo anulando, de esta manera, la expresión del azar.

... avanzando una cuadra a la derecha y otra a la izquierda, alternativamente, imaginando una grada plana o bidimensional si se quiere, mientras iba trazando los peldaños de la misma en correspondencia con cada dos cuadras recorridas a lo largo de las calles, y finalmente, habiendo atravesado la Sucre, Yanacocha, Indaburo, Genaro Sanjinés, Ingavi—pasando de largo por la casa de Titina-, Pichincha y Evaristo Valle, vino a desembocar de un modo por completo inopinado e imprevisible en la plaza de Churubamba — sin pena ni gloria (Saenz, *Felipe Delgado* 106).

La segunda tentativa sí es exitosa. "El caminante prosigu[e] la marcha, esta vez sin trazarse plan alguno" (107). Al moverse de este modo, insensiblemente trastoca el orden urbano: "abre ausencias en el *continuum* espacial", o sea, genera elipsis espaciales con su andar; suprime "nexos conjuntivos y consecutivos" que tienen la función de unir calles entre sí y éstas con puntos de referencia (plazas, iglesias, etc.); en fin, "corta: deshace la continuidad y desmantela la realidad de su verosimilitud" (De Certeau 114), generando otra cartografía que curiosamente coincide en ciertos puntos con la anterior, mientras se distancia en otros. Por eso, Felipe se sorprende cuando de una manera totalmente inesperada llega al callejón Inquisivi: "en este momento y con verdadero estupor habíase dado cuenta de que el lugar en que se hallaba no era otro que la avenida Pando: mal podía haber ningún misterio en el callejón Inquisivi, que precisamente desembocaba en dicha avenida" (Saenz, *Felipe Delgado* 108). Y sin embargo, sí lo hay. En un medio aparentemente conocido, encuentra "otro callejón, muy empinado y que, asimismo, se sumía en las tinieblas" que nunca había visto, pero "alguna vez había imaginado" (Saenz, *Felipe Delgado* 108). En este rincón escondido, parte del espacio generado por un caminar regido por las leyes de la casualidad, es donde Felipe halla el lugar que reúne las condiciones exigidas por la naturaleza del umbral: un sitio libre de ruidos, con olores exóticos y tenue iluminación, distinto a las bodegas que conocía donde

... todo era moderno... el aguardiente se servía en unas jarritas con unas *flores pintadas*; no había rastro de jarros de lata; aquí nadie tenía por qué sentarse en el suelo, y venir aparapitas, eso de dónde. Aquí no se podía orinar en las botellas, eso era malo; arrastrar las sillas era malo; gritar era malo; y cualquier cosita, era malo. Todo era malo (506).

Allí, Felipe crea para sí un umbral de conocimiento provisional que, al igual que el purgatorio, se constituye un lugar de transición donde los poetas prácticos, incompletamente purificados, es decir, aún poco prácticos, en pro de su desviación (en vez de ascensión) permanecen hasta hacer de sus cuerpos fisuras (sacárselos) y desaparecer en ellos, dicho de otro modo, entrar vivos en la tumba, tras haber aprendido el arte de vivir con júbilo.

Felipe crea *su purgatorio* por medio del delirio. Los sinónimos habituales del delirio son: devaneo (distracción pasajera), divagación (vagar, pero también obrar por error) y transporte (traslado por obra del rapto violento de una emoción cualquiera). En todos estos casos, queda implícita la acción de arrancar al sí mismo de un Yo fijo, estable e inmutable, anclado en la realidad ordinaria, y transportarlo a mundos paralelos. El delirio, en consecuencia, es traslado; crea sí, pero únicamente pasajes. El creador (quien delira) no tiene licencia para manipular la materia a su antojo en función al objeto que pretende producir, sólo le es posible abrir accesos a realidades pre-existentes, aunque ignoradas.

Y de tal manera, quiso jugar una broma pesada,  
con el hacer una música, con el morir una música,  
con el ser una música,  
incendió la transparencia del sucedido y creó una  
creación,  
iluminando la naturaleza del mundo y del hombre,

iluminando formas invisibles y recónditas,  
en lo oscuro (Saenz, *Bruckner* 19).

Felipe, en un gesto similar al del artista retratado en *Bruckner*, crea una entrada con su delirio (su obra). Cuando camina, guiado por el azar, dibuja un recorrido sobre el mapa de la ciudad y engendra otra geografía, la cual se constituye en un *espacio difuso*<sup>4</sup>. En otras palabras, logra unir materialmente, pero de un modo difuso, dos regiones de naturalezas distintas —uno delimitable, ubicado en un punto específico de la urbe paceña, la bodega de Ordóñez, y otro localizable, móvil e indeterminable, el umbral de conocimiento- en un único sitio. La articulación artificial de ambos espacios abre un hueco en la realidad ordinaria permitiendo a Felipe vislumbrar otros mundos y, a partir de esta experiencia, (re)crearse. Este efecto fantástico deviene de la cualidad corrosiva de esta obra que para ser tal debe deshacer lo habitual y obvio, dar paso a lo excepcional y, en este trance, estropearse, así como las *máquinas descantes*, las cuales "no funcionan más que estropeadas, estropeándose sin cesar" (Deleuze y Guattari, *El antiedipo* 17). "[E]s el hombre quien deshace la obra para hacer al hombre, o sea la obra", dice Saenz (*Bruckner* 15). De donde resulta que la obra (la bodega-umbral) se hace y deshace por y para Felipe. Ya lo decía Oblitas: "La bodega es el efecto, no la causa. La causa debe encontrarse en la disolución de la bodega y se llama Felipe Delgado" (Saenz, *Felipe Delgado* 544).

---

Deleuze y Guattari, apoyados en Husserl, piensan la *esencia difusa* como una especie de *intermediario autónomo* que se "extiende fundamentalmente entre las cosas y los pensamientos, para instaurar una relación completamente nueva entre los pensamientos y las cosas, una difusa identidad de los dos" (*Mil mesetas...* 409). La *esencia difusa*, afirman, es "inseparable de pasos al límite como cambios de estado, de procesos de deformación o de transformación (*Mil mesetas...* 408) y, a su vez, "de cualidades expresivas o intensivas, susceptibles de más o menos, producidas por afectos variables (resistencia, dureza, peso, color)..." (409). Estas cualidades dan a la *esencia difusa* el poder para establecer una relación entre acontecimientos y afectos que **desplaza** la ley de causalidad. De donde resulta que se erige como una nueva manera de pensar la realidad, en términos de acoplamiento —la materia como el resultado de conexión de operaciones y materialidades- más que de derivación —"materialidad sometida a leyes" (409)-. Al hablar de un *espacio difuso*, propongo imaginar esa otra geografía, producida por el cruzamiento del recorrido trazado por Felipe y el orden urbano, como un tipo de *esencia difusa*: un espacio, conformado por una materia portadora de singularidades (materialidad en

En la bodega... se inician los hombres en el conocimiento de la tumba para llegar a ser. Y cada minuto, día tras día, se trabaja y se sufre, se construye y se destruye. Con la destrucción se construye, y lo que se ha construido sirve para destruir y otra vez para construir. Y así, sin cansancio se persigue un hallazgo, se busca el modo de cerrar el círculo para llegar a ser. Y con los ejercicios, ¿qué se consigue? Conocer que la búsqueda había sido el verdadero hallazgo, y entrar en el camino de ser. [es](#) lo que se consigue (Saenz, *Felipe Delgado* 375).

La bodega-umbral, en su calidad de obra, cumple su cometido. Se deshace hasta disolverse (recuérdese que *El purgatorio* físicamente deja de existir junto con Ordóñez, el bodeguero), mientras (re)hace a Felipe (lo incita a (re)aprender una vía de conocimiento) al desbaratar la organización de su aparato sensorial cuando multiplica los canales perceptivos y densifica la intensidad de las sensaciones.<sup>5</sup> Como umbral provisional, también es lo que tiene que ser. Primero, es un vacío abierto entre-dos que promueve la colisión de realidades, en apariencia, opuestas (vida y muerte, conocido y extraño, medido y excesivo), con el objetivo de ahondar sus diferencias a la par de extraviarlas en el punto de encuentro; un vacío al servicio del cual se halla el ya mencionado trastorno sensorial; un vacío que, al manifestarse, enseña a Felipe los secretos de su mecanismo. Y después, es una morada transitoria definida en el texto como "la antecámara de la tumba... a medio camino,

---

movimiento) y direcciones definidas por afectos variables intensivos, que establece un vínculo nuevo y una identidad difusa entre dos cartografías.

El acto de significar y el acto de percibir son correlativos. El primero no cumple la misión en el que el segundo fracasa: la representación. Tampoco ocurre lo inverso. La percepción no es el instrumento idóneo que conecta con los significados natos de la realidad, los cuales serían irrepresentables. Lo que sucede es que "[l]a significación hace posible sólo la percepción" (Levinas 21). Todo significa a partir de un mundo: una estructura abierta con múltiples posibilidades, semejante al lenguaje o la cultura. Y es la significación la que ilumina ese mundo donde todo dato necesariamente debe inscribirse para existir. Tal situación, permite pensar que una desviación de la percepción, por mínima que sea, es efecto de un distinto modo de significar. Ahora bien, en la novela, la significación y la percepción también conforman un bloque, pero con una variante: aquí, la relación de los dos elementos es invertida, es decir, la percepción es imaginada como causa.

entre la tumba y la vida, como se encuentra la tumba entre la vida y la muerte" (375), sitio donde uno se prepara para ingresar a la tumba (la fisura).

## 1.2 La mirada del tuerto

Habíase dicho que *El purgatorio* cumplía ciertas condiciones exigidas por la naturaleza del júbilo y que la escasa iluminación figuraba entre éstas. *El purgatorio* resulta, para Felipe, un lugar mágico: emerge de la nada bañado por un oscuro resplandor ("el resplandor de las nubes con la lluvia para alumbrar esta oscuridad" [108]), al interior no se alcanza a ver casi nada, todo se borra en las sombras y los seres surgen *como por encanto*. La penumbra, entonces, es responsable, aunque sólo en parte, del aura de misterio que rodea y colma la bodega de Ordóñez; y lo más importante, es el elemento facilitador de la dislocación óptica proyectada por el delirio de Felipe, pues dentro de esta bodega, uno debe aprender a ver en la penumbra.

La duda acerca de la veracidad de la información recibida del órgano visual en condiciones ordinarias (ambiente iluminado) es una línea que atraviesa la obra de Saenz. El epígrafe que abre *Muerte por Tacto*: "A modo de manifestarse estupor ante lo bromista de la mirada" (Saenz, *Obra Poética* 93)- advierte, como Monasterios apunta, "que el poema... desconfía de la mirada" y se propone "transgredir la representación de la realidad que proporciona esa mirada" (*Dilemas de la poesía...* 137). Asimismo, en *Las Tinieblas*, se apuesta por la exploración del lado oscuro de las cosas, es decir, aquel que se sustrae a la mirada. Siguiendo esta línea, en *Felipe Delgado*, se instaura la misma sospecha. Felipe afirma: las cosas, vistas a plena luz, "son muy otras de lo que parecen" (12). Como se ve, lo que aquí se pone en entredicho es la validez del pensamiento subordinado a la exigencia óptica que, según Blanchot, "dentro de la tradición occidental, somete desde hace milenios

nuestra aproximación a las cosas y nos invita a pensar bajo la garantía de luz [una luz determinada por la medida, pues si es excesiva produce el mismo efecto: enceguece y socava la salvaguardia de este tipo de pensamiento] y bajo amenaza de ausencia de luz" (*Diálogo inconcluso* 64).

Si sospecha del pensamiento que busca la protección de la luz, entonces, es lógico que la poética saenceana promueva otra forma de pensar, una que más bien pretende el auxilio de la ausencia de luz (penumbra). La lectura del mito órfico de Blanchot puede servir para entender en qué consiste este nuevo pensar. A Orfeo le es permitido descender a los infiernos para recuperar a su esposa Eurídice y traerla de vuelta a la vida. No obstante, existe una condición que de ser obviada llevaría al fracaso su misión: él no debe voltear para ver a Eurídice hasta que ella esté fuera del terreno de los muertos. Orfeo rompe la regla, pero, al parecer de Blanchot, en lugar de fracasar, triunfa de un modo inesperado. El hecho de perder la posibilidad de volver con Eurídice viva reditúa, a Orfeo, un bien aún mayor: "tener viva en ella la plenitud de la muerte". Su error "lo lleva a ver y poseer a Eurídice", mas no "en su verdad diurna y en su encanto cotidiano", cuando es familiar y visible, sino "en su oscuridad nocturna, en su alejamiento, con su cuerpo cerrado y rostro sellado... cuando es invisible... como la extrañeza que excluye toda intimidad" (*El espacio Literario* 162). La mirada de Orfeo, entonces, impulsada por el deseo de ir al encuentro de una Eurídice situada "más allá de los límites medidos del canto" (*El espacio literario* 163), "la libera, rompe los límites, quiebra la luz que contenía y retenía la esencia" (165). El acto de ver en la penumbra es análogo a este mirar por cuanto persigue *desnudar el mundo*, es decir, trascender lo evidente, des-cubrir el rostro oscuro de la realidad (lo oculto y lo prohibido en palabras de Monasterios [*Dilemas de la poesía...* 209]) y ver al ser en otra dimensión, dentro de un marco radicalmente distinto —la muerte-. Asimismo, porque es un *ver en el sueño*, o sea, un ver que sostiene la distancia que separa del *otro* y anula las dicotomías, evitando hacer del *otro* un negativo del *uno*, continuo de éste; un ver que lejos de "servirse de la separación... como medio de in-mediación, como inmediadora" (Blanchot, *El*

*diálogo inconcluso* 65), y del intervalo como facilitador de una *relación directa*, "es estar fascinado" (Blanchot, *El diálogo inconcluso* 67), pues la fascinación se produce cuando la distancia ya no captura al objeto, sino capta a quien ve y cuando el intervalo deja de ser bisagra sin convertirse en obstáculo, dado que uno se halla fuera de las dicotomías.

Por lo general, la oscuridad atemoriza a los niños. De allí que sea sintomático que, desde pequeño, Felipe prefiera la penumbra: "Temía que [tía Lía] encendiera la luz para traerlo; era mejor no pensar en el imán y estarse así —al caer la tarde, al caer la noche, en medio de sombras" (Saenz, *Felipe Delgado* 19). Este hecho revela la inclinación innata de Felipe hacia las artes del poeta práctico. Sin embargo, sólo en la bodega-umbral, en el seno de su propia creación, Felipe aprende, en verdad, a ver en la penumbra. Es allí -en ese recinto inundado por un oscuro resplandor- donde Felipe des-cubre otros mundos. Piénsese por ejemplo en el saco del aparapita:

Flotaba una densa humareda en la bodega y, en medio de la penumbra, con cierta angustia, Delgado escuchaba como desde lejos las voces de los bebedores, y habiendo vislumbrado muy cerca de sus ojos la silueta de un aparapita que le daba las espaldas, sin moverse para nada; se quedó mirando, sin decir una palabra. El espectáculo que tenía a la vista resultaba alucinante por completo. Pues al fin y al cabo —según pensaba Felipe Delgado-, la pesadilla que acababa de sufrir no pertenecía sino al mundo del sueño, mientras que los remiendos que en ese momento se hallaba contemplando en el saco de aparapita, parecían haber sido concebidos en una pesadilla de la vida real (Saenz, *Felipe Delgado* 142).

En su *purgatorio*, después de consumir una generosa cantidad de bebidas alcohólicas y caer dormido como consecuencia, Felipe despierta y, en estado de somnolencia, en medio de la penumbra, ve el saco de un aparapita, el saco de aparapita, ese saco misterioso que hace mucho era una obsesión para él, el mismo

que, cuando su padre aún vivía, intenta reproducir (recuérdese que Felipe pide, a su tía Lía, coloque remiendos en una prenda suya para darle apariencia de saco de aparapita). Y lo ve de un modo totalmente distinto. La ubicación en un umbral de conocimiento, los estados intermedios de somnolencia y embriaguez en los que se halla, pero sobretodo la penumbra son los factores que hacen posible que, en ese preciso instante, el saco de aparapita *se descubra sin descubrirse* ante él, es decir se desnude "sin retirar el velo [e]... incluso (peligrosamente) volviendo a velar —de un modo que no cubre ni descubre" (Blanchot, *El diálogo inconcluso* 67). Su mirada fascinada no ve el saco de aparapita simplemente como una prenda de vestir ni establece una relación/oposición entre el saco de aparapita y uno cualquiera, no lee al primero como una variante del segundo. Tampoco aísla los pedazos de telas e hilos que lo componen, no disecciona el saco para hallar el centro de su maravilloso mecanismo. Antes bien, lo capta en funcionamiento, o mejor, se deja capturar por su movimiento: "con una mezcla de temor y repulsión, miraba por momentos en este conjunto de remiendos un tejido vivo, y se imaginaba que éste debía ser sin duda el aspecto ofrecido por el cuerpo que se pudre en el sepulcro" (Saenz, *Felipe Delgado* 143). Y finalmente, logra mirarlo tan solo una fracción de segundo. Igual que Eurídice, el saco se des-cubre para después hundirse en su oscuridad y dejar únicamente un espacio vacío, preservando así la distancia que impide que sea absorbido.

Ahora, si bien la bodega es el sitio donde Felipe vive experiencias de gran peso en su aprendizaje, aquellas, de ningún modo, quedan circunscritas a este recinto. Tan pronto perfecciona su habilidad, Felipe pone a prueba su mirada en la penumbra fuera de *su purgatorio*:

Avancé hacia el espejo para encender la luz, y de repente me quedé inmóvil frente al cristal, mirando una imagen iluminada fantásticamente por un rayo de luna que entraba por la ventana. Me acerqué con asombro: miraba mi cara. Contemplaba la parte que iluminaba la luna. El pómulo

extraordinariamente pronunciado, en un abismo de sombras que se extendían hacia la luz de la frente, arriba, hacia la luz en la nariz, a la izquierda, hacia la luz de la barbilla, abajo, hacia la derecha, el vacío. No había ni sombras ni nada. Más allá de los bordes iluminados, tampoco había sombras ni nada. Con profundo sentimiento de silencio contemplaba esta imagen, perdida y sepultada en el vacío (Saenz, *Felipe Delgado* 210).

Una noche en su habitación, Felipe consigue "mirar, en lo oscuro, las brechas profundas de la carne y del hueso" (Saenz, *Las tinieblas* 31); ver, en la penumbra, *su calavera*. El espejo —iluminado por un débil rayo lunar- le devuelve la imagen de su rostro como si fuese otro. Sobre el oscuro lienzo del espejo, la luz blanquecina de la luna bosqueja un rostro escindido: una línea dibuja el pómulos enfatizando el ángulo; sombras conectan este borde con un punto luminoso situado en alguna parte de la frente, con otro extraviado en la nariz y con un tercero localizado en la barbilla; el resto, negro: vacío. Los ojos no se ven, sólo se distingue la cuenca del ojo en el lado visible del rostro. Es así como gracias a la escasa iluminación, Felipe logra ver un rostro escondido: *su calavera*. Sin embargo, aún no satisfecho, ensaya un truco más. Prueba mirar el reflejo de su rostro bajo un torrente de luz (el otro extremo) y consigue aquello provocando un cambio súbito de iluminación en la habitación: enciende la luz. En el instante preciso en que la luz anula la oscuridad, captura "[u]nos ojos horripilantes saliéndose de las órbitas" (Saenz, *Felipe Delgado* 211). Su otro rostro, entonces, se manifiesta de un modo distinto. Ya no se presenta como una imagen reposando en la tumba, sino en plena actividad: luchando por salir del cuerpo que lo limita. De esta manera, la mirada de Felipe, atravesando la penumbra (poca o demasiada luz), en respuesta a un pensamiento que se desvía de la *relación directa* y apostando por una aproximación diferente a la realidad, una apoyada en el intervalo, des-cubre un rostro oculto tras el evidente y lo muestra en su propia oscuridad, tomando las palabras de Blanchot, pone a Felipe en presencia de la no-presencia, "de lo otro [la calavera] en su alteridad" (Blanchot, *El diálogo inconcluso* 80).

La *función háptica* complementa la dislocación óptica conseguida a partir del ver en *la penumbra*. Esta función, más allá de apuntar una simple oposición entre dos tipos de percepción —óptica y táctil, por ejemplo-, "deja entrever que el propio ojo [o cualquier otro órgano de los sentidos] puede tener una función que no es óptica [que no le es propia]" (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...499*) y, además, que éste ya no debe responder al imperativo de hacer de lo lejano, lo extraño, continuación de quien ve (siente) y de su mundo. Por eso, la *función háptica* está vinculada a la *visión próxima*: un sentir (ver, oír, oler, tocar, gustar) de cerca, tanto que uno se extravíe en el objeto que percibe, se deje capturar por "la variación continua de sus orientaciones, de sus referencias y de sus conexiones" (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas... 500*), en otras palabras, una manera de establecer la única relación con lo inmediato factible según Blanchot, aquella que celebra la discontinuidad, que preserva la separación y donde el intervalo ha dejado de ser mediatizador (elemento de in-mediación) para transformarse en interrupción (corte que permite la manifestación del *otro*) [*El diálogo inconcluso* 80].

En este contexto, la *visión háptica* ensayada por algunos poetas prácticos, hace que los ojos, por una parte, se conviertan en instrumento de habla y, por otro, se arroguen cualidades de piel. En el primer caso, los ojos comunican sentimientos que no pueden ser verbalizados por correr el riesgo de ser mutilados e, incluso, borrados en el intento. Un ejemplo de ello es el modo en que Virgilio Delgado manifiesta sus afectos y temores. A través de una *mirada crepuscular*—unos ojos que producen un oscuro resplandor-, Virgilio comunica lo que está oculto en *la profundidad de su alma* por alguna misteriosa razón, tal como Felipe imagina (Saenz, *Felipe Delgado* 17). Y además, "ilumina el olvido" (Saenz, *Felipe Delgado* 18): el recuerdo de Ramona, madre de Felipe, y sus miedos —el miedo a olvidarse de Ramona al rechazar a la muerte, así como el miedo a desear la muerte con demasiada intensidad-. Pero los ojos, aparte de lo anotado, también funcionan como una especie de *piel óptica*. Tienen la capacidad de percibir la temperatura y transformar esta sensación térmica en una imagen. Peña y Lillo, completamente

borracho y precisamente por el hecho de estarlo, advierte algo que pasa desapercibido para su amigo Felipe, quien está sobrio: la razón por la que Ramona fluye envuelta en un halo de misterio. Percibe que un *frío no frío* cubre la persona de Ramona, un frío extraño que "tendría que contarse por pasos; a cuatro pasos de frío, el calor se vuelve invisible; a seis pasos de calor, el frío se vuelve visible" (226), un frío invisible que tiene que separarse algunos pasos del calor para hacerse visible y, cosa curiosa, recorre dicha distancia gracias a la proximidad del cuerpo de Ramona. De allí que Peña y Lillo, el instante que la ve, siente un frío invisible y, acto seguido, la pierde de vista y, entonces, "el frío invisible se vuelve visible" (226).

El silencio es otro de los aspectos contemplados por Felipe el momento de elegir el lugar para situar un umbral de conocimiento: "El silencio le daba en qué pensar mientras iba subiendo en pos de aquella puerta [la de la bodega de Ordoñez], y se imaginaba ir en pos del silencio" (109). El silencio es el par de la oscuridad (léase penumbra). Ambos, silencio y oscuridad, están antes y después de todo, en el origen y el fin, son parte de Dios mismo (sus ojos) y, por ende, de la creación. Y sus contracasas —sonido y luz- no son más que producto de un gesto insignificante del creador —quizás un simple guiño- y, en consecuencia, están atados al silencio y a la oscuridad, respectivamente. No obstante, mientras la luz del sol se opone abiertamente a la luz de la penumbra, el antagonismo entre silencio y sonido es relativo, pues el último, además de ser efecto del primero, en su calidad de *sonido interior*, es un medio para escuchar el *silencio eterno*: "la realidad del propio silencio —la emisión proveniente del silencio-, o sea el sonido puro" (372), dicho de otro modo, es la vía que conduce auditiva y visualmente hacia el *otro*, permitiendo que uno escuche su voz, su habla situada fuera, la cual responde a una lengua singular que en lugar de ser el resultado de la articulación de fonemas, es producto de la relación de ruidos, crujidos, murmullos, gemidos, suspiros, pero también haciendo posible que uno pueda ver la inmensidad que esconde el propio rostro:

Haga usted la prueba de mirarse la cara a la luz de la luna frente a un espejo [sugiere Felipe a Estefanic en una misiva]; pregúntese qué es el silencio, dónde, en qué sitio del silencio se halla su cara y por qué; y con esto, cosas tales como el mundo, el tiempo, la vida asumirán formas por las cuales dejará de ser una realidad lo que verdaderamente lo es. Créame: es posible presenciar el silencio frente a un espejo; el tiempo fluye del silencio; mírese a la cara; busque usted la manera de explicarse eso que se llama música (373-4).

Esto explica por qué Felipe busca el silencio y por qué se queda con el de la bodega. En El purgatorio, el silencio es singular, puesto que coexiste con la penumbra y, por eso mismo, es similar al silencio de la creación, un espacio apropiado para que el sonido cree (abra puertas hacia otras realidades): el bodeguero, por ejemplo, detrás del mostrador es sólo una silueta perdida entre las sombras para Felipe, mas su figura emerge y se hace clara a su interlocutor cuando habla, gracias al sonido de su voz (110).

Desde esta perspectiva, los ruidos producidos por el cuerpo inerte de Virgilio Delgado y los generados por el cuerpo agonizante de Corsino Ordóñez son mucho más que simples ruidos, pues se originan "en el silencio de muerte" (373) y, como el propio Felipe lo intuye en presencia del cadáver de su padre y lo entiende mucho después, son el habla de muerte, del otro, proveniente del Afuera y, por lo mismo, una amenaza para la interioridad (el mundo ordinario donde no se admite que los muertos puedan comunicarse):

... y sin embargo estos mismos ruidos, según el sentir de Felipe Delgado, al desprenderse del cuerpo y quedarse flotando en el aire, podían provocar una explosión de un momento a otro, reduciendo a escombros la casa y despedazando a todos sus ocupantes por obra y gracia de algún

designio misterioso, más allá de la humana comprensión y que, de todas maneras, tendría su causa en la gratitud de Virgilio Delgado (46).

Por lo que es necesario ponerse a salvo de dicho peligro conjurando de una u otra forma la amenaza. Tía Lía y Borda, entonces, se ponen "a mover las manos, dando la impresión de que ensayaban unos pases mágicos, tratando de atrapar los ruidos junto con el escondido carácter de los mismos, a fin de reducir a la nada el peligro de esta extraña gratitud" (46), y los pacientes que comparten la habitación del hospital con Ordóñez, temiendo también que la extraña habla los pulverice junto con su entorno, intentan contrarrestar sus efectos con *sonidos exteriores*: exclamaciones, voces medrosas y gritos de conmiseración (519).

Así, el cadáver de Virgilio expresa su gratitud —"por la pía oficiosidad con que sus parientes [tía Lía y Borda] lo vestían"- a través de "graves y apagados ruidos" (46), producidos por su cuerpo al ser manipulado. Asimismo, intenta restablecer el diálogo secreto que mantenía con su hijo por medio de su mirar, ahora apagado definitivamente por la muerte, empleando un murmullo:

... Felipe Delgado escucha un murmullo que llegaba como desde lejos a sus oídos, él esperaba que su padre remediase un antiguo silencio. El silencio de las cosas nunca dichas a lo largo de los años. Echaba de menos el diálogo de toda una vida, el cual se vislumbraba en el hermoso mirar del padre... (46).

Lo propio hace Ordóñez cuando la muerte, ya dentro de él, le impide hablar de un modo convencional. Entonces, manifiesta su encuentro con la muerte a quienes lo rodean (a pesar de que éstos no son capaces o no quieren escucharlo) por medio de peculiares ronquidos:

Agudos ronquidos de pronto se escuchaban, y rompían la quietud. Amézaga que dormitaba en un rincón, se incorporó con sobresalto. Este jadeo, áspero y desapacible, estrepitoso como un caldero a todo vapor no dejaba dormir a la gente. Habían surgido exclamaciones y voces medrosas, y gritos de conmiseración, ante el feo estertor de alguien debatiéndose ruidosamente en la agonía (519).

Y si Felipe oye la voz de su padre muerto, es gracias a la presencia de dos factores: penumbra y silencio. La penumbra inunda la habitación: "Estaban a oscuras, habían enceguecido, manipulaban el cadáver a tientas" (46). El silencio, por su parte, es generado paradójicamente por un ruido, el de la lluvia, que actúa como capa aislante de sonidos exteriores (cotidianos) y sirve de fondo sobre el cual, al inscribirse, la voz del *otro* puede ser percibida con claridad.

También gracias a la penumbra y al silencio que reinan en la bodega-umbral, se hace audible el habla de muerte (habla de fuera) de Noé Salvatierra. A su retorno de Antofagasta, Felipe encuentra incrustado en su delirio, uno ajeno: la carpintería de Noé. Y descubre rastros de la disolución de la bodega-umbral, la cual coincide curiosamente con el propósito perseguido por el delirio de Noé: la paulatina devastación de *su purgatorio* con el objeto de instaurar otra realidad, otro delirio, en su lugar, uno consecuente con otra maldición —la maldición de la carne- que pesa sobre él.<sup>6</sup>

Con una mala espina, él había visto algo, como una oculta monstruosidad detrás de todo aquello. Había quedado tan sólo un tonel, y ni rastro del otro, que antaño se alzaba en la plataforma. Gran parte de ésta se hallaba

---

<sup>6</sup> Se abordará este tema en un apartado posterior. Por ahora basta saber que la maldición tiene múltiples expresiones y que recae una sobre todo poeta práctico.

ocupada y devorada por la carpintería que señoreaba un fornido viejo, retaco y canoso, el cual metía un ruido infernal frente al banco de trabajo.

Los bebedores se quedaban plantados a medio camino en las gradas, sin poder dar crédito a sus ojos; sobre la batiente de la puerta pendían dos sartas de repisas y alcancías, y un pequeño ataúd de color blanco, ofreciéndose tan sólo a la vista de los transeúntes que transitaban de bajada el callejón (389).

Entonces, un *presentimiento de muerte* lo invade. El ruido infernal que retumba en la bodega donde existe un silencio sepulcral, le anuncia, así como a todos los que la frecuentan, la proximidad del fin de *su/el purgatorio*. Y al mismo tiempo, presagia el advenimiento del fallecimiento del bodeguero. Esta es la razón por la que todos, pero en especial Felipe, se sienten irritados con la presencia de Noé y su molesto ruido, pues aquel a través de éste les comunica insistentemente las malas noticias.

La voz del *otro* también resuena en la música. La música es un medio para alcanzar el silencio que, por una torsión, termina confundida con su fin, coronada *forma de silencio* (369), una muy cercana al *silencio eterno* que ocupa el interior del cuerpo (373), pero también que hace fisura al cuerpo. Sin embargo, es necesario aclarar que la música de la que se habla no es aquella centrada en la armonía y audible a distancia, al contrario, es esa otra moldeada por la lucha y que no requiere de la audición, pues no está hecha para oírse de lejos, sino de cerca, tanto que el sujeto corre el riesgo de perderse entre sus notas (Cf. Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...* 500). Este es el tipo de música que colinda con el *silencio eterno* y que Felipe llama *música verdadera*.

Ahora, si la *música verdadera* es una expresión del *silencio eterno*, es necesario detenerse en este último concepto para comprender en su justa dimensión el primero. El *silencio eterno*, ya se lo dijo, es un lugar donde dos hablas —habla de

fuera y habla interior- se encuentran en contrapunto, en consecuencia, es el sitio en el que *el otro* con todo lo que implica (exterioridad, exceso, excentricidad) enfrenta al *uno* (interioridad, medida, cotidianeidad). La *música verdadera*, entonces, es aquella que no sólo tiene la capacidad para incorporar voces, sino que está dominada por ese impulso, puesto que es la única vía para conseguir que tanto la voz del *otro* así como la del *uno* fluyan en su interior, pudiendo encontrarse ya sea para oponerse respondiendo a un sentimiento de repulsión o para fundirse siguiendo una incomprensible atracción. En segundo término, el *silencio eterno* es *sonido puro* y, como tal, es lo absolutamente impuro porque apunta a la diversidad que surge de la "lucha dentro de la unidad" (Saenz, *Felipe Delgado* 370). La *música verdadera*, entendida como *sonido puro* y, por ende, como diversidad manifiesta, no hace otra cosa que incitar la lucha de contrarios dentro de sí para engendrar diversidad. Así, promueve el choque y la conjunción, la atracción y la repulsión, entre luz y oscuridad, vida y muerte, movimiento y quietud, sonido y silencio, con el fin de provocar que estos elementos, antagónicos y complementarios a un mismo tiempo, "luchen contra sí desdoblándose a la vez" para generar "desdoblamientos sucesivos hasta el infinito" (Saenz, *Felipe Delgado* 370) que tejan una especie de saco de aparapita auditivo, la diversidad en el seno de la unidad.

La *música verdadera*, identificada con ese giro vertiginoso sin fin que ella misma anima, está unida al júbilo y a la desaparición que sucede al acto de hacer del cuerpo un umbral de conocimiento, por cuanto se constituye en un *ejercicio preparatorio* destinado a quienes desean "traspasar sanos y salvos a la región del vértigo para encontrar la verdadera vida" (371), la vida en la tumba. La melodía que Felipe escucha en el sanatorio de Antofagasta, por ejemplo, remeda el movimiento propio del júbilo, el cual podría definirse como el impulso de aniquilación alimentado por la imposibilidad de concretarse o el deseo que jamás satisfecho, se ahonda:

Aniquilarse jubilosamente: he ahí la causa del júbilo en la canción. Sin embargo, no podía hacerlo porque el júbilo se lo impedía en el momento crítico, perturbando los impulsos autodestructores al separarse de ella, y buscaba la libertad, y luchaba frente a un acabamiento en el que intervenía el propio júbilo (369).

Arrastrado por los sonos de esta misma tonada, Felipe vive una experiencia *casi* plenamente jubilosa, *casi* porque el júbilo, en estas circunstancias, sigue situado fuera del cuerpo y dependiente de factores externos:

Felipe Delgado se hallaba atrapado por dos fuerzas antagónicas; según las percepciones que recibía, estas fuerzas partían de un punto común y se dirigían en opuestas direcciones, y por eso mismo no podían desvanecerse, sino que sucumbían alternativamente al retomar al punto de partida, ésta y aquella en busca de la otra, como la vida y la muerte se buscan, y partían otra vez, sin encontrar la libertad que buscaban para aniquilarse, debiéndose a ello la persistencia en la música (369).

Y otro paciente, una joven, también gracias a la canción, consigue probar el sabor de la desaparición. Felipe cuenta la anécdota del siguiente modo:

Esto ocurrió por la música, con unos instrumentos graves, yo no sé cómo. En pleno día, el gesto de una joven me hizo asustar. Esta joven era loca; tenía un traje de color morado, estaba feliz. De repente dio un salto y bailó en los aires; estaba a punto de caer, fulminada por la luz en su traje, y se perdió en el silencio. ¡La música se metió dentro de su cuerpo! Allí permaneció oculta y reapareció al mismo tiempo que la loca, cuando el encanto del silencio quedó roto por el soplo de los instrumentos, que sustentaban este silencio. Cualquiera de nosotros, en cualquier momento,

puede desaparecer del mundo sin dejar rastro. El silencio puede tragarnos y borrar nuestra imagen. Y tal ocurrió con aquella joven que desapareció ante mis ojos... (374).

Sin embargo, la importancia de la música en el camino del poeta práctico no reside exclusivamente en su poder para inducir estados jubilosos. Antes bien, la vivencia musical otorga un beneficio aún mayor al poeta práctico. Le descubre su mecanismo y, con él, el secreto de su funcionamiento, mostrándose y enseñándole otra vía para transformar el cuerpo en fisura: la composición de una melodía sin el uso de instrumentos musicales, una con el poder suficiente para provocar el "derrumbe en que se derrum-/ba toda cosa,/ [y] confluye toda cosa en lo diverso/ y en lo solo" (Saenz, *Bruckner* 13).

La tercera y última característica que define *El purgatorio* es el *olor a nada*, el cual curiosamente se identifica con el *olor del alcohol*. Cerca de la bodega de Ordóñez, Felipe siente que "[e]l aire se saturaba con el olor del alcohol aun a pesar de la lluvia y el viento" y dentro recibe "la impresión profunda de un olor a nada" (Saenz, *Felipe Delgado* 109). Mas el *olor del alcohol*, percibido por Felipe, no guarda relación alguna con el olor ordinario de las bebidas alcohólicas en general ni el del aguardiente en particular. Por su parte, *el olor a nada* no señala la ausencia de fragancias, no signa un ambiente inoloro. Al contrario, ambos —el olor del alcohol y el olor a nada— designan *aromas extraños* en el contexto de la novela, esos provenientes de la muerte, o sea, despedidos por *el otro*. De donde resulta que la bodega de Ordóñez, lejos de estar libre de aromas o tener uno que la identifique, es un lugar atestado de olores exóticos y diversos vinculados al *otro*, consecuentemente, un espacio adecuado para que Felipe (re)aprenda a oler, adapte su sentido del olfato a las exigencias del conocimiento jubiloso. Es así que el *olor a nada* que, como se dijo, es más bien olor a todo lo que está más allá de lo evidente, causa inquietud en Felipe desde siempre, pero únicamente en *su purgatorio*, donde

la *función háptica* de los sentidos es activada, el mismo es asumido por este personaje como una manifestación de la otredad.

Ahora bien, la *función háptica* del olfato despierta en Felipe cuando es forzado por su propio delirio a minimizar la actividad del sentido del gusto, esto a través del paulatino abandono del hábito de comer y la asunción de otro: el alcoholismo. Se establece, entonces, una relación directamente proporcional entre la cantidad de bebidas alcohólicas ingeridas y la capacidad perceptiva/cognitiva; y una relación inversamente proporcional entre esta última y el consumo de alimentos. Para entender esta lógica, primero es necesario que se aísle el particular alcoholismo postulado por el discurso saenceano de la acepción corriente que asocia el consumo desmedido de compuestos etílicos a la degeneración psico-física del individuo. Esto no significa que Saenz deliberadamente ignore esta cara del alcoholismo y presente una imagen idealizada de este vicio. Al contrario, jamás pierde de vista el peligro que entraña y no cesa de ponerlo en evidencia, por ejemplo, cuando muestra un Felipe literalmente devastado tanto emocional como físicamente por el alcoholismo y que admite no haber conseguido ser más que un vulgar borracho hundido en la miseria después de frecuentar por meses la bodega de Ordóñez (Saenz, *Felipe Delgado* 423-5). Sin embargo, además de esta faceta descubierta del alcoholismo, presenta otra no tan evidente: el alcohol como un "elemento catalítico que activa en el sujeto la capacidad de desdoblarse hacia lo diferente" (Monasterios, *Dilemas de la poesía...* 233) y, por tanto, con el poder para abrir un "camino de conocimiento" (Monasterios, *Dilemas de la poesía...* 232). En esta línea, el alcohol deviene un agente externo usado por el poeta práctico para *sacarse el cuerpo*: paso previo a toda experiencia jubilosa, pero no siempre de carácter definitivo'. Así, induce sueños, delirios y

---

El *sacarse el cuerpo* implica la salida del cuerpo organizado no sólo física, sino y en primer lugar, mentalmente. Lo que significa, en cierto sentido, hacer del cuerpo un *cuerpo sin órganos*, ese del que hablan Deleuze y Guattari en *Mil mesetas...*, uno que In» es un cuerpo muerto, es un cuerpo vivo, tanto más vivo, tanto más bullicioso cuanto que ha hecho desaparecer el organismo y su organización" y que es un *cuerpo lleno* más "multiplicidades que se aferran a él" (37). Por ende, supone también la destrucción del orden dado con el fin de conectarse a los múltiples órdenes existentes; para afiliarse a todos sin anclarse en ninguno; para ir más allá de los límites corporales (un cuerpo determinado por la familia, la sociedad, etc.), dejando de responder al pensamiento de lo posible y probando pensar lo imposible, es decir, lo que escapa a todo poder, lo que resiste

*desdoblamientos* (dobles que lejos de ser producto de un Yo fracturado [Sanjinés, *Marginalidad y grotesco...* 112, 115], son manifestaciones de la otredad que vive en el interior del individuo), que suponen una salida temporal del cuerpo, y también la desaparición, un viaje sin retorno que, en este caso, coincide con la muerte<sup>8</sup>. Ahora para que el alcohol cumpla este cometido, es preciso que el poeta práctico gobierne los delirios engendrados por éste. Aquí gobierno no significa, como García Pabón lo sugiere, "la libertad de construirse como a uno le da la gana" (*La patria íntima* 220), más bien alude a la resistencia. El poeta práctico debe soportar estoicamente el vaciamiento de su cuerpo (la desorganización), provocado por la ingestión exagerada de bebidas alcohólicas, porque el mismo es el que, en última instancia, va a propiciar el contacto con el *otro* y, por ende, el conocimiento jubiloso. De donde resulta que el alcohol(ismo), lejos de ser un arma usada por un sujeto dominado por la pulsión de muerte (Antezana, *Ensayos y Lecturas*, y Sanjinés, *Marginalidad y grotesco...*), es un instrumento empleado por el poeta práctico para producir una torsión olfativa-gustativa que derivará en un severo trastorno sensorial y en la transformación de su cuerpo en un sitio apropiado para relacionarse con la diferencia y, en consecuencia, como el propio Oblitas afirma: "el hombre que va en busca del vicio, no necesariamente será vicioso" (Saenz, *Felipe Delgado* 266).

Lo señalado se constata en algunas experiencias de los poetas prácticos vinculadas a moribundos, cadáveres en descomposición y muertos vivos (*otros*). La

---

toda sujeción, lo *otro* (Cf. Blanchot, *El diálogo inconcluso*). Ahora, esta salida del cuerpo puede ser temporal o permanente. Uno puede permanecer fuera de su cuerpo organizado, usando los términos de Deleuze y Guattari, en su *cuerpo sin órganos* tan sólo un instante u horas, días, meses, el tiempo que el júbilo lo colme; o quedarse por tiempo indefinido en éxtasis jubiloso. Pero para que esto último suceda, el individuo antes tiene que haber alcanzado la meta de todo poeta práctico: hacer de su cuerpo una fisura.

De principio, se debe descartar la suposición de que *sacarse el cuerpo* es sinónimo de muerte, más todavía, de una muerte efecto de la ingestión desmedida de bebidas alcohólicas, del *acto casi suicida* del aparapita (Antezana, *Ensayos y Lecturas* 341). En primer término, porque la salida del cuerpo puede ser temporal y, en tal caso, admite retorno, lo que definitivamente está negado por la muerte. En segundo, porque el alcohol, en el contexto de la obra, no es el único medio (vicio) para conseguir la des-organización corporal, existen otros: cáncer, escritura, etc.. Y en tercer lugar, porque dicha des-organización corporal no implica la destrucción del cuerpo y, en consecuencia, la muerte física del individuo; simplemente apunta a la (re)adecuación del cuerpo al júbilo: convertirlo en una grieta para que comunique al sujeto con el Afuera. De donde resulta que tan solo en algunos casos, la muerte se encuentra con el sacarse el cuerpo (el aparapita, Ordóñez), mientras en otros la salida del cuerpo organizado coincide únicamente con una especie de desvanecimiento (Felipe).

pestilencia es un aroma característico de todos estos extraños personajes y es percibida únicamente por aquellos poetas prácticos que han tomado el camino del alcoholismo para liberarse del cuerpo y conocer con júbilo. Un aroma desagradable, por ejemplo, identifica a Ordóñez cuando éste se va aproximando al momento de su muerte, al instante aquel en que su cuerpo devendrá fisura. El bodeguero, la noche previa a su internación, afirma: "¡Estoy enfermo, estoy sentenciado, tengo mal olor! ¡Se acabó la cosa; me duele la barriga y mañana mismo me llevan!" (Saenz, *Felipe Delgado* 407). Al día siguiente en la sala del hospital, los amigos de Ordóñez, reunidos alrededor de su lecho, sienten ese peculiar olor. El narrador, el cual adopta el punto de vista de un Felipe totalmente ebrio (recuérdese que Felipe y sus amigos, antes de ir al hospital, se detienen en una chingana), observa que la fetidez que inunda el recinto genera un efecto visual: "El mal olor no tenía por donde salir. El aire, quieto y fantasmal, parecía oscurecerse en las ventanas, altas y angostas" (516). Peña y Lillo y Felipe vuelven a hallar la misma pestilencia, la vuelven a ver además de oler, en la morgue frente al cadáver de un niño, claro está después de haber tomado un par de sorbos del alcohol puro ofrecido por Miguel Ángel, el empleado del hospital que los conduce hasta allí: "Estaba erizado de aristas —se envolvía con una nube de pestilencia. Se desfiguraba y se transfiguraba en aras de la disolución" (527). Este aroma extraño que mana de aquellos quienes están camino al territorio de los muertos, es el mismo que tienen los que ya habitan este lugar. De allí que el viejo (*el otro* de Felipe) también se manifiesta por medio de la fetidez.

El primer encuentro de Felipe con este extraño personaje se produce la noche que fallece Virgilio Delgado:

Alguien había interrumpido con gran estrépito en la chingana; algo había pasado. Una pestilencia atroz cundía en el ámbito. Felipe Delgado bebió el resto que aun quedaba en una copa. No tenía más remedio que irse, salir volando; pagó a toda prisa. Se sentía dominado por el pánico. En la puerta se topó con alguien que obstaculizaba el paso. Un viejo, de

elevada estatura, harapiento, con un extraño aire de prosperidad y despreocupación, silbando entre dientes cuando lo vio acercarse, tan sólo se movió de la puerta para dirigirle una mirada inquisitiva. Felipe Delgado se estremeció de asco a tiempo de pasar junto al viejo. Era la pestilencia personificada (19-20).

El segundo, que casi es un calco del primero, coincide con el hallazgo de la bodega de Ordóñez:

La amargura y el tedio lo embargaban. Decidió salir en busca de algún lugar para beber en paz unas copas... Delgado vacilaba, y observando atentamente, de pronto se puso en guardia. Una cosa rara se suspendía en el ambiente. Un soplo de fetidez, que por sí mismo revelaba su origen. Dominado por el pánico, vio aparecer una imagen ya conocida, y se sintió perdido. Un sombrío presentimiento anudábase en su garganta. Aquel viejo, que había aparecido nuevamente, y se paseaba por la calle esparciendo como un río de fetidez a su paso (107).

Estos episodios guardan un enorme parecido entre sí y con los anteriores debido a que en todos se repite una misma situación: quien percibe la muerte (al otro), en cualquiera de sus formas, siempre está alcoholizado. Por esta razón, las funciones de su olfato son múltiples. Así, es capaz de oler la pestilencia que anuncia la cercanía del otro y, al mismo tiempo, puede verlo e, incluso, oírlo usando exclusivamente sus narices.<sup>9</sup>

---

Sanjinés advierte que "[l]as apariciones pestilentes que Felipe ve y huele, son cosas que las mentes racionales deben ignorar, reprimir, o abiertamente negar" (*Marginalidad y Grotesco...115*). Pues bien, todo lo que las mentes racionales ignoran, reprimen o niegan, es aquello que perturba el orden dado, el cual necesariamente se ha erigido sobre la censura a otros órdenes posibles. Por tanto cuando Felipe ve y huele lo que escapa al poder hegemónico, se está conectando sensitivamente con esos otros órdenes, se está vinculando con *el otro*, se está proyectando al Afuera.

Toda la alteración del aparato sensorial detallada hasta aquí se proyecta hacia *la mirada del tuerto*, la cual está íntimamente ligada al nuevo modo de pensar propuesto por el discurso saenceano. Oblitas define *la mirada del tuerto* como el arte de "conocer la luz y la oscuridad al mismo tiempo" (266) y añade que sobre el hombre verdadero (léase poeta práctico) pesa la exigencia de ser tuerto tanto por fuera como por dentro. En tal sentido, la re-funcionalización de los sentidos promovida por el delirio de Felipe (dislocación óptica, alteración auditiva y torsión olfativa-gustativa) tiene como objetivo dotar a su creador de una *mirada múltiple*, lo que implica, por una parte, lograr que Felipe desarrolle la capacidad de percibir/pensar más de una realidad, es decir, entrar en contacto con varias lecturas del mundo a la vez; y por otra, anular el traslado implícito a dicha operación -para conseguir percibir/pensar más de una realidad, Felipe debe ubicarse en-medio, entre-dos, mundos- y promover la internalización de esta posición fronteriza: la transformación de su cuerpo en umbral.

## 2. Júbilo: la experiencia de lo múltiple

La palabra *júbilo*, aparte de señalar un espacio peculiar, implica una experiencia única. El júbilo es consecuencia del *deseo del Otro* que desencadena una búsqueda sin fin. Levinas afirma que el *deseo del Otro* es un deseo *sin defecto* porque no nace de una carencia, por el contrario, es el deseo de un individuo plenamente satisfecho. Por eso, el *deseo del Otro* se sitúa "más allá de todo lo que pueda faltarle o satisfacerle" (55). Además, no es un deseo para sí en el sentido de que contenta o complementa al sujeto deseante. Más bien, *el otro* lo saca de sí:

La relación con el Otro [explica Levinas] me cuestiona, me vacía de mí mismo y no cesa de vaciarme al descubrirme nuevos recursos siempre nuevos. No me sabía tan rico, pero no tengo derecho a guardarme nada... Lo Deseable no llena mi deseo sino que lo ahonda, nutriéndome, de alguna manera, de nuevas hambres (56).

Así, *el otro* intensifica el deseo que el mismo provocó al vaciar y, por ende, colmar de nuevas hambres al sujeto deseante, generando un movimiento infinito, un *giro vertiginoso*, en el que este último queda preso. El júbilo es precisamente esto: el giro vertiginoso engendrado por el deseo *del Otro* que domina al poeta práctico.

Esto lleva a pensar al júbilo como una experiencia límite. Blanchot define la experiencia límite del siguiente modo: "la experiencia de lo que está fuera de todo, cuando el todo deja todo afuera, la experiencia de cuanto queda por alcanzar, y por conocer, cuando ya se conoce todo. Lo inasible mismo, lo desconocido mismo" (*El diálogo inconcluso* 333). El júbilo emerge del deseo de un *otro absoluto*, cuya existencia no depende del *uno* —no es ni su opuesto ni su complemento (Levinas 55),

por tanto, del *otro* ubicado fuera. El júbilo, en tal sentido, deviene de la relación establecida con el excedente en el Afuera, es decir, es efecto de *la relación con lo imposible*. Blanchot se sirve del término *imposible* para designar todo aquello sobre lo cual no se puede ejercer poder alguno y que, por ende, se constituye en un riesgo: "algo que escapa a nuestro poder mismo de probarlo, pero a cuya prueba no podríamos escapar" (*El diálogo inconcluso* 337). Ahora, si el júbilo, en términos generales, es una apuesta por un nuevo modo de conocer vinculado a la experiencia límite, es un pensamiento que "piensa más de lo que puede pensar, es una afirmación que afirma más de lo que puede afirmarse" (Blanchot, *El diálogo inconcluso* 339), en fin, es ese *más* radical: más allá del sí mismo, más allá de las seguridades ofrecidas por el pensamiento que ejerce control sobre todo lo que piensa, más allá de las dicotomías, más allá de la red de poderes.

Dentro de este contexto, júbilo no guarda ninguna relación con la felicidad, ni es sinónimo de tristeza:

... el júbilo no podría darse como alegría sino como espanto. El espanto en cuanto se manifiesta lo desmedido, la manifestación de cuanto no conoce medida. Un sentimiento oculto, que debe permanecer siempre mudo. Y por eso era espantable el júbilo; por eso mismo era deseable (Saenz, *Felipe Delgado* 102).

Más bien es un goce costoso que exige un pago cuádruple: peligro mortal, padecimiento perpetuo, espanto petrificador y aislamiento total. El júbilo es una vivencia extremadamente peligrosa por su proximidad a la muerte (léase Afuera), pues es fruto del encuentro con lo extra-ordinario, con lo incierto, con lo que no conoce medida, con lo ininteligible. Y por eso mismo, esta experiencia es pensada como una maldición. El júbilo quita al sujeto la plataforma sobre la que descansa su pensamiento (el condicionamiento de la existencia de todo *otro* a su sometimiento al

pensamiento del *uno*), le saca el cuerpo, para permitir que entre en contacto con mundos ocultos e invisibles. En este sentido, se entiende que el sufrimiento es parte del goce jubiloso. Pero además del padecimiento, el júbilo también produce espanto (temor nacido del asombro). Fuera de las coordenadas trazadas por el mundo de lo posible, desnudo, sin armas, el individuo no tiene forma de capturar y someter al *otro*. Así, este último actúa sobre él. Entonces, el terror lo paraliza. Es cuando éste queda definitivamente separado del mundo ordinario. Primero porque se convierte en un muerto (sin morir) al incorporar en sí el ritmo de la materia inerte: la inmovilidad externa, y, de este modo, se anula como posible interlocutor -los vivos no hablan con los muertos, sólo de los muertos-. Y después porque ante la imposibilidad de transmitir su experiencia a quienes lo rodean, que por estar aferrados a las certezas de su mundo son incapaces de ver más allá de lo evidente, decide callar igual a los muertos que permanecen mudos frente a los vivos. Así, el júbilo termina por aislar totalmente al individuo de su medio social.

Pero ¿quiénes están dispuestos a pagar una factura tan alta? ¿quiénes se atreven a enfrentar un peligro que tiene la fuerza de descentrar su yo? ¿quiénes aceptan el reto que implica experimentar las sensaciones de la muerte (parálisis, mutismo) en vida? Pues éstos son nada menos que los poetas prácticos: los moradores de *El purgatorio* entre los que figura Felipe, pero también personajes como Franz Tamayo, Mariano Melgarejo, Ramona Escalera, Juan de la Cruz Oblitas y el maestro Calixto Medrano que aunque no frecuentan la bodega, a través de otros medios —vicios—, buscan alcanzar umbrales-accesos hacia el lado oculto de la realidad. Estos encarnan una especie de poetas *sui-generis* que se distancian de las prácticas literarias comunes para ensayar un quehacer poético íntimamente ligado a la creación de puentes de comunicación con alteridades. Y quizás debido a ello escogen el comportamiento de una mosca como modelo a seguir: se identifican con

un insecto siempre pensado en correlación a la muerte, en el que ven reflejadas las marcas del goce jubiloso<sup>10</sup>.

Desde cierta perspectiva, se puede decir que el sello identificador de la mosca es el "in", prefijo que, entre otras cosas, indica supresión, negación, des-centramiento (posición inferior o superior). La mosca es un in-secto y como tal es in-vertebrado e in-humano. Pero además es in-deseable, un animal perjudicial, transmisor de enfermedades, elemento que pone en contacto la periferia (los desechos de los basurales) con los centros urbanos; es decir que devuelve a la ciudad (al ser humano) aquello que ella (él) se esfuerza en mantener al margen. Se suma a ello, el hecho de que la mosca, tal como la piensa Saenz, encuentra cierta fascinación por lo in-accesible, in-imaginable, in-cognoscible. Felipe, como buen conocedor de las moscas, observa que ellas "se te acercaban y te mortificaban por el puro afán de supervivir [léase vivir más allá de la cotidianeidad] y en tus gestos y movimientos, ellas precisamente buscaban excitar su propio deseo de vivir y de volar, mientras que tú, con golpes y manotazos, las hacías vivir, para tormento tuyo y del género humano" (Saenz, *Felipe Delgado* 576). En este sentido, la mosca es un buscador de júbilo porque está dominada por el impulso hacia *lo otro*: lo negado, lo ignorado, lo marginado, lo olvidado. Es por eso que "[a] veces la mosca se sal[ía] de los círculos buscando no se sabe qué..." (447)<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> La carne en descomposición, la carroña, es decir, la muerte, entre otras cosas, atrae indefectiblemente a las moscas, puesto que esta materia se constituye un lugar adecuado para que depositen sus larvas. Además de ello, estos insectos son considerados propagadores de epidemias por excelencia, en otras palabras, productores de mortandad. Se suma a lo anotado el hecho de que Belcebú (el Príncipe de la Tinieblas que exige sacrificios humanos como ofrendas) sea llamado *el Señor de las moscas*. Tales las razones que apoyan la idea de que la mosca siempre es imaginada en función a la muerte.

Una aclaración necesaria: Saenz tiene predilección por la mosca y el piojo, esto debido a la estrecha vinculación de ambos con la miseria, la periferia y la muerte. No obstante, les otorga distintos roles en su poética. La mosca personifica a los *poetas prácticos*, a los buscadores de júbilo. Al contrario, el piojo, que tiene un papel protagónico en *Santiago de Machaca*, es el instrumento que hace posible sacarse el cuerpo (como el amor, el frío y el olvido en *Felipe Delgado*). Este insecto-parásito produce la fiebre *exantemática* que "es la cosa más rara", pues "lleva a la tumba, pero no mata" (158). Así la obsesión de Felipe por las moscas se ancla en su deseo de devenir mosca, devenir poeta práctico, devenir buscador de júbilo (*Felipe Delgado* 575). Mientras que el respeto, e, incluso, cariño que Santiago de Machaca profesa a sus piojos, tiene su justificativo en el servicio que éstos le prestan para alcanzar el júbilo: "Es cierto que este piojo crece a mi costilla, pero también es cierto que yo vivo a su costilla" (*Santiago de Machaca* 158).

El "in", que identifica a la mosca, es el *más* de la experiencia límite y, por eso, también la marca distintiva del poeta práctico. Todas las acciones realizadas por este peculiar poeta tienen como móvil su *deseo del Otro*. Y precisamente en pro de la satisfacción de ese deseo, es capaz de desprenderse de su identidad (el sello que lo hace humano) para devenir un ser anónimo (un vagabundo, un pordiosero y un loco), rehuido por toda la gente que teme un posible contagio. Esto explica la insistencia saenceana por aproximar y hasta hacer intercambiables, las acciones de la mosca con las actitudes del poeta práctico.

## 2.1 Peligro mortal

La mosca se alimenta del peligro. Adrede gira en torno al ser humano corriendo el riesgo de morir de un manotazo. Y en este acto cuasi-suicida, hace tuyas las palabras de Felipe: "El peligro es una cosa mía, ya no quiero deshacerme de él porque es el único que me hace vivir" (441). El peligro que la mosca enfrenta es mortal, pero no porque la muerte se cierna como una amenaza (aunque esto sucede así efectivamente), sino porque se produce en el ámbito de la muerte: el Afuera. El hombre es *lo otro* para el insecto y, por eso, causa su curiosidad. Se acerca a él desprovisto de protección y sin ningún tipo de arma, pues la mueve la sed de explorador más que el afán de conquista. Así, la mosca sale de su territorio tras la experiencia jubilosa: el encuentro de una realidad que por su tamaño, a cierta distancia, resulta, para ella, del todo invisible.

Al igual que la mosca, Tamayo<sup>11</sup> vuela alrededor de la amenaza: *lo otro*. Consciente de que "[e]scribir poemas apenas sí será una de entre las muchas tareas

---

<sup>11</sup> Tamayo es un escritor boliviano extremadamente controvertido tanto por su obra poética como por aquellos textos en los cuales plasma sus juicios sobre la realidad boliviana, y aún más, propone al mestizo como sujeto nacional (me refiero a artículos reunidos en *La creación de la pedagogía nacional*). Saenz incorpora a Tamayo

que cumple el poeta" (164) y seguro de que el valor del trabajo poético no estriba en la rima, sino en la activación de la fuerza desestabilizadora de la palabra, produce escritos dirigidos a perturbar el imaginario nacional que se ha erigido sobre el olvido de las culturas asentadas en el territorio boliviano mucho antes de la llegada de los españoles a América. En *La creación de la pedagogía nacional* (compendio de artículos publicados en prensa durante el período que corre de julio a septiembre de 1910), Tamayo inserta al indio (la alteridad) en el discurso nacional, cuando este último era únicamente un débil eco de las voces liberales europeas, el momento que postula, contra las ideas compartidas por los críticos del momento, la necesidad de potenciar la influencia indígena (en vez de erradicarla) en la formación del sujeto nacional. De este modo, cuando este avezado poeta es capaz de pensar lo impensable, es decir, al indio como parte integrante de la nación, discursivamente, se pone en peligro (y no sólo de la excomunión social) y, a la par, inestabiliza el paradigma nacional. Es por eso que Felipe afirma "Tamayo es el peligro" (165) porque "existe para el peligro y se nutre con él" (166), pero además porque "nos enseña a vivir el peligro" (165).

Ahora bien, la palabra por sí misma no constituye riesgo alguno. El cómo se la emplea termina por hacer o no de ella una amenaza. En la cotidianeidad, la palabra está inmersa en una red de poderes y, en consecuencia, su uso es un ejercicio de poder. La palabra violenta la realidad al nombrarla: "sólo puede nombrar retirándole la presencia" (Blanchot, *El diálogo inconcluso* 85). A este uso común de la palabra, se añade uno mágico. Aquí la palabra deja de nombrar, abandona definitivamente su función traductora<sup>13</sup>, pero sin renunciar a la expresión. Se abstrae de las relaciones de poder, se sitúa en el borde y, desde allí, expresa un pensamiento "según una

---

como un personaje más de su novela con el deliberado propósito de alimentar *Felipe Delgado* con la controversia que rodea al personaje real, ahora ficcional. Este dato debe ser tomado en cuenta a la hora de la lectura para no caer en el error de tomar las opiniones expresadas por algunos personajes de novela en torno a la figura de Tamayo como si fuesen juicios de valor que recaen directamente sobre el personaje real.

<sup>13</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari leen el proceso de traducción como sinónimo de distorsión: "... siempre es posible 'traducir' a un modelo lo que escapa a ese modelo, así se puede relacionar la potencia de variación de la materialidad con leyes que adaptan una forma fija y una materialidad constante, pero para lograrlo hace falta una

medida distinta a la del poder" (Blanchot, *El diálogo inconcluso* 87). Este segundo modo de emplear la palabra (al que se adscribe Tamayo) da una fuerza creativa a la misma que antes no tenía y, por eso mismo, la torna peligrosa. Así se lo advierte Oblitas a Felipe: "es peligroso jugar con la palabra" porque toda "palabra suelta no tiene vuelta" (Saenz, *Felipe Delgado* 66).

En el hecho de que sea la palabra mágica el motor de su escritura, radica la grandeza, pero también la oscuridad de Tamayo. "Mos postulados y grandes orientaciones" (Saenz, *Felipe Delgado* 169), contenidos en su obra, por su rareza, generan desconfianza en *los políticos profesionales*. A la par, su persona, considerada "todo un enigma" (169), es temida "por su fuerza" y odiada "por su sabiduría", pues "[eh sabe lo que es Bolivia y nosotros no" (170). Y no obstante, "Tamayo es grande" (169), lo dice nada menos que el *Illimani*, entidad tutelar que - bajo la óptica de Saenz- ocupa el territorio de las presencias hacia donde la palabra mágica migra (Cf. Saenz, *Imágenes paceñas* 17).

Se añade a los ya anotados, un efecto más del acto trasgresor de Tamayo: el poeta se contamina con la energía mágica de la palabra que maneja. Esto determina que, siguiendo el destino de todo poeta práctico, Tamayo termina por convertirse en brujo (Saenz, *Felipe Delgado* 163)<sup>14</sup>:

Los poemas se hacen, no se escriben. De escribir, si uno quiere, puede escribir; pero no antes de haber hecho. Ante todo es necesario conocer. Y para conocer, es necesario hacer... De otro modo no sería posible. Si falta el hecho, si falta el acto, un poema no será tal, sino un mero papel. Por esta razón yo desconfío de la literatura, señor Oblitas, por lo mismo que la

---

distorsión que consiste en sacar variables de su estado de variación continua, para extraer de ellas puntos fijos y relaciones constantes" (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas ...* 409).

<sup>14</sup> La poética de Saenz prefigura la ligazón entre creación y brujería. Piénsese, por ejemplo, en el retrato que el autor hace de Bruckner (compositor alemán): "Con cara de brujo, con la cabeza pelada, y con la / nariz arrugada, como si estuviera oliendo no sé qué..." (Saenz, *Bruckner* 17).

realidad no puede inventarse. O mucho me equivoco, o la realidad es ante todo una creación. (Saenz, *Felipe Delgado* 78).

Aquí se confirma, primero, que la escritura ocupa un plano secundario en la actividad poética. Lejos de ser un imperativo, es una opción para el poeta práctico. Por eso Felipe, refiriéndose a la *repisa de Vittoreti*, afirma: "si yo quisiera, en este mismo momento podría escribir un poema" (78). Después, se ratifica la relación entre la literatura y el conocimiento. El poema es falso si deviene del intento de producir una nueva realidad de la nada, sólo es válido si responde a la voluntad de hallar, de ir al encuentro, en fin, de descubrir otra más allá de la cotidiana<sup>15</sup>. A partir de aquello, Saenz propone pensar el acto creador como un *hacer para* conocer. En este nuevo contexto, el poema, entonces, debe responder a la exigencia de construir vías que conecten con *lo otro*, que permitan conocerlo en su propio horizonte. Lo que da pie a pensar la literatura y, en general, a todo acto creador en relación con la brujería, puesto que esta última también es una actividad vinculada a saberes altéricos y orientada hacia la producción de realidades extra-ordinarias.

La brujería es una práctica oculta vinculada con lo sobrenatural (con aquellos mundos que permanecen en el olvido para hacer posible la realidad ordinaria), cuya validez siempre es puesta en entredicho. Es por eso que puede ser considerada una *ciencia menor o nómada* (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...* 368). A fin de cuentas, la brujería trata con *esencias difusas* (no sensibles ni ideales) y esto hace de la misma igualmente difusa: "ni inexacta como las cosas sensibles, ni exacta como las esencias ideales, sino *anexacta y sin embargo rigurosa* (Inexacta por esencia y no por azar)" (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...* 373) que expresa un saber altérico con *nociones dinámicas*: "devenir, infinitesimal, paso al límite, variación continua, etc."

---

<sup>15</sup> Aquí crear apunta a la raíz etimológica del término inventar la voz latina *invenire*=encontrar. Al parecer, Saenz (al menos en el pasaje citado) intercambia el sentido del verbo "crear" (que viene del latín *creare*=producir) por el de "inventa?" con la finalidad de fortalecer la correlación entre el acto creador y la empresa cognoscitiva.

(370). En este sentido, el trabajo poético de Tamayo se circunscribe al territorio de la brujería porque se imagina como una pseudo-ciencia que pretende validar nuevos y extraños medios para conocer *lo otro*, ya no dentro de un sistema mayor, sino como excepción (singularidad y variación). Tal el motivo por el que Tamayo no cesa de ver lo diferente y, consecuentemente, lo que escapa a la norma, por ejemplo: "Un graderío más o menos destartado, un ladrillo suelto en lo alto del tejado, una silla en precarias condiciones de equilibrio... el repentino chisporroteo en el fogón, una baranda desvencijada o la falta de un barrote en el balcón..." (Saenz, *Felipe Delgado* 166). Y además, la razón por la cual sus equivocaciones son valoradas por Felipe: "Tamayo me saludó desde el balcón de su casa, cuando pasaba yo por la acera de enfrente. Sin duda alguna ha tenido que equivocarse, bien sabe Dios con quién, y ni para qué decirlo. Pero de un modo u otro, semejante equivocación adquiere un significado tremendo, por lo mismo que no se trata sino de una equivocación precisamente" (Saenz, *Felipe Delgado* 162). Puesto que, al interior de la lógica de las *ciencias menores*, el error no es, de ningún modo, fruto azaroso, al contrario, tiene el peso de un designio: "El error designa un espacio extraño en que el movimiento esconderse-mostrarse de las cosas ha perdido fuerza rectora. Allí donde estoy por error no impera la benevolencia de la acogida ni el rigor, también tranquilizador, de la exclusión" (Blanchot, *El diálogo inconcluso* 62).

Este modo de pensar la brujería da de por sí densidad semántica al término. No obstante, Saenz, como en el caso de otras palabras claves para su poética, se esfuerza por añadirle mayor complejidad. La brujería, entonces, al margen de acercarse al concepto de *ciencias menores* de Deleuze y Guattari, guarda correlación con pases de magia, artes adivinatorias y misiones (traiciones) de profeta, tal y como lo afirma Felipe: "El poeta es mago, adivino y profeta" (Saenz, *Felipe Delgado* 161), sugiriendo que el poeta además de gozar de los poderes de brujo, puede ampliar su radio de acción, si así lo desea, incursionando en los campos aledaños.

Tamayo, escondido debajo de un sombrero de paja que no hace más que enfatizar su figura contrahecha: una cabeza demasiado grande para el resto del cuerpo que le da la apariencia de un *enano gigantesco* (Saenz, *Felipe Delgado* 162), desde ningún punto de vista es homologable a la imagen del mago Merlín, sino, por el contrario, es fácilmente imaginado como un duende. El duende, espíritu travieso, típico personaje de las narraciones infantiles, también practica la magia, aunque de un modo distinto al de Merlín, pues mientras este último se dedica a conjurar encantamientos, el primero vuelca su poder en maleficios. En la novela, Tamayo, visualizado como ese raro duende que lanza imprecaciones en forma de poemas, causa un *efecto de extrañeza*. La inquietante extrañeza (el *unheimlich*) —afirma Kristeva a propósito de un texto de Freud— se produce cuando "se borran los límites entre imaginación y realidad" (*Freud: heimlich/unheimlich* 364). En el contexto de la novela, lo imaginado, lo soñado, el fruto del delirio, no son producto de la fantasía, sino el modo en que las realidades altéricas se manifiestan al poeta práctico. De allí que el borramiento de fronteras entre uno y otro registro, en estas circunstancias, remita a la idea de encuentro y confusión de mundos opuestos. Este efecto es el que interesa a Saenz. El aspecto próximo al duende, por tanto, delata al mago en el poeta saenceano, aquel que es capaz de generar un ambiente siniestro.

Ahora bien, la idea freudiana de lo siniestro guarda correspondencia con el júbilo saenceano. Freud define lo siniestro (*unheimlich*) como "lo heimlich-heimisch, lo 'íntimo-hogareño' que ha sido reprimido y ha retornado de la represión" (Freud, *Lo siniestro*). En verdad, lo siniestro es lo familiar que, por obra de la represión, deviene extraño y se presenta a uno manteniendo esa distancia. El júbilo emparenta con esta acepción de siniestro en la medida en que es una energía que viabiliza el reflujo de mundos estigmatizados desde el olvido. El júbilo, al igual que lo siniestro, es una fuerza corrosiva porque desestabiliza la realidad oficial el momento en que inserta en ella todo lo que ésta marginó/olvidó para crearse. Esta la razón por la que una de las condiciones impuestas al poeta práctico es ser mago, claro está, en los términos de Saenz.

La condición de mago hace del poeta práctico un *elemento anomal* (*outsider*)<sup>16</sup>.

Los movimientos ágiles, y hasta tal punto rápidos que me quedé asombrado. Únicamente en las películas de Chaplín uno puede ver a la gente moverse en forma parecida, diría yo. Hace girar la cabeza, y el gesto es sorprendente. No es ya un gesto, sino todo un acontecimiento. Tamayo suspende el brazo con la mano extendida a la altura de la cabeza para saludar, y al mismo tiempo hace una venia, tomando muy pronto a quedarse inmóvil, para luego desaparecer como por arte de magia; y todo en un abrir y cerrar de ojos. Y sin embargo, cosa extraña a una distancia relativamente grande y aun estando situado en un ángulo poco o nada favorable, uno distingue perfectamente y con todo detalle todos y cada uno de los movimientos, como si la escena durase un gran rato y no una fracción de segundo, y esto, como usted comprenderá, a cualquiera le da en que pensar y hasta le causa alarma. Uno tiene la impresión de que hubiese transcurrido mucho tiempo y hubiesen sucedido muchas cosas en un abrir y cerrar de ojos, todo por obra de Tamayo (Saenz, *Felipe Delgado* 162).

El poder retrotraer mundos sobre los que pesa cierto tipo de censura pone al mago entre dos órdenes, al borde, en el umbral. Esta ubicación es estratégica, pues permite al mago entrar/salir de uno y otro territorio, aparecer/desaparecer para unos y otros. Esto justifica el hecho de que Tamayo desaparezca, que un simple gesto suyo se convierta en una gesta y la sensación de que, en un mismo instante, en el espacio ocupado por el poeta, se atestigüe el correr simultáneo de dos tiempos.

---

<sup>16</sup> Deleuze y Guattari llaman *anomal* al fenómeno de borde. Toda manada, afirman, tiene un jefe (entidad preferencial). El desplazamiento de éste (constante) traza la frontera (cambiante) del espacio ocupado por el grupo. La posición periférica, donde se ubica el *anomal*, impide que uno tenga la certeza de que el mismo "está todavía en la banda" o "ya fuera de ella" (251). Esta su identificación plena con el borde establece la frontera como su morada. En tal sentido, el brujo, en su calidad de *outsider*, se sitúa "en la frontera de los campos o de los bosques. Habita[n] los lindes. Está[n] en el borde del pueblo, o entre dos pueblos" (*Mil mesetas...* 251).

Algunos rasgos físicos así como ciertas actitudes y actos sugieren que Oblitas sigue un rumbo si no opuesto, por lo menos, distinto al transitado por Tamayo. Esto es sólo aparente, puesto que el aspecto de Oblitas y su ejercicio de la magia coinciden con los de Tamayo. La apariencia de Oblitas es anómala del mismo modo que lo es la de Tamayo. Ambas figuras son irregulares. Además, la deformidad de las dos es acentuada por un recurso similar: las prendas de vestir que usan, en lugar de cubrir, des-cubren la desproporción de sus cuerpos. En su primera entrevista, Oblitas causa una gran impresión y motiva el interés de Felipe:

"Estoy encantado con el personaje, tío, su sola gordura es ya algo digno de verse" dijo en voz baja a su tío, observando atentamente a este hombre moreno, entrado en años, con el sombrero en la mano y vestido de negro, con un saco ajustado hasta más no poder, por lo que los brazos se mantenían rígidos y considerablemente separados del cuerpo, dando una impresión muy chistosa y extraña. Unos ojitos negros y vivaces parpadeaban rápidamente; el cabello corto, hirsuto; la cabeza redonda; la nariz aguileña, muy pequeña, en contraste con los carnosos mofletes. La boca grande y sensual, se agestaba con ironía (Saenz, *Felipe Delgado* 62).

El color negro del traje acentúa la tez morena de Oblitas y el "saco ajustado hasta más no poder" (en el que parece estar preso) resalta su físico. Es evidente que, en este caso, tanto el color como la talla del saco cumplen una función semejante a la del sombrero usado por Tamayo: destacar la figura contrahecha del poeta práctico. Como se ve, Oblitas y Tamayo, a parte de compartir la rareza, coinciden en el hecho de que sobre ambos recae el efecto sobredimensionador de lo anómalo de la ropa a no-medida.

Por otra parte, Oblitas usa la palabra mágica al estilo de Tamayo, pero con una ligera variante. Mientras en la poesía de Tamayo, la palabra está subordinada a

la intención de "enseñar a vivir el peligro", en manos de Oblitas, es dirigida a "desconcertar para dominar" (601). Mas esto no significa que Oblitas devuelve la palabra al servicio del polo hegemónico, anulando así toda su magia. Sólo lleva al límite su potencia y establece la paradoja como principio de gobierno: "aquel que domina la paradoja [afirma] ya puede gobernarlo todo" (601).

Ahora bien, esta reorientación de la palabra mágica, más allá de Oblitas, es la obra de un mañudo. Felipe define al mañudo como un

Hombre de Mundo!... El hombre de mundo es un verdadero as, en tratándose de ironías y sutilezas. Profundo conocedor de almas, perdona los yerros y saca partido de los defectos del prójimo. Dueño y señor del dolor y de la alegría, enseña y ríe, puede llorar, sabe perdonar, es desprendido, y no se para en pequeñas; pone en práctica todas las virtudes y vicios habidos y por haber. Espíritu amplio, su horizonte no conoce límites; y así como sabe ser bueno, también sabe ser malo (66).

Dejando de lado los aspectos que conforman el común denominador del poeta práctico, se tiene como pilar del carácter mañudo precisamente la variable reconocida en el hacer del mago Oblitas: el empleo de la palabra mágica para gobernar. Tanto su destreza de mago en el uso/abuso de la palabra como el saber nacido de esta práctica allanan el camino para que el mañudo desestabilice la realidad evidente.

En concordancia con los apuntes previos, Oblitas, al parecer de Felipe, "cree ser mago, y al mismo tiempo no cree. Quién sabe si Oblitas, para no quedarse a solas con su propia duda, hace que los demás participen de ella; y si esto es así, quiere decir que Oblitas es mago, sin remedio" (643). Aquí se condensan las tres etapas del plan ideado por el mago mañudo para concretizar el gobierno del desconcierto: la intervención del orden del otro en el mundo del uno, que termina por

hacer dudoso todo lo que se tenía por cierto. Primero, Oblitas genera una ilusión de sí mismo: se imagina mago. Este poeta práctico, como mago, tiene el poder de crear ilusiones, pero, al mismo tiempo, le es imposible creer su propia quimera porque conoce la materia de la que está hecha (mentira): "Toda ilusión es ya una mentira desde que está reñida con la verdad; y puesto que el conocimiento verdadero de la verdadera ilusión es un privilegio que solamente se reserva al mago, con la simple verdad se acabaron las ilusiones, amigo" (599). Entonces, en un segundo momento, Oblitas se coloca entre dos verdades contradictorias derivadas de lo anterior (es y no es mago) y ya que ambas se refieren a su persona, queda instalado en el centro mismo de la paradoja. Finalmente, desde su nueva posición, contamina los alrededores con la incertidumbre, haciendo que los demás duden de su condición de mago. De este modo, logra establecer el reinado de lo incierto.

Existe cierta faceta de Melgarejo<sup>17</sup> que despierta el interés de Oblitas, en el contexto específico de la novela, y sobre la que posa su mirada Saenz, en un plano general; ésta es la que actúa bajo la misma consigna que guía el proceder de Oblitas: desconcertar es gobernar. El Melgarejo que se admira, entonces, es aquel que sigue, al pie de la letra, el mencionado precepto y se sirve de la paradoja para instaurar un gobierno mágico, poniendo *terror* en un extremo de la balanza, pues sabe que "[e]l pueblo ha de apoyar a un gobernante siempre que éste sea capaz de infundir terror" (601); y *lástima* en el otro extremo: "¿Qué pretendía Melgarejo, sino inspirar lástima cuando se jactaba de una extrema miseria, permaneciendo en cama para recibir audiencia a fin de que lo viesan a él, pobre y sacrificado presidente, que tenía que dormir sin sábanas?" (601); con el objetivo de sembrar el desconcierto en el pueblo con su comportamiento esquizofrénico. En otras palabras, el Melgarejo que funciona como poeta práctico en *Felipe Delgado*, es ese que actúa acorde a los

---

<sup>17</sup> Melgarejo fue presidente de la república de Bolivia durante un lapso de seis años tras asumir la presidencia en 1864 como resultado de una revolución. Al igual que Tamayo, su figura da origen a opiniones encontradas y juicios contradictorios; esto debido tanto a su comportamiento excéntrico, el cual no se limitó a afectar su vida personal, sino, a la vez, el destino del país; así como por algunas de sus decisiones políticas que fueron en perjuicio de ciertos sectores de la nación. Saenz, como lo hizo con Tamayo en su momento, también nutre su ficción al convertir a esta polémica figura histórica en uno más de los personajes de *Felipe Delgado*.

principios del júbilo y no así aquel otro que da un giro inesperado, abandona el desvío que conduce al júbilo y retorna el camino principal; que deja de operar desde el eje artístico (desde donde es posible entablar un diálogo asimétrico con la otredad) y subordina el arte (la magia) a la política (bloque hegemónico); que se desentiende de la obligación ética que tiene para con el otro, desoye la consigna de partida: desconcertar para gobernar, y en su lugar, obedece a otro: desconcertar para dominar, según el cual uno ya no trabaja en función al otro, sino en contra suya, buscando subordinarlo, o mejor, borrarlo; en fin, aquel Melgarejo mucho más próximo al que la historia retrata.

A la luz de lo anotado, sabiendo cuál es el Melgarejo al que Oblitas llama gran gobernante, se podrá identificar sin mayor problema al Melgarejo que sirve a Oblitas como paradigma para descalificar al resto: "Los vividores, los oportunistas y logreros, los ganapanes que estudian abogacía y no estudian nada, los parásitos, los que leen un par de libros y lo saben todo" (603); por no cumplir las mínimas condiciones para enfrentar una crisis bélica de las dimensiones de la que se avecina: la guerra del Chaco<sup>18</sup>. Además, se podrá entender por qué Oblitas, inspirado en la figura de Melgarejo, pide "[m]agia, magia y más magia" (602), convencido de que Bolivia sólo podrá superar el problema si la tiene como aliada; y, en un segundo momento, comprender la lógica del plan de contingencia que esboza sirviéndose de un consejo de Satanás, el cual como primer recurso usa la lógica de la paradoja: con mano de hierro instaurar un clima de terror:

En ciertos casos se debería adoptar medidas novedosas, por decirlo así, aunque estas no dejarían de ser drásticas allí donde correspondieran. A los espías, si es que han sido hábiles y sagaces en sus trajines, se les hace la distinción de enterarlos vivos; y a los demás lléveselos a la hoguera... Y se fusila a cada paso... pena de muerte para la traición, el soborno, la

---

<sup>18</sup> *Felipe Delgado* es publicada en 1979, no obstante, está ambientada en los tres años que precedieron a la guerra del Chaco (1932-1935).

cobardía, la especulación, el robo, los negociados. Cortes marciales... quemar a los omisos y a los derrotistas (601-2).

Y con fiesta (risa) rompe la solemnidad: "Se instituye la celebración de verbenas en plazas públicas con damas y cholitas simpáticas para despedir las tropas que parten al frente" (602); actuando en concordancia con un precepto enunciado en *Vidas y Muertes*: "la solemnidad es cosa fea y triste, y además no sirve para nada", es decir, no facilita al sujeto "alcanzar a comprender el júbilo" (5). Y como segundo recurso, en pro de la campaña militar, utiliza el rumor, con el cual busca exiliar el *espíritu derrotista* y llenar de optimismo al pueblo:

El Gobierno debería desencadenar sistemáticamente grandes campañas de rumores y tan descabellados como fuese posible, en todo lo largo y ancho del territorio de la nación. Estas campañas de rumores absurdos y descabellados, precisamente tendrían por objeto neutralizar y desbaratar el derrotismo, la mezquindad de miras y toda actitud negativa, induciendo en el seno mismo del pueblo un elemento festivo, de chanza y de burla; una predisposición al buen humor, a la risa, un sentimiento de confianza y optimismo (Saenz, *Felipe Delgado* 603).

Ahora bien, Oblitas no se queda en un plano reflexivo —pensando en voz alta sobre los poderes de la sicología mágica-, él también actúa: "De curar, no cura, no tiene la intención de curar, lo que el quiere es, precisamente, curar, pero en realidad, curar para incurar, no para matar ni para sanar" (Saenz, *Felipe Delgado* 643). El curar de Oblitas está ligado a la sicología mágica. Se trata de una cura que procura enfermar al paciente (o más bien *conejillo de indias*), romper la organización corporal (liberar a los órganos) (Ver Deleuze y Guattari, "Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?", *Mil mesetas...* 155-70), en fin, producir el desconcierto del cuerpo. Esto porque la enfermedad, para todo poeta práctico, es un recurso para desenmarcar al

sujeto de la norma y presentarlo como una variación<sup>19</sup>; o si se quiere, un medio para estropear el cuerpo, para ponerlo en movimiento, para multiplicar ese movimiento y, de este modo, hacer girar al mundo. Por eso, Felipe asevera que "la enfermedad es el motor del mundo" (Saenz, *Felipe Delgado* 643).

Con el fin de poner en práctica sus habilidades de *curandero*, Oblitas anuncia "su propósito de iniciar unas jornadas experimentales de alta escuela" (Saenz, *Felipe Delgado* 620) y, para tal efecto, solicita a Sanabria poner "unos diez peones a su disposición" (620-1). Después de oponer leve resistencia, Sanabria termina por ceder cuatro peones al *osado investigador*. Es cuando Oblitas da rienda suelta a su creatividad: "El médico no es quién para gobernar cuando Natura gobierna, entonces no hay más remedio que moverse, hurgar y actuar, amigo, abandonarse a las corrientes del verdadero capricho, dejando que los sonsos se enreden con el raciocinio" (602). El mañudo se desplaza de un lugar a otro a su antojo, adoptando la postura propia del investigador de las ciencias menores. Oblitas se niega a *reproducir* leyes, principios, experimentos y experiencias; se resiste a permanecer en un punto fijo apartado del fenómeno estudiado. Él opta por *seguir*, es decir, ir al encuentro de la variación, tomar la desviación y ser "arrastrado por el flujo turbulento" (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...* 377). Su capricho no es el acto irreflexivo de un niño, por el contrario, es una acción plenamente consciente. Oblitas escoge un atajo seguro no de su destino final, el cual es del todo incierto, sino de que su elección lo apartará del camino principal —lo posible- y lo conducirá a lugares desconocidos —

---

<sup>19</sup> Deleuze y Guattari oponen dos modelos científicos: *compars* y *dispars*. El primero, modelo adoptado por la ciencia real que "consiste en extraer constantes, incluso si esas constantes tan solo son relaciones entre variables (ecuación)". Y el segundo, modelo adoptado por las ciencias menores o nómadas, que "[y]a no se trata exactamente de extraer constantes a partir de variables, sino de poner las variables en estado de variación continua. Si todavía hay ecuaciones, son adecuaciones, inecuaciones, ecuaciones diferenciales irreductibles a la forma algebraica, e inseparables de por sí de una intuición sensible de la variación. Captan o determinan singularidades de la materia en lugar de constituir una forma general" (*Mil mesetas...* 375).

La *medicina* de Oblitas, anexada a las ciencias menores, tiene como objeto de estudio al hombre, consecuentemente, es en él donde busca la variación. Tal la razón por la que, para él, la curación cambia de sentido y remite a la idea de sacar al individuo de la norma y extrapolarlo al espacio de la excepción.

~ "El estado no confiere un poder a los intelectuales o creadores de conceptos, sino que, por el contrario, los convierte en un organismo estrechamente dependiente, cuya autonomía sólo es ilusoria, pero que, sin embargo, es suficiente para anular toda capacidad a aquellos que ya sólo hacen reproducir o ejecutar" (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...* 374). Entiéndase de este modo el término *creatividad*.

saberes altéricos y experiencias extra-ordinarias-. En tal sentido, el abandono al capricho es un acto emancipatorio.

A la par, este movimiento inconstante, hijo del capricho, conecta a Oblitas con la fuerza que gobierna la naturaleza. La naturaleza, ante todo, es una *variación*, "[a]firma 'algo más' o un suplemento", ella misma "se instala en el suplemento, en esa desviación" (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...* 376). Esto hace que su orden a menudo resulte in-comprensible. Sólo cuando uno se deja llevar por la variación, logra entender su lógica. Oblitas lo sabe. Las hierbas tienen propiedades múltiples que no pueden ser sistematizadas. Así se lo explica Oblitas a Sanabria. Debido a que la naturaleza se mueve al son de la inconstancia, es imposible identificar leyes generales. Ninguna categoría es lo suficientemente amplia y flexible como para contener su variedad. De allí que las propiedades de las hierbas no puedan ser sistematizadas y obliguen a Oblitas a aplicar

indistintamente cualesquiera hierbas para los oídos o la barriga, para la comezón o la úlcera, trátase del órgano o de la enfermedad que fuese. Esta hierba o la otra, ambas han de curar como con la mano ya sea el asma o la escarlatina; cualesquiera de ellas será santo remedio para los sabañones, la sordera, el coqueluche, la tisis o las almorranas, según mi voluntad, conforme yo vaya asimilando la economía de la voz interior al sintetizar los mensajes que de ella recibo, substituyendo tales y tales virtudes en la bendita hierba por tales y tales otras, de acuerdo a la exigencias del momento (Saenz, *Felipe Delgado* 620).

No obstante, este problema, lejos de ser un obstáculo, se constituye en la superación de la dificultad, en una pro-yección (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...* 369). Oblitas deja de ser *reproductor* de verdades a medias. Se enrola en un nuevo tipo de investigación que tiene como objetivo la excepción, a la cual sólo se accede vía intuición, es decir, vía capricho. Esta es la razón por la que las pócimas preparadas

por este mago, contienen una mezcla azarosa de hierbas: "Procediendo al azar, manejándose a ciegas, preparando como le venga las pócimas, los emplastos, las embrocaciones y las cataplasmas en esta y esta otra forma, y según el puro humor [léase capricho], resulta la medicina perfecta..." (Saenz, *Felipe Delgado* 620).

Con las pócimas derivadas de la mezcla accidental de sustratos de una variedad de hierbas, el mago Oblitas consigue los resultados esperados —la medicina perfecta—: remedios que tienen la propiedad de *incurar*, de originar el defecto (el mal) en un organismo cualquiera. Prueba de ello son los efectos obtenidos en los peones sometidos a innumerables y peligrosos experimentos. El primer peón se sumerge en un proceso acelerado de empequeñecimiento constante gracias al cual gana inmortalidad en detrimento del peso. El segundo se hincha "y antes de que nadie se hubiese dado cuenta cabal del asunto, par[ió] una criatura" (Saenz, *Felipe Delgado* 622), misma que al poco tiempo muere<sup>21</sup>. Con el tercero no sucede nada. Y el último peón "dando muestras de terror desde un principio, seguramente al presentir lo que le esperaba, huy[e] sin dejar rastro" (622). Estos cuatro desenlaces sorprendentes a la par de dispares son la expresión de la *incura*. Oblitas es quien produce estas incuras y, con ellas, instaura la paradoja en los organismos de los sujetos puestos a su disposición cuando hace que los mismos alberguen dos o más órdenes irreconciliables y respondan a los dictados de uno y otro indistinta y simultáneamente. Es así como con uno y otro experimento, actuando por un capricho que se funda en la intuición, este poeta práctico obtiene lo que persiguió desde el inicio: fundar el reinado de la confusión en los cuerpos de sus conejillos de indias y, así, transformarlos en puntos de encuentro de lógicas variadas .

---

<sup>21</sup> En sus memorias, Felipe apunta una anécdota imaginaria de Melgarejo: "un hombre que tuvo... la no menos peregrina, pero en verdad fantástica idea de hacer una cruce de hombre con animal, no sabiéndose, empero, con exactitud si fue vaca o yegua; y mandó encerrar en el calabozo del palacio de gobierno, a un soldado de su guardia junto con la vaca, o yegua, por ver qué pasaba; y qué iba a pasar, sino que, al cabo de cuatro meses, nació una criatura. El asunto se guardó en estricto secreto por orden del presidente... dicen que los encargados de la vigilancia incurrieron en algún descuido, ocasionando que la bestia destrozase al recién nacido" (Saenz, *Felipe Delgado* 642). Son evidentes las semejanzas entre el experimento de Melgarejo con el realizado por Oblitas, maestro y discípulo, respectivamente.

La imperceptible cicatriz del rostro es el defecto que inscribe a Ramona en la logia de los magos saenceanos (198). Esa seña es el anuncio de cáncer, enfermedad que una vez desencadenada se extiende, como una plaga de langostas, por el organismo, destruyendo todo el orden interno del mismo a su paso. Como tal, el cáncer es el medio para romper el acartonamiento de Ramona (recuérdese que Ramona es comparada y, más todavía, tratada como una muñeca por Prudencio) y la fuerza que toma el control de su cuerpo (le saca el cuerpo, en términos de Saenz). En este sentido, el rasguño en la frente de Ramona es una puerta entreabierta a través de la cual se puede vislumbrar la muerte (la alteridad radical). Y la *fea mancha*, en forma de óvalo que se extiende "hacia la raíz de los cabellos y hacia las cejas" (300), en la que se convierte la marca insignificante que Felipe advierte en la faz de Ramona cuando la conoce, es la puerta abierta de par en par que habilita el ingreso del *otro* en Ramona.

Ramona alcanza algo ni siquiera imaginado por Oblitas, soñado mas no materializado por Indalencio Beltrán y conseguido por Felipe mucho después de su muerte. Logra situar su cuerpo en la frontera, hacer del mismo una fisura por la cual permeen los órdenes que reinan al *otro lado*. Oblitas, con sus pócimas, sólo consigue trastornar los organismos de terceros. Felipe, incapaz de comunicarse con la alteridad en cualquier lugar, se ve forzado a crear un enclave: la bodega-umbral. Lo propio hace Beltrán, el mago de la mandolina, quien construye una *claraboya mágica* para conectarse con el mundo de las presencias, del cual es representante el Illimani (173). Ramona supera a los tres porque obtiene resultados similares sin salir de sí misma. Ella permite que el desconcierto (lógicas altéricas) la domine, entonces, su cuerpo deviene extensión del espacio mortal, así consigue habitar el Afuera dentro.

Aparte del conjuro que la consagra como bruja (el cáncer, enfermedad que logra cambiar su tez blanca por un plomo terroso, el color de las brujas: "la bruja [Tula Ballesteros] era de color plomo" [233]), Ramona destina parte de su energía

creadora a la adivinación. Empeña todas sus fuerzas para vislumbrar el *futuro*<sup>22</sup>. Con esa finalidad, se adentra en parajes brumosos, pues sabe que, es necesario volcar los ojos hacia la penumbra para ver lo que la luz diurna invisibiliza. Sus artes adivinatorias, en tal sentido, se proyectan hacia la alteridad. De lo que se trata es de adivinar al *otro*, no lo que está por venir.

Desde esta perspectiva, resulta en extremo reveladora la solicitud que Ramona hace a Felipe el día de San Juan, que casualmente coincide con su onomástico. Ramona pide a Felipe le cumpla un deseo: la lleve a *El purgatorio* y, dejándola a una distancia prudente, le permita verlo entrar en la bodega. Esto porque intuye que al hacerlo podrá despejar la duda que la inquieta: "Me imagino cosas raras; me imagino que tú, el verdadero, estás en la bodega, y sólo tu sombra está conmigo. ¿Cómo será? Quizá te rías, pero yo tengo mis ideas, y para mí, sólo podrá despejarse esta duda viéndote entrar en la bodega" (234). Y así es. Ramona *adivina* la sombra de Felipe en su acompañante. "No eres tú —dijo con tono cortante" (237). Aprovechando la coyuntura, Felipe, de improviso, se propone adivinar "quien de los dos morirá primero" (235). Con el simple acto de mirar la sombra de Ramona desde la bodega, cree poder descubrir lo que se agazapa tras la marca del rostro de Ramona y, a partir de ello, predecir cuál de los dos aprendices de brujo será el primero en acertar el conjuro que transforme su cuerpo en una grieta donde poder perderse, desaparecer para todos los mundos, los de uno u otro lado. Su predicción, en tal caso, recae sobre un hecho doblemente *futuro*: un suceso por venir, pero también la anunciación de la otredad:

---

<sup>22</sup> Es necesario aclarar qué entiende Saenz *por futuro*. Para él, futuro es el tiempo del *otro*. Por tanto, es un tiempo que goza de plena autonomía; no depende del presente y mucho menos del pasado, existe al margen de ambos e, incluso, transcurre de manera simultánea. Pero ante todo, es un segmento temporal marcado por la duda -allí nada es seguro y todo es probable- porque pertenece a la Exterioridad. Los siguientes versos corroboran lo señalado: "Yo no te encuentro a ti;/Creo encontrarte/ y apareces en el futuro/ cuando se que estás aquí" (Saenz, *Felipe Delgado* 383).

... él no había vuelto la cabeza. Pensó que eso no correspondía. El asunto, de hecho, era serio, y no había para qué exagerar, mirar atrás habría sido un error... subió de un tirón los primeros peldaños de la bodega, y de pronto se detuvo bruscamente, al haberse dado cuenta que olvidaba echar un vistazo a la figura y a la sombra de Ramona, como tenía pensado hacer a tiempo de trasponer el umbral de la bodega, para así adivinar quien de los dos moriría primero. Faltándole un peldaño para ganar la plataforma bajó de inmediato hasta la puerta y sacó medio cuerpo, y no habiendo podido vislumbrar más que tinieblas, avanzó hacia el empedrado, frente a la puerta, y tan sólo ahora descubrió una sinuosidad que describía el callejón y que, por ende, no dejaba ver la esquina de la calle Chuquisaca, en la que Ramona estaría a todo esto helándose de frío... "He aquí el espanto de lo imprevisible", se dijo; "y sin embargo, así es la cosa. Y todavía yo me sorprendo, como si no fuera mil veces evidente que un callejón jamás puede discurrir en línea recta. Sólo a mí podía haberseme ocurrido ignorar esta realidad, una y mil veces patente y palpable". Y Felipe Delgado, convencido como estaba de que Ramona Escalera era quien moriría primero, según lo que creyó haber adivinado, con un presentimiento funesto... (237).

Felipe logra *adivinar* casi por azar: un mal cálculo, un simple olvido, un error involuntario señala a Ramona. Después ya es imposible retroceder y enmendar la falta. A Felipe no le queda nada más que aceptar el resultado obtenido, aunque éste le disguste.

Oblitas juega a la adivinación como estos aprendices de brujo, pero con una salvedad, él recurre a las hojas de coca para conocer verdades ocultas. La coca, a su juicio, es una entidad mediadora a la cual se acude para solicitar información que por medios convencionales es inaccesible. Por eso, cuando tras la desaparición de Felipe, la noche de San Juan, se inician pesquisas para dar con su paradero, Oblitas se limita a observar el desarrollo de los acontecimientos y únicamente interviene el

momento en que se evidencia el fracaso de dichas investigaciones, proponiendo hacer una consulta a la *hoja sagrada*:

Puso la prenda sobre una silla, y luego, emitió un profundo suspiro. Sacó a relucir una bolsita de coca, y volvió a sentarse ante la mesa; y ahora, con un gran aire ritual, bebió la infusión del jarro. Entonces, apoyó ambos codos sobre la mesa y, suspendiendo la mano, dejó caer lentamente las hojas de coca, desde lo alto. Con gesto grave, dando sordos gemidos, repitió varias veces la operación. Y finalmente, habiendo dejado caer la última hoja, ésta quedó incrustada por el filo, en medio de las que se amontonaban sobre la mesa. Entonces, Oblitas miró en torno con aire de misterio, y dijo:

-Ah, ya; ahora veo. Mejor dicho, no veo. Las hojas que deberían haberme dicho algo, no me dicen nada, y en cambio, las que deberían de haber caído para adornar las verdades que aquellas me dicen, ahora caen fuera de lugar, y vienen y me dan una respuesta totalmente fenomenal, amigo (703).

La sentencia emitida por la coca es contundente: "el señor Delgado está aquí" (704), no obstante, "para bien, o para mal, nunca más se hará presente; nadie volverá a verlo, en este cuarto, en estas calles, en este mundo; nunca más" (705), puesto que él ahora habita la fisura, y aunque en ese plano goza de plena libertad dado que, desde allí, puede intervenir todos los órdenes existentes, sobre él también pesa una enorme limitación: *la invisibilidad*. Oblitas interpreta de este modo, lo que la palabra de la coca revela.

Si bien Felipe no puede hacerse presente (como lo dictamina Oblitas al terminar su sesión), esto no significa que también le esté vedado aparecer bajo otra

forma, por ejemplo disfrazado de profeta<sup>23</sup>. La anécdota con la que se abre el capítulo X lo sugiere así. Peña y Lillo, "tal vez llevado por la esperanza, demasiado remota, de encontrar algún rastro de Felipe Delgado", realiza la siguiente travesía: "partiendo de la calle Evaristo Valle y rematando en lo alto de la ciudad, para luego desandar el camino a través de la Garita de Lima, la calle Tumusla, la avenida Pando y el callejón Inquisivi, para internarse en el callejón Pucarani" (679). Y después casualmente se detiene ante un raro espectáculo:

He aquí un hombre desgrefñado, de rala barba y con traza de facineroso, predicando con voz tonante ante un grupo de gente... En violento contraste con los harapos que cubren, el cuerpo de la cintura para arriba, luce este hombre un vistoso colán de diablo-fuerte, de color azul y botas negras bien lustradas. Con el brazo, sostiene un farol de vidrio y hojalata, y, al indeciso resplandor de una vela de sebo que allí arde, agita el otro brazo, con gran energía, recalcando y machacando las palabras que en este momento pronuncia ásperamente —se diría un Zaratustra de plazuela; un loco metido a profeta, según todas las apariencias (679-80).

El hecho de que Peña y Lillo, precisamente después de finalizar su último recorrido en busca de Felipe, encuentre a esta especie de profeta, lleva a uno a pensar que ambos sucesos están concatenados. Peña y Lillo, en verdad, halla a su amigo, como

---

<sup>23</sup> Entiéndase por disfraz, devenir. Deleuze y Guattari definen *devenir* del siguiente modo: "Una línea de devenir no se define ni por los puntos que une ni por los puntos que la componen: al contrario, pasa *entre* los puntos, sólo crece en el medio, y huye en dirección perpendicular a los puntos que en principio se han distinguido, transversal a la relación localizable entre los puntos contiguos o distantes... una línea de devenir no tiene ni principio ni fin, ni salida ni llegada, ni origen ni destino... El medio no es una media, es un acelerado, es la velocidad absoluta del movimiento. Un devenir siempre está en el medio, sólo se puede coger en el medio. Un devenir no es ni uno ni dos, ni relación de dos, sino entre-dos, frontera o línea de fuga, de caída, perpendicular a las dos. Si el devenir es un bloque (bloque-línea) es porque constituye una zona de entorno y de indiscernibilidad, un *no man 's land*, una relación no localizable que arrastra a los puntos distantes o contiguos, que lleva el uno al entorno del otro, -y el entorno-frontera es indiferente tanto a la contigüidad como a la distancia-... La línea, o el bloque, no une a la avispa y la orquídea, ni tampoco las conjuga o las mezcla: pasa entre las dos, arrastrándolas a un entorno común en el que los puntos dejan de ser discernibles" (*Mil mesetas...* 293).

se lo había propuesto, por error, al estilo del brujo saenceano, a pesar de que lo ignore.

Ahora bien, el extraño personaje, que bien pudiera ser Felipe, es un brujo que se proyecta hacia el *hacer del profeta*. El profeta de Saenz se identifica parcialmente con la definición de Deleuze y Guattari:

La rostridad sufre una profunda transformación. El dios aparta su rostro, que nadie debe ver; y a la inversa, el sujeto aparta el suyo, sobrecogido por un verdadero temor de Dios. Los rostros que se desvían, y se ponen de perfil, sustituyen al rostro irradiante visto de frente. Y en esa doble desviación se traza la línea de fuga positiva. El profeta es el personaje de este agenciamiento... (*Mil mesetas...* 127).

Por eso, "el profeta es fundamentalmente traidor... El profeta, al contrario que el adivino, no interpreta nada: *más que un delirio de idea o de imaginación, tiene un delirio de acción* ... más que aplicar los poderes pasados y presentes, se anticipa y detecta las fuerzas del futuro" (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...*128). Es así que de acuerdo a esta lectura, el profeta traza una línea de fuga para anticiparse a la voluntad de Dios. De allí que su traición es relativa y parcial. Aquí es donde el profeta de Saenz se distancia del imaginado por Deleuze y Guattari. El brujo, sea este Tamayo, Oblitas o Felipe, en su devenir-profeta, traza una línea de fuga. Desviándose de la Norma (Dios), construye un puente hacia la otra orilla donde reposan los mundos ocultos. Su traición, por ende, es pura al estilo de la de Ricardo III o Lutero, quienes —según Deleuze y Guattari- actúan movidos por el deseo de "restablecer la máquina de guerra" (130) y, por eso, trazan líneas de fuga con el objetivo de conjurar el poder hegemónico. Esto explica por qué el loco *metido a profeta*, distorsionando la prédica cristiana, manifiesta:

La tentación es aire puro. Vencerla no es nada difícil; pero entregarse en cuerpo y alma a la tentación; dejarse quemar y consumir por la tentación; eso es lo difícil. Únicamente el hombre que haya decidido caer podrá conocer el abismo; jamás podrá entregarse a la tentación un hombre que no haya sido capaz de suicidarse (Saenz, *Felipe Delgado* 683).

El profeta de Saenz no cede a los caprichos del demonio, dejándose arrastrar por la tentación, es decir, no cae en la *trampa* puesta por Satanás. Mas bien, busca la tentación, se desvía con el propósito expreso de *caer para conocer al otro*, por tanto, su *traición* es un acto consciente."

## 2.2 Espanto petrificador

Del peligro con el que se relaciona el poeta práctico, sea por medio de la magia, la adivinación o el devenir-profeta, deriva la segunda característica del fenómeno jubiloso: el miedo:

Esta mosca no podía volar. Estaba envuelta en un silencio mortal. Se frotaba las alas y los ojos con las patas, y de repente, habiéndose quedado quieta, desplegaba las alas y avanzaba a gran velocidad un cortísimo trecho para detenerse en el seco, pues evidentemente no podía volar... En

---

<sup>24</sup> Remitirse a la diferencia entre trampa y traición de Deleuze y Guattari ("Sobre algunos regímenes de signos", *Mil mesetas...* 117-153).

ese instante la mosca avanzaba de nuevo un corto trecho a toda velocidad, y parecía haber enloquecido. Se frotaba las alas, pataleaba y se frotaba los ojos en procura de mirar quien sabe qué (Saenz, *Felipe Delgado* 575).

La mosca se aterriza ante la cercanía de la muerte. No puede creer lo que le sucede. La angustia se apodera de ella cuando se enfrenta a algo que no comprende. Se *frota los ojos* intentando aclarar su visión, pues lo que ve sencillamente le resulta inconcebible. Esa es su primera reacción. Mas, en un segundo momento, el mismo miedo la empuja hacia la muerte. Entonces, se *frota las alas*, preparándose para aproximarse más al extraño fenómeno y salir de dudas. Para en tercer lugar ya cerca al extraño fenómeno, adoptar el ritmo que parece imperar en el ámbito de la muerte: se desplaza con enorme celeridad períodos cortos para caer acto seguido en inercia y volar "allá en sus adentros" (Saenz, *Felipe Delgado* 575), adoptando así el ritmo del *otro*. De algún modo, la visión de la Parca, el pavor que engendra, trastorna a la mosca y la llena del valor necesario para salir de sí y, en la interperie, conocer la muerte.

Blanchot señala al miedo como el único medio para relacionarse con lo desconocido, y discrimina dos formas de bregar con éste. Una, el miedo "no hace salir de sus límites a quien lo experimenta (siendo siempre un miedo experimentado por un Yo en el mundo)" (*El diálogo inconcluso* 98). En este caso, el pensador ejerce su poder sobre el *otro*, ya sea vía apropiación, conquista o comprensión. Destruye la relación original (*absoluta*) que preserva la distancia entre el sí mismo y el *otro* para entablar una nueva, antropofágica, donde el *otro* es pensado en función al *uno*, como imagen desplazada o invertida del sí mismo. De este modo, rehuye el fenómeno desconocido, paradójicamente, al anular la distancia del primer contacto y, a su vez, ahuyenta al *otro* (lo vuelve ausencia) cuando lo nombra, lo traduce en un concepto. En tal sentido, aquel que frente al extraño (el peligro) genera mecanismos de defensa (evade y/o exilia al miedo); que incapaz de gobernar el rapto de pavor que

lo domina, echa a correr, así como Felipe y Jesuso Uaca lo hacen después de que la abuela Filomena "con cara horrenda, sin dientes y con la cabeza pelada, alargó unas manos como garras para aprisionar a Felipe" (Saenz, *Felipe Delgado* 29); que desespera con la espera, está negado para el júbilo, pues "el miedo les impide conocer la vida" (Saenz, *Felipe Delgado* 266).

La segunda forma de lidiar con el susto consiste en *seguir* el rastro del miedo: salir de los límites, en el viaje perder el Yo: "el poder de ser todavía el mismo" (Blanchot, *El diálogo inconcluso* 98) y devenir *hombre de miedo*, quien "en el espacio de su miedo, participa y se une a lo que le da miedo. No sólo tiene miedo, sino que él es el miedo, es decir, la irrupción de lo que surge y se descubre en el miedo" (Blanchot, *El diálogo inconcluso* 97). En este caso, el sujeto ya no escapa del y por susto, más bien caza pavor, esos instantes en los que por obra del terror se saca el cuerpo. Tampoco emprende la retirada cuando se le presenta algo extraño, ni intenta capturarlo en su pensamiento, sólo se mantiene a la expectativa. Y si huye lo hace de un modo peculiar, pues su fuga produce un *espacio sin refugio*. Aquí huir significa emprender la *fuga pánica*: "movimiento de evasión que se realiza como profundidad, es decir, como conjunto que se evade y a partir del cual ya no hay lugar para evadirse... el engendramiento del espacio sin refugio"; donde huir supone: "huyamos de lo que debemos huir, refugiémonos en la fuga que retira todo refugio. O también; allí donde huyo, 'yo' no estoy huyendo, sólo huye la fuga, movimiento indefinido que oculta, se oculta y no deja lugar donde uno pueda ocultarse" (53). Finalmente, la espera que antes le era insoportable, ahora es su punto de apoyo. El poeta práctico se adscribe a este segundo modo de digerir el miedo: se deja llevar por el miedo que —según Blanchot-

[e]l miedo... empavorece —si se me permite este juego de palabras-con lo pavoroso; y lo pavoroso es lo que nos hace salir de la paz, de la libertad, de la amistad a la vez. Así, a causa del pavor, salimos de nosotros mismos y, arrojados fuera, experimentamos, bajo las distintas especies de lo

pavoroso, lo que está enteramente fuera de nosotros y es distinto a nosotros: lo Externo de sí (97).

Tamayo, al igual que la mosca, no retrocede ante lo que le causa miedo, por el contrario, lo aborda. Y más todavía, se relaciona con su mundo únicamente a través del miedo: "teme al viento, teme al rayo, teme a la niebla, teme al frío" (Saenz, *Felipe Delgado* 166), en la misma medida en que teme a un fogón, a una baranda, al barrote de un balcón. No deja de imaginar el peligro que el más simple elemento, en apariencia, inofensivo, entraña para un mundo fundado en la armonía.

Por ejemplo: prohíbe terminantemente el pito de cañahua en la casa, y eso que este noble producto de la flora altiplánica, con propiedades alimenticias únicas en el planeta, tiene una historia que se pierde en la noche de los tiempos, y todo por habersele ocurrido que el atoramiento con pito de cañahua constituye el más peligroso accidente que darse pueda (Saenz, *Felipe Delgado* 166).

Todo esto porque su aguda percepción de poeta práctico le permite captar algo que aterrará a cualquiera: otro equilibrio, uno derivado de la ruptura de la tensión que preserva el equilibrio común, sinónimo de "negación de libertad" (622), el mismo que es el centro de la *música verdadera*: movimiento violento productor de diversidad en la unidad, "un equilibrio basado en el desequilibrio" según Oblitas. De algún modo, entonces, Tamayo, dejándose arrastrar por el miedo, entra en contacto con lo que, sea por ignorancia o por conveniencia, se obvia: el Afuera donde todo está en permanente cambio y, por ende, vinculado a este equilibrio atípico.

Este desequilibrado equilibrio que Tamayo percibe fuera de él, es vivido por Felipe una vez que éste consigue liberarse de la tensión:

Pues habiendo comenzado a sentirse de cabeza en el suelo, no podía librarse de esta sensación ni siquiera cuando se hallaba en la cama, y sólo encontraba alivio al ponerse realmente cabeza abajo, aunque para ello requiriese que alguien lo sostuviera en aquella posición. A todo esto, no tardarían en presentarse unos tirones que lo martirizaban originándose en los abismos de la tierra... A medida que Delgado iba liberándose de la tensión, poco a poco el mundo iba alejándose de él, mientras el tiempo circulaba a gran velocidad en sus venas (622-3).

Frente a esta necesidad física, innatural por completo, primero, Felipe responde con gobierno. No huye de lo que le sucede ni elaborando una explicación racional, ni ignorando lo que le ocurre. Él soporta su mal, más aún, se esfuerza por adaptarse al mismo (mantenerse parado de cabeza) y se apropia del movimiento de la fuga: olvida la intención de hallar un lugar seguro, optando por permanecer a la intemperie. En segundo lugar, Felipe se asombra de sí al mismo tiempo que se aterrera. "Estas sensaciones no me seducen, pero me aterran" (622), confiesa. Así, principia un proceso de extrañamiento, si vale el término, interno:

Felipe Delgado encontraba en los ojos de un cordero la imagen de sus propios ojos: si un cordero te mira con ojos expresivos, eres dueño de encontrar en ellos un camino de redención; el extraviado en las tinieblas tiene este solo recurso; ir en por de la luz por el camino de las tinieblas, y así Felipe Delgado, enamorado de un cordero, sumíase en un estado de gran perplejidad, en tales trances ya a nadie reconocía, de nada se acordaba; el mismo sentía extrañeza de sí. Por un raro estado de ánimo, veíase impulsado a realizar imposibles, y se desesperaba por sacarse el cuerpo (623).

Felipe se reconoce en el *otro*. La rara sensación corporal que padece lo hace salir de sí. El asombro lo arrastra fuera de los límites del mundo conocido y le quita todo su poder. Su "yo", ahora privado de la mayúscula, queda a merced del *otro*. En estas condiciones, Felipe se construye a partir de la imagen nueva que el *espejo del otro* (el cordero) le devuelve, rompiendo así con el tradicional *retorno a lo mismo*.

Aquí el espanto está unido a la sorpresa, por ende, a la duda. Felipe se llena de asombro ante la insólita reacción de su organismo. Siente pánico porque es imposible controlar la experiencia. Acto seguido, siguiendo el rastro del miedo, llega al territorio del desconocido. En este ámbito, la sospecha que antes sólo recaía sobre el extraño, contamina el resto, lo incluye, y, en consecuencia, elimina la tensión: el Yo ya no tiene poder sobre el *otro*. La duda que se cierne sobre todo cuanto le rodea e, incluso, de sí mismo, impele a Felipe a huir trazando una línea de fuga con la que termina por identificarse. Así, el miedo sitúa a Felipe en el medio, en la duda: el principio del movimiento jubiloso.

Ahora bien, en la misma medida en que el temor reduce a polvo el poder que el *uno*, al abrigo de las certezas, ejercía sobre *el otro*, también preserva la distancia que los separa. La mosca odia y teme al ser humano y, a la vez, es odiada y temida por este último (576). Aquí, odio implica mucho más que rechazo, esconde la atracción irresistible que ejerce el objeto sobre el que recae la ira. La animadversión que la mosca y el humano sienten el uno por el otro, por tanto, revela *fascinación* que, como se vio, conjura la inmediatez (Blanchot, *El diálogo inconcluso* 67). El temor unido al odio no hace más que reforzar lo anotado. De allí que el *odio medroso*, que invade tanto a la mosca como al hombre, promueva un diálogo que sigue las normas éticas que regulan el *habla de altura* a la que se refiera Blanchot: "habla desde muy lejos, altísimo (o bajísimo), habla de alguien que no habla de igual a igual conmigo y con la que no me es dado dirigirme al otro como si fuese otro yo mismo" (*El diálogo inconcluso* 107). Habla donde el *uno* se relaciona con *el otro* a partir de la diferencia.

Esto explicaría por qué el odio hacia los indios no afecta la condición de poeta práctico de Tamayo, ni trunca su búsqueda de júbilo. En una discusión sobre este poeta que sostiene con Felipe, Beltrán se muestra reticente a aceptar la afinidad de Tamayo con el peligro. Afirma:

Usted proclama a Tamayo como a poeta grande entre grandes, y sin embargo las expresiones que acaba de formular no reflejan ni remotamente la señera imagen del vate. Es sabido que Tamayo es hombre metódico y ordenado; la olímpica serenidad del hombre es proverbial. Nada de quemar naves; nada de salir por la tangente. Que se sepa el gran terrateniente y aristócrata no tiene por qué desafiar el peligro. No tiene por qué lanzarse como usted dice con el cuerpo a cuestras. Si me permite la frase casi fotográfica, diré que Tamayo no es hombre que acostumbra buscar tres pies al gato; y ahí está la opinión nacional para dar fe de ello (Saenz, *Felipe Delgado* 164).

Ante tal objeción, Felipe argumenta:

Se supone que explota sin piedad a sus hermanos los indios, pero, según su propia manera de ver, que en el caso de Tamayo es la manera de ser, no hay tal. Tamayo sabe que no hay tal. Tamayo sabe lo que hace... Tamayo no explota a sus hermanos indios [recuérdese que Tamayo es mestizo]; y eso que yo sé que los explota. No es que yo intente desconcertarlo a usted con paradojas, ni que trate de hacerme el original o el raro. No vaya usted a creer que pretendo insinuar que Tamayo, por ser Tamayo, puede hacer lo que le de la gana, atendido a que es un grande poeta. Precisamente no hay tal. Pensar de ese modo resultaría sencillamente ridículo. Una estupidez (Saenz, *Felipe Delgado* 167).

Lo cierto es que Tamayo es *terratendiente y aristócrata* y, por ende, un natural *explotador de indios*. Y además, mestizo, es decir, cholo: personaje que dentro de la narrativa indigenista (con la que, en este punto, la narrativa saenceana se cruza) encarna casi siempre el principal enemigo, aún más, depredador del indio. El odio, ya se lo dijo, es sinónimo de fascinación. De donde resulta que tras el rechazo de Tamayo, se halla *el deseo del Otro*, del indio, del *otro de sí*. Así, la figura clásica del cholo, llevada por Saenz al límite, cambia de signo: sus acciones ya no son reprobables, sino aplaudidas, pues a través de la agresión al indio, Tamayo se encuentra con el indio que lo habita, habla asimétricamente con él, por tanto, logra entenderlo más que todos aquellos que se proclaman sus defensores. Además, advierte que el origen de la incongruencia de sus actitudes, que sería consecuencia del carácter boliviano, se halla precisamente en su condición mestiza. Y esto es precisamente lo que Tamayo intenta decir cuando afirma: "la sociedad paceña soy yo", parece decirse entre líneas. Pues esta afirmación, dadas las características de este poeta práctico, no puede provenir de un espíritu ególatra, sino de un sujeto conciente de que vive internamente el problema que aqueja a toda su sociedad: la conflictiva relación entre lo indio y lo no indio, la lucha permanente que sostienen dentro suyo, al igual que al interior de la sociedad, y que no puede terminar porque, con la paz, se correría el riesgo de que llegue la pasividad, el estancamiento, el *statu quo*.

El mismo razonamiento es aplicable a la figura de Melgarejo. Ya se lo dijo, Melgarejo es un personaje histórico polémico. Para algunos, representa todo lo que no debería ser un primer mandatario, mientras para otros, es "uno de los más grandes presidentes" (641) de Bolivia. Felipe comparte la segunda opinión; a su juicio, "únicamente los grandes artistas, es decir, los creadores, es decir, los poetas, están llamados a gobernar un país" (161) y Melgarejo se inscribe dentro de este grupo por ser un

audaz soñador, que pensó en la ciudadanía universal y que, por risueño contraste, al mismo tiempo fundó el ahora populoso barrio de Miraflores... gran estrategia, [e]l vencedor de veinte batallas, [e]l instaurador del sistema métrico decimal de Bolivia, [e]l gestor del ingreso de este país en la Unión Postal Universal... determinó en definitiva la participación de nuestra patria en el concierto de las naciones, y creó un excelente sistema bancario, meditó en cosas tales como la abolición del pasaporte internacional, borradas que fueran las imaginarias líneas fronterizas de las naciones, y mandó a analizar las hojas de coca, cosa que a nadie se le había ocurrido antes, del mismo modo se empeñó en legalizar, y para siempre, la propiedad de las tierras de los indígenas... el enemigo público número uno de la burocracia y del papeleo, que ministraba justicia cual Salomón redivivo y que se mostraba tan magnánimo para con los desheredados y los humildes, como sanguinario para con los traidores, ladrones, cobardes, simuladores y adulones, eterna caterva de parásitos que acuden en legiones al poderoso... que, en respuesta a la reina Victoria, quien había borrado del mapa a Bolivia, no tuvo inconveniente en borrar del mapa a Inglaterra... (641-2).

Sin lugar a dudas, este retrato no guarda ningún parecido con el del Melgarejo que instaure su gobierno sobre la paradoja: infundir terror a sus súbitos y, al mismo tiempo, inspirarles lástima; o aquel otro que promulga la Ley de Exvinculación que puede ser leída como la legalización de la usurpación de tierras a la población indígena, pues mediante la misma se propone la extinción definitiva de los ayllus, la privatización de la tenencia y la creación de un mercado de tierras que permita la formación de latifundios, dato' que aunque no figura en la novela es un natural intertexto. La condición de poeta práctico es incompatible con esta actitud colonizadora. Sin embargo, la cuestión se relativiza porque Melgarejo, al igual que Tamayo, es un mestizo y, entonces, la agresión que infiere al indio encubre su *deseo del Otro de sí*. Melgarejo ataca al *otro* con el deliberado propósito de hallar la alteridad de sí mismo. El daño que infiere al indio, por tanto, es la vía que escoge para alcanzar su propia redención.

"El fin justifica los medios". Este pensamiento maquiavélico traduce las conductas de Tamayo y Melgarejo. Ambos personajes persiguen conectarse con la alteridad de sí mismos y, en función a este objetivo, literalmente, abusan al indio sin detenerse, en ningún momento, a pensar en las consecuencias de sus actos, en los enormes perjuicios y daños irreparables que pudieran ocasionar a esta población. Este comportamiento celebrado por Saenz, quien, paradójicamente, presenta al indio como un ser excepcional, digno de admiración, aparentemente vicia la propuesta del escritor. Y se dice: en apariencia porque, en verdad, la actuación de los protagonistas mencionados está estrechamente enmarcada al tercer punto de la orientación que Saenz ofrece a quienes "buscan vivir lo profundo" en *Vidas y Muertes*:

Al margen de cualquier consideración sobre el bien y el mal, es preciso, ser despiadado. Pues si uno lo es consigo mismo, no tendrá porque no serlo con los demás precisamente, en la medida en que fuera necesario. La indulgencia y el perdón, lo mismo que la benevolencia y la caridad, son virtudes que casi siempre y por paradoja van emparejadas con la hipocresía, con la felonía, con la simulación y con la cobardía.

De ahí que es preciso ser despiadado, si uno es quien para sobrellevar los sufrimientos de los demás y comprender lo incomprendido, conocer lo desconocido, penetrar lo impenetrado y llorar un llanto no llorado —pues quien ha querido imponerse cosas tales a título de deberes, necesariamente tendrá que ser despiadado (5).

De donde resulta que Tamayo y Melgarejo son poetas prácticos ejemplares precisamente porque son despiadados tanto consigo mismos como con aquellos que admiran, los personajes paceños que la obra de Saenz intenta reivindicar.

No obstante, existe una manera de ser despiadado que concuerda con un comportamiento ético, la cual es premiada con la desaparición definitiva. Me refiero a la actitud que adopta Felipe frente al otro. La lucha que entabla con Titina Castellanos, Ramona Escalera, Peña y Lillo, es equilibrada porque ambas partes tienen fuerzas equipolentes y persiguen un único objetivo. Asimismo, el modo de relacionarse con el aparapita es totalmente distinto a los escogidos por Tamayo y Melgarejo frente al indio. Felipe, si es despiadado al aproximarse a este personaje, lo es consigo mismo y no contra él. porque él sabe que el trato con el otro supone ante todo humildad: el sujeto, frente a la alteridad, se asume responsable de la miseria de ésta, sin poder evadir esta obligación, "desertar de su puesto" y sin "tiempo para retornar a sí" (Levinas 63), porque es consciente de que cualquiera de estas opciones que implican complacencia, destruirían "la lealtad del movimiento ético" (Levinas 62). Es precisamente la ética que subyace la relación de Felipe con lo que escapa a su poder, la que cambia la dirección del precepto "ser despiadado" y permite a este personaje alcanzar lo que el literato y el ex-presidente no consiguen: hacer su cuerpo fisura.

La segunda forma en la que se expresa el temor al otro es el asco.

El maestro Calixto María Medrano, pensativo, tocaba el piano con gesto grave —como si aquello que precisamente tocaba, le causara disgusto. Una música en la que se encontraba explicación a ciertas cuestiones misteriosas. En ella podía revelarse lo desconocido: tal el mirar de la madre, escondido en algún lugar del teclado, en una música de sueño, que Medrano, con tres dedos de la mano izquierda, tocaba suavemente, con mucha lentitud, y con los dedos de la mano derecha, con prodigiosa rapidez, alternando la posición de las manos, a medida que ambas íbanse acercando al centro del teclado... (Saenz, *Felipe Delgado* 36).

Medrano, profesor de piano que dictó lecciones a Felipe cuando éste era un niño, sin lugar a dudas, pertenece a la comunidad de poetas prácticos; su singularidad lo delata. Es nómada; como tal ocupa el territorio a su manera, sin aceptar convenciones y transgrediendo interdictos. No tiene un hogar tradicional; su residencia es la fuga: "Voy por el mundo con un bulto auestas, como los gitanos" (Saenz, *Felipe Delgado* 39), afirma. Es pobre, por tanto, inexistente para una sociedad que selecciona y estratifica a sus miembros en función al lema: *cuanto tienes, cuanto vales*. Y por sobre todo lo mencionado, es un *creador* en el sentido saenceano: un compositor que crea composiciones musicales que reproducen, a manera de eco, los ruidos del más allá, la voz, e incluso, la presencia de los que habitan el espacio de la muerte, por ejemplo, Ramona, la madre de Felipe.

Medrano, en su visita de despedida, obsequia, a Felipe, una última lección, quizás la más valiosa: ejecuta una pieza musical única capaz de acercar (ubica en el teclado del piano), sin reducir la distancia, al *otro* ("el mirar de la madre" de su alumno). La música es el instrumento que utiliza para convocar al *otro* y él, en su calidad de concertista, asume el rol de intermediario (una especie de *médium*). Es por eso que la manifestación de la alteridad perturba más al maestro que al alumno. En trance, "[e]l maestro, absorto y extasiado, tocaba y tocaba, con un gesto como de duda y de miedo, como si estuviera mirando el fuego, o como si, por el contrario, estuviera esforzándose en no mirarlo" (37), es decir, poseído súbitamente por el *deseo del Otro*, ese que llama, pero, ante cuya cercanía, el individuo se aterra.

En la experiencia de este poeta práctico, el miedo se revela como un rechazo distinto al experimentado por Ta mayo y Melgarejo, claro está, detrás del cual también se encuentra la atracción irresistible ejercida por lo diferente, mas escondida en otro continente: la repulsión. Según Bataille, el temor, nacido de un peligro no objetivo, es el fundamento del asco: "nada tangible nos da objetivamente nauseas, [afirma] nuestro sentimiento es el de un vacío, y lo experimentamos en el desfallecimiento" (84). La muerte es la amenaza incierta ante la cual el ser humano siente la nausea. La imagen de carnes putrefactas devoradas por gusanos causa horror, pero, a su

vez, una enorme fascinación porque vincula al sujeto con lo que, al fin de cuentas, lo seduce: la exterioridad (Bataille 80).

La mueca de disgusto que se dibuja en el rostro de Medrano cuando éste toca el piano, refleja la repugnancia que le inspira ese *otro* que le habla, es decir, la madre de Felipe que dialoga con él usando las notas musicales como palabras. Su habla irrumpe la realidad ordinaria, (retro)trayendo su presencia al mundo de las ausencias. Esto la convierte en un riesgo ilocalizable que Medrano rechaza instintivamente, pero al cual termina por enfrentarse a pesar de su terror y, es más, por medio de él. El miedo, en su caso, entonces, adopta la forma de una náusea reprimida distinta a la abierta de la que habla Bataille. Esto porque el asco es contenido y, todavía más, digerido por el poeta práctico en su afán de llegar al júbilo (recuérdese como Felipe va tras el olor nauseabundo que despiden el fantasma que lo persigue), mientras el resto rehuye al *otro* dejándose llevar por la náusea (piénsese en Fray Guzmán frente a la deposición dejada en medio del zaguán por el fantasma).

Pero ¿cuál es la razón por la que se teme al *otro*? ¿por qué repele (produce aversión o asco) cuando fascina? Pues bien, debido a que ejerce un poder inimaginable sobre el individuo cuando este último es movido por el deseo hacia él. *El otro*, en ese momento, cuestiona al sujeto y, al hacerlo, lo descentra, impidiéndole volver a su anterior seguridad, colocándolo a la interperie y, al mismo tiempo, regalándole una experiencia única, un conocimiento nuevo sobre sí. Así, a partir de la epifanía del *otro*, el individuo ya no vuelve a tener control sobre sí, su conciencia se embarca en un proceso de cuestionamiento constante y, curiosamente, esta falta de estabilidad le dota de una de las más grandes fortunas: la opción de pensar más allá de los límites fijados por lo posible que está supeditado a la red de poderes. De allí que, a pesar de los peligros que entraña, el poeta práctico sigue el rastro de aquello que lo incomoda, siguiendo una sentencia pronunciada por Oblitas: es necesario "dársele de allá en cuando un pequeño susto, una pequeña sorpresa" al organismo (Saenz, *Felipe Delgado* 619).

## 2.3 Maldición

El dolor es el tercer factor constitutivo de la experiencia jubilosa:

Todo poeta es humano, y como humano, ama a las moscas. El poeta no tiene por qué menospreciar a las moscas, por el contrario, el poeta enaltece a las moscas. Sin ir muy lejos, todos nosotros aquí en la bodega, en nuestra calidad de poetas prácticos de la más alta escuela, amamos a las moscas, por lo mismo que conocemos el sufrimiento... (Saenz, *Felipe Delgado* 136).

Poetas prácticos y moscas encuentran un nuevo punto de contacto en el sufrimiento. Los miembros de ambas comunidades conocen el sufrimiento mejor que cualquiera porque soportan una maldición. Esto los aproxima entre sí, además de proyectarlos hacia el júbilo.

Pocos días después del fallecimiento de su padre, Felipe, en un estado intermedio de somnolencia, escucha una voz "desde muy lejos", desde las tinieblas, la cual le da una importante lección de vida: uno todos sufren; no todos lloran; no todos sienten; no todos gimen, y yo soy así, pero mis amigos no me dejan, y con infinita tristeza me dicen: No seas así" (102). El mensaje, emitido por quien parece ser un poeta práctico, revela que el sentimentalismo es un rasgo fundamental de los miembros de esta logia. Aquí nuevamente se enfrenta una resemantización al estilo saenceano. Sentimentalismo, en el contexto de la novela y de la obra total de Saenz, no significa sensibilidad exagerada, por el contrario, es un aspecto inherente al carácter del poeta práctico puesto que únicamente un "sentimental es el que aprende y el que comprende, con dolor y en silencio" (231) como afirma Ramona Escalera. Y ¿qué aprende y comprende? En *Vidas y Muertes* se halla la respuesta: gracias al

sentimentalismo —dice Saenz- se consigue "comprender lo incomprendido, conocer lo desconocido, penetrar lo impenetrado y llorar un llanto no llorado" (5). El sentimentalismo tampoco tiene que ver con un sufrimiento egoísta como el de Prudencio, el cual nace de él para retornar a él. Más bien, está íntimamente ligado al actuar de forma despiadada con uno mismo al que se hacía referencia en el apartado precedente. Esto implica gobierno sobre las propias emociones: es uno quien conscientemente las lleva al límite y las mantiene en este nivel por tiempo indefinido con paciencia y a pesar suyo. Aquí, un dato más que aleja al sentimentalismo de Saenz de una acepción ordinaria: el dolor debe ser soportado con paciencia porque la impaciencia, como afirma Blanchot, resulta contraproducente:

una falta contra el sufrimiento: negándose a sufrir lo espantoso, sustrayéndose a lo insoportable, se sustrae al momento en que todo se invierte, cuando el mayor peligro se convierte en la seguridad esencial. La impaciencia de la muerte voluntaria es ese negarse a esperar, a esperar hasta alcanzar el centro puro donde nos encontraríamos en lo que nos excede (*El espacio literario* 112).

Es necesario que el poeta práctico se llene de paciencia, mientras el dolor insufrible recorre su cuerpo. La desesperación de liberarse del dolor o, caso contrario, la impaciencia por padecerlo únicamente forzarán al *otro* a esconderse esperando el instante preciso para manifestarse y desencadenar la desorganización corporal total. Por eso, la imagen del sentimental es —para Ramona- un monolito: "Los ojos, la nariz y la boca, en bajo relieve; las manos puestas a la altura del pecho —una imagen hermética" (Saenz, *Felipe Delgado* 231), que representa a un sujeto inmóvil, callado y siempre a la espera. El sentimentalismo saenceano, entonces, es la capacidad que el poeta práctico está obligado a desarrollar, pues es el único medio que tiene a su alcance para poder lidiar con un padecimiento excesivo proyectado hacia el *sacarse el cuerpo* y, por este conducto, al *otro*. De allí que sea necesario tomar con seriedad

al sentimentalismo y empeñarse en aprender a ser sentimental como sugiere Ramona: "El sentimentalismo es una cosa seria... No se puede llorar así porque sí, primero se tiene que haber aprendido y después se puede llorar" (Saenz, *Felipe Delgado* 232).

Ahora, ¿cómo se aprende a ser sentimental? Pues a través del contacto con padecimientos excesivos, esos que preceden y subyacen a la experiencia límite. Existe un sufrimiento sin medida, afirma Blanchot, que "es sufrimiento cuando ya no puede sufrirse, debido a ello, en este no-poder no se puede cesar de sufrirlo" (*El diálogo inconcluso* 88), el cual surge de una experiencia radical: *la relación con la imposibilidad*, con lo que se sustrae a todo poder. Pues bien, ese es el sufrimiento sin medida que aqueja al poeta práctico. Esas son las señas del dolor que el poeta práctico debe aprender a retener en su interior, cada vez por más tiempo, hasta que obre el milagro de impedir definitivamente su retorno al cuerpo organizado. Ese es el padecimiento que debe ser alimentado porque el mitigarlo implicaría la clausura del Afuera para el ser. En fin, ese es el sufrimiento que viabiliza el conocimiento jubiloso.

Todo esto permite pensar al sufrimiento jubiloso como una maldición que el sentimental no sólo acepta con resignación, sino anhela, procura y recibe gozoso. Aquí, el término *maldición* no refiere el "lado demoníaco de esta vida [vida de Felipe] signada por el ansia de una aniquilación personal que sería, en realidad, ansia de eternidad", tal como lo sugiere Antezana en *Ensayos y Lecturas* (336), ni es sinónimo de un destino "marcado por Thanatos, el deseo de la muerte", de la autodestrucción en pro de "purgar al demonio que lleva en sí [Felipe], a fin de asumir su esencia más profunda y verdadera", así como piensa Sanjinés (*Marginalidad y Grotesco...* 114). Es claro que la maldición en particular y el júbilo en general están ligados a la muerte y que los poetas prácticos están dominados por una especie de pulsión de muerte. Pero la muerte que se pone en juego en la obra de Saenz no responde a un sentido convencional. Muerte, aquí, se confunde con la idea de alteridad. De donde resulta que el deseo de muerte que evidentemente identifica a los poetas prácticos no es más que el *deseo del Otro*, con el cual lejos de pretender trascender la vida y

alcanzar la eternidad, se busca incorporar el espacio de la muerte (lógicas altéricas) en el de la vida (realidad ordinaria). Por tanto, si la maldición está unida a la pulsión de muerte —como se verá- por medio del vicio y, por eso mismo, es una constante del carácter del poeta práctico, se debe a que es una pieza de la maquinaria jubilosa.

Ahora, si esta maldición, fomentada por el poeta práctico, deviene del dolor insufrible del que habla Blanchot, ese que viene del Afuera, es lógico que se caracterice por exceso y contención -reventar y aguantar en los términos usados por Saenz-, pues, por un lado, el sufrimiento que le da origen es excesivo y, por lo mismo, insufrible; y por otro, debido a que se trata de un dolor insufrible, es imposible librarse de él, por tanto, debe ser contenido aún cuando es insoportable. Se suma a ésta una razón más para que la maldición sea sinónimo de aguantar y reventar, ésta es su relación con la muerte. La reflexión de De Certeau sobre la experiencia de la muerte puede servir para entender el extraño vínculo tendido entre la maldición (reventar y aguantar) y la muerte entendida como "índice de alteridad" (De Certeau 211). El crítico afirma que la *posibilidad de morir*, sinónimo de *posibilidad de decirlo*, se sitúa *entre-dos*: "Entre la máquina que se detiene o revienta, y el acto de morir" (210), y el moribundo se sitúa en el comienzo de la diferencia entre reventar y morir. El moribundo se conecta con todo aquello que lo excede, lo mueve el *deseo del Otro*, por eso, existe relación entre su deseo "con lo que no puede tener, con una pérdida" (De Certeau 210). De algún modo, entonces, el moribundo, aquel que está en la frontera, tiene la posibilidad de comunicarse con la diferencia estando aún en el mundo de los vivos y, más todavía, establecer una "comunicación más allá del intercambio" (210), es decir, que tiene la opción hablar de la muerte, sin hacer que ésta, en el camino, vuelva a ser vida, pues no existe la exigencia de responder a un interlocutor convencional. La ubicación que le adjudica, así como la *posibilidad de decir* la muerte que De Certeau sugiere tiene el moribundo, curiosamente coinciden con la ubicación y las capacidades que Saenz adjudica a su poeta práctico. Lo que lleva a pensar que el reventar exigido por la maldición tiene que ver con el reventar en medio del cual el moribundo se sitúa para hablar de(sde) la muerte. Y por lo

mismo, es próximo al *vaciamiento enriquecedor* del que habla Levinas: "La relación con lo Otro me cuestiona, me vacía de mí mismo y no cesa de vaciarme al descubrirme recursos siempre nuevos" (56). Puesto que este reventar, por un lado, es un vaciamiento que se origina en el *deseo del Otro* y es producido por *el otro*, y por otro, tiene la contención como contrapartida: el cuerpo se vacía hacia *el otro* a medida que se llena de sufrimiento; el cierre de accesos, en consecuencia, es verdaderamente un abrirse por entero a *lo imposible*.

Tales las razones por las que Saenz homologa con relativa sencillez dos conceptos no del todo afines: maldición y vicio. Oblitas afirma: "la maldición es el vicio" y "el vicio es la fuerza purificadora" (Saenz, *Felipe Delgado* 265). El vicio implica exceso y, por lo mismo, es asumido como nocivo en un mundo que ve con buenos ojos la medida. Asimismo, supone represión: es necesario que el excedente sea retenido para que el sujeto goce los beneficios. Piénsese, por ejemplo, en el alcoholismo o la drogadicción, en ambos casos es necesario que el cuerpo este colmado de alcohol o sustancias para que el sujeto salga de sí y comience a ver lo que le rodea con ojos de extranjero. Así, la maldición es vicio en tanto supone exceso y contención proyectado al *otro*. Además por ser vicio, la maldición es fuerza purificadora por cuanto hace posible que *ocurra lo faltante*, es decir, que se vuelva presencia lo marginado al mundo de las ausencias y se anime lo arrinconado al *reino de lo inanimado*, cuando transparenta el cuerpo al romper su organización interna, haciendo del mismo una ventana a través de la cual se puede ver al *otro* (Saenz, *Felipe Delgado* 262).

Pero ¿quién premia al sujeto con una maldición de estas características? Dios, por una parte y, por otra, Satanás. El poeta práctico debe congraciarse con uno y con otro para gozar de la maldición. Peña y Lillo escucha lo siguiente de labios del *Loco Casasola*: "dolor y tentación, necesidad y hambre, miseria y peste, y todos los sufrimientos, son fruto de un escozor que Dios sintió en la cara; arrancó Dios un pelo de la barba a tiempo de rascarse; y entonces, como no sabía que hacer con él y tampoco tenía donde ponerlo, hizo el mundo en ese pelo" (687). Dios es el hacedor

casi accidental de todo, incluso del padecimiento de la humanidad; bastó un gesto insignificante suyo para que el hombre extraviara el paraíso y fuera condenado a errar en pos del Edén. Por eso, Dios —para el *Loco Casasola*- es un *dios de sufrimiento*: “Dios sólo conoce el dolor [dice], y por el dolor reconoce a sus hijos. Con dolor hay que hablar a Dios, no con palabras bonitas ¡Tenéis que orar con dolor, pero además con amor” (686). De donde resulta que la maldición que arranca al sujeto de ese mundo de apariencias es, en parte, obra divina. El demonio es el autor del otra mitad de la maldición. Una vez expulsado del Edén, el hombre queda a merced de Satanás; él es quien lo convence de abandonar la obsesión de retornar al paraíso y abrazar el vicio como el medio para llegar a las *tinieblas* cuando le enseña los beneficios de los dolores causados por la ingestión del fruto prohibido (697). Por ello, todo poeta práctico está obligado a agradar a Dios y pactar con el diablo para disfrutar los beneficios de la maldición.

Esta lógica ritualística que domina la maldición es la causa de la serie de reglas que contiene, de cuyo cumplimiento depende el júbilo. “Sin la maldición [observa Oblitas] nadie viviría. Para ahuyentar a la mitad de la maldición hay que rogar a Dios, y al mismo tiempo, hay que ser bueno para con la maldición. Dios nos mira y nos hace caso porque el dueño de la maldición, o sea el diablo, lo fastidia todo el tiempo y le hace señas” (263). La mitad de la maldición que es necesario ahuyentar, es aquella que perjudica la empresa jubilosa —el deseo de retorno al paraíso, o sea, al mundo de las apariencias que Dios hace despertar en el hombre cuando lo expulsa del Edén-. La otra, con la que más bien es necesario congraciarse, es la que pone en marcha la empresa jubilosa —el vicio, obra de Satanás-. Y al hacer ambas cosas, el sujeto debe actuar por convicción y siguiendo los pasos establecidos por la propia maldición, sin pretender jugar o hacerle una broma, pues como Oblitas afirma:

La maldición no admite bromas, amigo, y gracias a la Magna Ciencia, de la que soy iniciado, puedo vislumbrar muchos misterios y dominar muchos secretos, dígame. La sabiduría de la coca, por ejemplo, es infinita; y aquel que haya dominado una milésima parte de sus enseñanzas, podrá preciarse de ser el hombre más sabio del mundo, y, si quisiese, podrá llegar a ser un superhombre. El rito es lo principal. El rito se guarda en secreto (264).

En este pasaje, se establece una analogía entre el arte de *leer en hojas de coca* con la maldición. Tanto la coca como la maldición exigen el cumplimiento de ciertas formalidades para dejar escuchar las voces del más allá, la una, y posibilitar un *habla de altura*, la otra. El incumplimiento de las convenciones estipuladas en cada caso determina castigos severos para el infractor. Así, Oblitas advierte a Felipe sobre el peligro de reírse de la maldición, pasando por alto una de sus prohibiciones. Si uno se ríe —aclara- debe hacerlo cuando la maldición tenga los ojos cerrados porque, de otro modo, el vicio deja de ser energía purificadora. Y mejor si uno no lo hace ni en broma, pues "la verdadera risa se oculta en las concavidades, y cuando sale lo vuelve loco a uno" (263). De donde resulta que el cómo y cuándo reír es parte del ritual impuesto por la maldición: "En el vicio se encuentra la semilla del chiste" (266). Este es el motivo por el que Felipe y su padre, fieles a este principio, procuran siempre reprimir sus carcajadas ante escenas que les causan enorme hilaridad (Ver 14, 63).

Con el fin de aclarar la figura, se hará un recorrido por algunos pasajes en los que se muestra el modo en , que algunos de los poetas prácticos lidian con la maldición.

Y sintiéndose martirizado con el misterioso dolor de no poder llorar, se preguntaba por qué no podría llorar. "El llanto es nuestro desahogo", pensaba Delgado; "pero es quizá imposible llorar por algo que jamás ha existido. Se llora la pérdida de un ser querido o su partida, pero cuando

nos golpea un misterioso dolor y descubrimos que algo que no conocimos acaba de desaparecer, entonces el deseo de llorar estrangula nuestro corazón, en un momento de helado estupor. Y este es el momento en que sentimos un dolor misterioso, un dolor mas bien corporal, y que sin embargo se sitúa en algún lugar desconocido y que duele en sí, como ajeno a la carne y al hueso, y que vuela en medio de nuestro vacío, en la oscuridad y el silencio de la entrañas" (327).

Desde el momento en que se entera que Ramona está desahuciada, Felipe se siente ahogado por un extraño deseo de llorar. Ramona encarna la otredad próxima que altera a Felipe hasta el punto de llevarlo al borde del llanto. Según De Certeau, "(Dos moribundos son proscriptos (*outcasts*) porque son marginales de la institución organizada por y para la conservación de la vida" (207). Por eso, sufren un "duelo anticipado": son colocados en una "cámara mortuoria" y envueltos "en el silencio o, lo que es peor, con mentiras que protegen a los vivos de la voz de haría añicos este muro para el grito: Voy a morir" (De Certeau 207). Desde el momento en que Ramona es desahuciada por los médicos, desaparece para los vivos, se convierte en un *muerto viviente*, y "cae fuera de lo *pensable*, que se identifica con lo que se puede *hacer*" (208). El cáncer de Ramona representa el triunfo de la *incura*. Allí donde la *incura ha vencido*, ya no existe espacio para la cura, por tanto, nada se puede hacer para devolver su orden primario al organismo. Por esta razón, Ramona deviene impensable para los vivos aún cuando tan sólo está agonizando. Esta es la Ramona que duele a Felipe.

Felipe no puede evitar el llanto, pues no ejerce ningún poder sobre lo impensable. Asimismo, le es imposible identificar la causa de su tristeza o molestia provocada por el *otro* porque emociones y sensaciones derivadas de una *relación con lo imposible* tienen su origen en la Exterioridad, por tanto, son ilocalizables. Este no-poder del dolor jubiloso, del deseo de llorar de Felipe, es lo que excede y lleva a quien lo sufre a un lugar desconocido que está fuera de su cuerpo, no obstante, ser

un sufrimiento profundamente corporal. Así, Felipe aguanta el llanto (un vicio al igual que el alcoholismo en el contexto de la novela [Saenz, *Felipe Delgado* 84]) y por el llanto revienta, puesto que gracias a este vicio logra excederse a sí mismo para conectarse con el Afuera: Ramona muerta.

Ordóñez consigue un exceso mayor al alcanzado por Felipe. Si bien todos los clientes de la bodega sufren "calladamente quien sabe qué dolores" (Saenz, *Felipe Delgado* 328), pocos son los que tienen el coraje de llevar al límite su padecimiento. Entre ellos figura Ordóñez. Desde su primera visita a *El purgatorio*, Felipe percibe que el bodeguero "[gene mucho de místico. Es un suicida. Es un hombre que conoce la muerte... Es un gran humorista<sup>25</sup>" (112). De allí que su final no lo sorprenda. El vicio de Ordóñez es el alcohol. Él, en verdad, sigue el ejemplo del aparapita y no se queda a medio camino como Felipe. Se saca el cuerpo ingiriendo un mínimo de alimento a la par de consumir una cantidad desmedida de bebidas alcohólicas. Cuando siente que su fin se acerca, este personaje celebra el éxito de su empresa con sus amigos:

... un aire extraño comenzaba a soplar en la bodega; rara vez se había visto semejante desenfreno. Nadie podía permanecer quieto en su sitio; cada cual iba y venía de un lado para otro, todos gritaban y gesticulaban, y hasta los aparapitas se mostraban alegres; aquí todo el mundo ofrecía su alma; y el bodeguero con un humor que cambiaba de repente, vociferaba, hacía gestos y chistes, y a ratos cantaba... y brindaba alegremente con sus amigos en el mostrador... (496).

---

Aquí el término "humorista" tiene, al menos, dos sentidos. Retrata a un individuo alegre, festivo, pero también poseedor de gran agudeza crítica. Asimismo, dibuja un sujeto de estados de ánimo variables: "con un humor que cambiaba de repente" (Saenz, *Felipe Delgado* 496).

No es extraño que el festejo del triunfo del dolor sobre el organismo esté marcado por el exceso, pues el gobierno del desconcierto sólo se puede festejar con desenfreno. Los moradores de la bodega, quienes presienten la proximidad del deceso de Ordóñez, dan rienda suelta a sus emociones como nunca antes lo habían hecho. Tal es el poder contaminante de la muerte. El contacto con lo *otro* —Ordóñez es un moribundo— logra sacarlos de sí, enloquecerlos, durante una cuantas horas.

Poco después, Ordóñez confirma las sospechas de los circundantes: "¡Se acabó la cosa; me duele la barriga y mañana mismo me llevan! —miró con indecisión a los que lo rodeaban, y bajando la voz, dijo ahora-: la gran puta; ¿para qué sirve la vida? Yo no gano nada riendo o llorando, señores; tengo un presentimiento grave, mis estimados; pero, ¿llorar yo? ¡Eso nunca!" (497). Esta revelación apacigua a los moradores de la bodega que hasta ese momento habían actuado eufóricamente sin saber por qué. Pero no pasa lo mismo con Ordóñez. Sus actos siguen desconcertando:

... de pronto llevó ambas manos a su cabeza, como un loco, y exclamó -: ¡Voy a incendiar la maldita bodegal... habiendo corrido con extraordinaria agilidad a la trastienda, reapareció esgrimiendo un hacha, y luego de vacilar un momento, mirando con ojos extraviados, se lanzó sobre el tonel, para destrozarlo enseguida con feroces golpes en medio de la espantosa conmoción. Este hombre era la ira personificada... emprendió con el armazón, que pronto caía hecho añicos junto con las botellas vacías y las demás cosas inservibles que se amontonaba allí... Loco de furia, quiso prender fuego al banco de don Noé... Ordóñez asestaba golpes a diestra y siniestra, y los demás se esforzaban por reducirlo... sólo el cansancio puso fin al terrible arrebató (497-8).

El dolor contenido provoca un desborde mayor al obtenido por Felipe, pues no se detiene en la destrucción de la organización interna; busca, además, desbaratar y fundar otro orden en el exterior, en la bodega. Así, Oblitas, al reprimir el deseo de llorar, consigue que la confusión que domina su cuerpo trascienda a *El purgatorio*.

Pero el exceso de Ordóñez no se detiene ahí. Este personaje bebe hasta el alba y ni siquiera los dolores insoportables que lo atacan impiden que siga bebiendo aguardiente. Si llega a un hospital es por mera casualidad: Amézaga decide llevarlo a un centro médico en vista de la falta de licor. A estas alturas, Ordóñez ha perdido su calidad de ser humano. Es tan solo "un objeto lejano, no significable, de un trabajo y de un fracaso imposibles de rastrear en el espacio y en el lenguaje familiar" (De Certeau 208), un bulto o un mueble más que los aparaditas transportan a solicitud de Amézaga al hospital: lugar donde se exilia al enfermo para que ya no perturbe a la vida, donde no existe ni aún para los médicos, quienes al no poder hacer nada por él simplemente lo ignoran.

Hasta sus mejores amigos lo *nadifican* al verter juicios falsos respecto a su estado de salud: "De ser grave la cosa no es grave -intervino Amézaga-. Además el dolor ya pasó; eso se ve... has de saber que saldrás con vida, por más que tengas dolor, temblor o lo que fuese. El corazón me lo dice [afirmó Beltrán]" (Saenz, *Felipe Delgado* 510). Todos le mienten con el deliberado propósito de mentirse y así ponerse a salvo de la muerte, escapar del júbilo. Curiosamente en esta ocasión, Felipe también participa de la farsa: "La cosa es como dice el Sr. Beltrán —añadió luego [Felipe], ocultando lo que verdaderamente él sentía-: tú saldrás con vida, Corsino; el corazón me lo dice" (Saenz, *Felipe Delgado* 510). Y aunque después se avergüenza de ello, es incapaz de corregir su falta: "Violentamente contrariado, Delgado se sorprendió ante esta circunstancia. Todos y cada uno de los presentes daban por segura la muerte del bodeguero, pero sin embargo disimulaban, y eso que sabían que éste era el primero que lo sabía" (510). Al igual que el resto, prefiere girar la cabeza para no ver el rostro de la muerte.

Frente a esta inesperada actitud, el bodeguero reacciona con un poco de cinismo y otro tanto de frialdad. Él sabe que agoniza; ningún comentario logrará hacer que dude de aquello. Así, consciente de su situación y seguro de que la maldición lo llevará al ámbito de la muerte sea por falta o exceso de alcohol, decide apresurar el paso. Pide más aguardiente: "-Disculpen; ¿quién de ustedes tiene plata? Quiero unas copas, mis tripas se queman, el cuerpo me lo pide. Un aguardiente, así que sea" (511). Este último trago colma su cuerpo y produce su rebalse:

Corsino Ordóñez no aflojaba la botella; al parecer, estaba alegre y feliz. Ahora bebió con entusiasmo, espectacularmente y de un solo golpe el resto que había quedado, y se atoró de pronto, se convulsionó con violencia, dando un susto a sus amigos. Y luego, habiéndose disipado la alarma, al cabo se quedó quieto en el lecho, con la cara congestionada, los ojos entrecerrados, respirando afanosamente (518).

El exceso del aguardiente lo llena de un *misterioso vacío*, uno generado por la ausencia de orden corporal. Ahora su cuerpo es tan sólo una enorme interrogante; a dejado de ser suyo para pasar a manos del desconcierto: "El cuerpo vibraba. El cuerpo se agita con una actividad y furia brutales, con grandes temblores y convulsiones. Rebosante de espuma, en la boca abierta resonaban, los ahogos y los ronquidos" (519). De donde resulta que el vacío, producido por el licor, enriquece al bodeguero porque lo colma de aquello que lo excede, lo que proviene de la Exterioridad.

Ordóñez revienta cuando se vacía por obra del *otro de sí*. El ángel de la muerte es la máscara tras la que se esconde la alteridad que lo habita. El vicio del aguardiente provoca la hinchazón de su cuerpo, de esta manera, despeja el camino para que su *otro* se le manifieste.

El ángel se mostraba sorprendido ante la cama vacía, pues el ángel era él, Corsino Ordóñez, y ahora adivinaba la verdad en sus propios ojos, y lo comprendió todo. Ahora ya nada importaba nada excepto que él, Corsino Ordóñez, fuese él, precisamente y no otro. Pues de haber sido otro, Corsino Ordóñez no habría sido él, en absoluto (520).

En tal sentido, el bodeguero debe al vicio, la hinchazón que lo hace reventar, es decir, vaciarse de júbilo frente a lo que le es absolutamente desconocido. Esto explicaría el por qué de la extraña posición en la que Felipe y Peña y Lillo encuentran su cadáver:

Una cara negruzca miraba con ojos de espanto. Unas manchas resacas y unos espumarazos se reunían en su boca abierta, con la mandíbula sobre el pecho. La barriga, hinchada, tersa y brillante, como una bola a punto de estallar. Esta mano, empuñada sobre la barriga, parecía asir con angustia todo cuanto escapase de la otra, extendida y vacía (524).

Su caso no es único. Toda maldición induce la hinchazón. Oblitas afirma: "Cada cual tiene una maldición y por medio de esa maldición, cada cual llama y cada cual vive" (263). Así, hay quienes *llaman* al *otro* a través del aguardiente, otros con la comida y algunos, entre los que se incluye, con la *carne de mujer*<sup>26</sup>. Y todas las

---

<sup>26</sup> Esto explicaría porque Oblitas pide prestada su mujer a Borda: "... no bien entraron, Oblitas hizo un gesto significativo. Señaló la puerta del cuarto contiguo y, mirando a Borda, con cierto tono punzante dijo: -¿Y la famosa dama? ¿No me da un barato? No hablo de negocios mientras no me dé un barato, dígame. Borda se puso rojo; ladeó la cabeza y luego, después de dudar un momento, hizo un gesto de resignación y dijo: -Bueno; cómo no. Le doy un barato. Pero eso sí —previno ahora-: No abra la boca, comprenda mi situación, no diga nada; menos mal que en el cuarto no hay luz" (Saenz, *Felipe Delgado* 81).

maldiciones, sin excepción, producen un extraño aumento de volumen en el vicioso. Por ejemplo, Oblitas:

Esta gordura no es tal, sino hinchazón. A la vejez el resoplido peculiar del placer carnal ya deja de ser un efecto natural para obedecer a varias influencias. Es grave la influencia neumática en el dominio de la magia, amigo. La operación se revierte, llenándose de aire el cuerpo y todas las concavidades. A la edad proyecta los placeres de la carne pueden causar una peligrosa hinchazón con gases pesado, yo le diré. Claro que la maldición salva; eso sí; pero el momento no es oportuno para referirse a tales misterios (429).

Y Felipe, Ramona observa: "¿No has estado bebiendo excesivamente? —preguntó ahora-. Tienes la cara totalmente hinchada. Tus ojos están inyectados en sangre. Debes cuidarte un poco" (301-2).

Una maldición que merece especial consideración y cosa curiosa no produce hinchazón, aunque sí el reventar, es el amor. Este es un vicio al que recurren casi todos los poetas prácticos porque además de estar dirigido a liberarlos temporalmente de las cadenas de su organización corporal, los ayuda a encontrar el camino (vicio) que los alejará definitivamente del organismo y propiciará su desaparición. Ahora bien, amor, dentro de la obra de Saenz, posee un sentido que dista de los que normalmente se le atribuye. No implica unión de partes complementarias, de las mitades de una naranja. No significa coincidencia tendente a restaurar el equilibrio perdido tras el extravío de una de las partes respecto a la otra. Ni es fusión de dos: punto en el que "los límites de las propias identidades se pierden a la vez que se difumina la precisión de la referencia y del sentido del discurso amoroso... ¿Hablamos de la misma cosa cuando hablamos de amor?" (Kristeva, *Historias de amor* 2). Tampoco se trata de una maniobra dirigida a

devolver la pieza suelta a la máquina, es decir, restituir a Eva, la mujer, la costilla a su origen: Adán, hombre, cuerpo. Mucho menos es afín a la idea de amor surgida de la reflexión neo-platónica que se apoya en el mito de Narciso, a la cual se refiere Kristeva en los siguientes términos: "Y esta mini-revolución nos legará una nueva concepción del amor: amor centrado en sí mismo, aunque atraído hacia el Otro ideal. Será un amor que magnifique al individuo como reflejo del Otro inaccesible al que amo y que me hace ser" (51). Si bien es verdad que el amor saenceano supone también encuentro de dos, del *uno* con el *otro*, ese *otro* al que se proyecta el *uno* no es un *fantasma* (Otro ideal), sino un sujeto real. Además, se trata de un encuentro marcado por la violencia. Más que coincidencia feliz, es colisión, enfrentamiento, choque, con aquello que excede, sobre lo cual no se quiere y no se puede ejercer ningún control. Es el *amor vivo* del que hablan Deleuze y Guattari, ese "en el que cada uno se conecta con los espacios desconocidos del otro sin entrar en ellos ni conquistarlos" (*Mil mesetas...* 193). Y por eso mismo, amor saenceano es sinónimo de guerra (Cf. Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...* 280), pero una no destinada a dominar al *otro*, sino a desnudarlo: "Captarlo siempre en una masa, extraerlo de un grupo, aunque sea restringido, del que forma parte, aunque sólo sea por su familia o por otra cosa; y después buscar sus propias manadas, las multiplicidades que encierra en sí mismo, y que quizá son de una naturaleza totalmente distinta" (41).

Este particular tipo de guerra coincide, no sin razón, con el *tinku*, término que nombra:

las peleas rituales en las que se encuentran dos bandos opuestos, frecuentemente llamados **alasaya** (el lado de arriba) y **mäyasa** (el lado de abajo). Parece un combate guerrero, pero se trata de un rito; por eso une. El *tinku* es la "zona de encuentro" donde se juntan dos elementos que proceden de dos direcciones diferentes: "**tincuthaptatha**, encontrarse los que van y vienen en el camino" (Bouysse Cassagne, Harris, Platt y Cereceda 30).

Puesto que el mismo se ancla en una categoría estética del pensamiento andino: *awqa*, en la cual, a juicio de Monasterios, la poética de Saenz se inscribe.<sup>27</sup> Ludovico Bertonio, autor de *Vocabulario de la lengua aymara*, entiende por *awqa*: "principio de irreconciliabilidad" (Monasterios, *Awqa: donde las cosas...* 31), y lo define del siguiente modo: "Contrario en los colores y elementos, Auca: Y de otras cosas assi, que no pueden estar juntas v.g. Contrario es lo negro de lo blanco, el Fuego del Agua, el Día de la Noche, el Peccado dela Gracia" (Bouysse Cassagne, Harris, Platt y Cereceda 29). Pero ¿qué finalidad persigue esta colisión de diferentes? Contra lo que postulan Bouysse-Cassagne y Harris en *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, Monasterios, basándose en el trabajo de Verónica Cereceda ("Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku", *Tres reflexiones sobre...*), asevera que *awqa*, lejos de ser un encuentro de contrarios dirigido al borramiento de sus diferencias y restitución del equilibrio, más bien señala un espacio donde los elementos antagónicos buscan "el contacto peligroso de sus diferencias" (31-2) y que, en consecuencia, el *tinku*, como una forma de expresión de la *estética awqa*, se basa en el contacto entre opuestos, que sin reducir la distancia que los separa, buscan, cada uno por su lado, descubrir los rostros ocultos de sus adversarios y explorar el *otro lado* del que vienen. Desde esta perspectiva, la guerra amorosa saenceana es análoga a este rito del mundo andino porque en ella se pone en juego un intercambio de golpes, ofensas, agresiones y bromas pesadas con el único objetivo de hallar la otredad tanto en el agresor como en el sí mismo. Además, este enfrentamiento también cosecha muertes (recuérdese que en el tinku, dado que los participantes se sirven de piedras y hondas para agredir a sus contrarios, muchas veces se producen bajas). Claro está que, en el contexto de la

---

<sup>27</sup> Monasterios sitúa la poética de Saenz dentro de lo que ella denomina *Estéticas Awqa*: "Modelada en base a una estética AWQA, la obra de Saenz apunta a un conocimiento al que el sujeto accede a través de la lucha por extenderse más allá de sus límites para tocar lo inconcebible desde una tradición metafísica analítica... los personajes poéticos de Saenz confrontan el abismo de la diferencia y se instalan a vivir en él" (*Awqa: donde las cosas...* 32). Apoyada en este juicio, creo que no debe extrañar el parentesco que une al amor, tal como lo imagina Saenz, con la categoría *awqa*.

poética de Saenz, los muertos son de otra índole. Cuando se habla de las bajas derivadas del enfrentamiento amoroso-jubiloso, uno se refiere a aquellos afortunados que han sido despojados de sus cuerpos por sus contrincantes y que, gracias a ello, ahora pueden gozar una experiencia jubilosa. De allí que el morir sea un bien apreciado por la pareja unida por este extraño lazo amoroso. Cada uno a su vez hostiga a su compañero movido por el deseo de ser *muerto* o dar *muerte*, o sea, de que su pareja le saque el cuerpo o él se lo saque. Este es el sentido que subyace la unión entre amor y muerte, postulada por la poética saenceana, de la que hablan los versos cantados por el extraño anciano con el que Felipe y Peña y Lillo se topan después de visitar el cadáver de Ordóñez en la morgue: "Con amor mueres/ y con muerte amas,/ vida de mi vida,/ sangre de mi corazón.../No te asuste la muerte/ sino el amor,/ en esta vida que es muerte/ sin un amor..." (Saenz, *Felipe Delgado* 531).

Dada su naturaleza, el amor saenceano está conectado con los *afectos* de los que hablan Deleuze y Guattari. "Las armas son afectos, y los afectos son armas" (*Mil mesetas...* 402), dicen. Las armas se oponen a las herramientas, entre otras cosas, por el sentido, el vector y la tonalidad pasional o deseante. Primer desacuerdo: toda herramienta es "mucho más introceptiva, introyectiva: prepara una materia a distancia para llevarla a un estado de equilibrio o adecuarla a una forma de interioridad" (*Mil mesetas...* 398). Se topa con "resistencias, a vencer o utilizar" (398). Lo que determina que su acción a distancia sea centrípeta. Al contrario, las armas "tienen una relación privilegiada con la proyección. Todo lo que lanza o es lanzado es en principio arma, y el propulsor es su momento esencial" (398). Además, a diferencia de las herramientas, lo que buscan es instaurar el desequilibrio (léase apertura a otros órdenes: multiplicidades, devenires, etc). Esta es la razón por la que no se vinculan a resistencias, sino más bien a respuestas, las cuales deben evitar e inventar (398). Ahora, dado que no concentran su fuerza sobre un solo objeto, sino que la irradian desde su centro, su acción a distancia es centrífuga. Segundo: las herramientas están emparentadas con la gravedad: "lo fundamental es el punto de aplicación de la fuerza resultante ejercida por la fuerza de atracción de la tierra sobre

un cuerpo considerado como *uno* (gravedad), y el desplazamiento relativo de ese punto de aplicación" (399-400). De allí que el movimiento sea relativo y el desplazamiento siempre lineal "de un punto a otro" (400). A diferencia de las anteriores, las armas "escapan de la gravitación para ocupar absolutamente un espacio no puntuado" (400). Dibujan arbitrariamente trayectorias. Lo que apunta a un movimiento absoluto (la velocidad): "la ocupación turbulenta de un espacio constituye el movimiento absoluto del arma" (400). Tercero: las herramientas son sentimientos. Esto debido a que el sentimiento se define como una emoción desplazada, retardada, resistente y además de carácter introceptivo. Por su parte, las armas son afectos porque el afecto es un proyectil: "la descarga rápida de la emoción" (402).

Los amantes de la obra de Saenz entablan un juego análogo al rito andino *tinku* y se relacionan a través de las *armas-afectos* a los que se hacía referencia en el párrafo precedente. Siguiendo la lógica del despiadado, los amantes se agreden entre sí sin poner ningún límite a la violencia que emplean, teniendo en mente un doble objetivo: por un lado, herir a la pareja, rasgar su piel y descubrir la otredad que lo habita; por otro, atraer hacia sí la respuesta no menos violenta de su amante, la cual, sin lugar a dudas, ocasionará un daño similar sino mayor al que su ataque causó y permitirá que surja *el otro* que habita dentro suyo. Lo mismo que, al parecer, consigue el sujeto poético de *Aniversario de una visión*: "Yo te echo de menos a tiempo de escucharte,/ una música sepulcral se pierde en el olvido y/ mi muerte sale de tí" (Saenz, *Obra poética* 120). Los amantes imaginados por Saenz, entonces, viven en una constante pugna y expresan su amor con *afectuosas ofensas*. Cada uno, a su vez, lanza una ofensa-proyectil contra su pareja (adversario dentro de este juego amoroso *sui generis*) con el deliberado propósito de zaherirlo y abrir llagas (heridas ulcerosas de difícil cicatrización) en su cuerpo. Y lo hacen en el momento menos esperado y con enorme celeridad, usando el elemento sorpresa y dando una respuesta creativa a la situación. Además, los *proyectiles amorosos* que mandan, no siguen un mismo curso, pues —como se verá— el poeta práctico casi siempre sostiene más de una relación de este tipo a la vez. Asimismo, lejos de estar dirigidos a

eliminar o dominar al contrincante y, menos aún, encaminados a restituir la armonía, persiguen el desequilibrio: conjugar tanto su propia organización corporal como la de su pareja y, de esta manera, abrirse y abrirlo al Afuera, a las lógicas altéricas. Dentro de este contexto, las injurias y agravios que intercambian, así como las bromas pesadas que se juegan entre sí: Felipe y Titina Castellanos, Felipe y Ramona Escalera, Felipe y Peña y Lillo, Sanabria y Estefanic, Sanabria y Oblitas, Oblitas y Peña y Lillo, no son más que *afectuosas ofensas* que surgen en contestación al *deseo del Otro*.

Ahora, surge otra cuestión que es necesario esclarecer para que el lector entienda este complejo juego amoroso planteado por Saenz. Ésta es: ¿con qué tipo de pareja se puede entablar una relación amorosa en los términos saenceanos? En primer lugar, los jugadores siempre deberán ser poetas prácticos, pues, de otro modo, se correría el riesgo de que cualquiera de ellos abandonara la partida a medias. En segunda instancia, dado que el ingrediente sexual no es un elemento determinante del juego amoroso, es indiferente que el amante-adversario del poeta práctico pertenezca al sexo opuesto o no. Claro que cada caso define un particular modo de entablar esta misma relación amorosa. Si la pareja pertenece al sexo opuesto, el aspecto sexual no es excluido, pero sí subordinado al objetivo principal del juego. Si sucede lo contrario, es definitivamente excluido.

La primera modalidad coloca a la mujer como partícipe del juego amoroso, pero no a una común, sino a una especial que se enmarca dentro del perfil del poeta práctico y es definida por Felipe como aquella que no tiene seriedad, que "todo lo termina[n] como si nada, y hace y deshace[n] al hombre como si nada [al igual que la obra]"; que se constituye en un peligro para el hombre, pues rara vez éste puede rehuir el júbilo cuando está cerca de ella; en fin, que es "un misterio" (Saenz, *Felipe Delgado* 134). Pero ¿qué rasgos permiten identificar este tipo de mujer? Todas las *poetizas prácticas* son literalmente extra-ordinarias. Están marcadas por deformaciones tanto objetivas como subjetivas. Las objetivas se manifiestan de diferentes maneras: algunas tienen una muy baja estatura como Serafina Bustillos,

quien "era tan pequeña, que parecía enana" (Saenz, *Felipe Delgado* 96) y aquella anciana que es como una madre para Santiago de Machaca: "enana y cadavérica, con ojos hundidos y nariz afilada, negro mantón y falda del mismo color, que le llegaba hasta los talones" (Saenz, *Santiago de Machaca* 164); otras, aparte de la corta estatura, tienen la piel de un extraño color plomo como la bruja Tula Ballesteros (Saenz, *Felipe Delgado* 233); existen esas que tienen una estatura normal, pero en compensación una tonalidad plomiza y sus rostros ensombrecidos por una enorme mancha como es el caso de Ramona; e incluso, aquellas que sufren una cojera pronunciada como la hija de Serafina Bustillos (Saenz, *Felipe Delgado* 96). Las distorsiones que afectan el plano subjetivo, a la inversa de las objetivas, son ejes que unen a todas las *poetizas prácticas*. Aquí no existen opciones, únicamente constantes. Estas mujeres se desplazan por zonas grises, lo que determina que sean sujetos marginales. Debido a que se niegan a encajar en los bloques definidos por un pensamiento binario, no son ni madres-virgenes ni libertinas-meretrices. Por tanto, están negadas tanto a la maternidad (reproducción) como al libertinaje sexual. Ejemplos del primer caso son las tías de *Felipe Delgado* y *Los cuartos*, quienes se han negado a sí mismas la posibilidad de engendrar hijos y han optado por adoptar como hijos a quienes las rodean, expandiendo e intensificando así su maternidad en lugar de eliminarla; o la madre de Felipe, quien prefiere morir (desaparecer) antes de ser madre en el sentido convencional y coexistir en un mismo plano con su vástago. Ejemplos del segundo son: Titina, una mujer soltera que acepta las visitas de Felipe sin previamente definir el tipo de lazo que los une, sea matrimonio, concubinato o prostitución encubierta (recuérdese que Felipe deja dinero después de cada visita); y Ramona, quien comete adulterio al traicionar a su marido, sin que eso determine su pertenencia al conjunto de las libertinas, puesto que su acción responde a una moral que no siempre coincide con la resultante de las convenciones sociales.

Bajo estos parámetros, se analizarán los extraños vínculos afectivos que unen a los poetas prácticos y las relaciones amorosas derivadas que se constituyen en una especie de catapulta que los envía al territorio del júbilo. Se principiará con la

relación de Felipe y Titina Castellanos. Titina es una antigua novia de Felipe, a brazos de quien este último vuelve casi por accidente. Después de que su reloj de pared se hace añicos al caer al suelo, Felipe recuerda a "un viejo relojero, que vivía en la calle Ingavi" y, al mismo tiempo, le viene a la mente "la imagen de Titina Castellanos, una gentil amiga suya que también vivía allí" (Saenz, *Felipe Delgado* 103). Entonces, decide ir en busca del relojero y de Titina. De donde resulta que si el reloj jamás hubiese sufrido algún daño, Titina hubiese seguido extraviada en el olvido de Felipe. Por tanto, es la casualidad, la misma fuerza que conducirá a Felipe a *El purgatorio* poco después, la que guía sus pasos hacia la casa de Titina.

El primer encuentro ya es parte del juego amoroso. El turno es de Titina. Felipe llega a la puerta del domicilio de su antigua novia, la misma que tantas veces había tocado, y con enorme seguridad llama, mas nadie acude: "Tocó y tocó repetidas veces sin resultado" (104). El momento que decide marcharse, aparece una niña, se le acerca y le dice: "Ha muerto una personita; ha muerto una señorita" (104), dándole a entender que hablaba de Titina. Por supuesto, la noticia sorprende a Felipe. Pero es aún mayor su sorpresa cuando, de repente, se abre la puerta y la supuesta muerta aparece más viva que nunca. Esta es la broma pesada que Titina le juega a Felipe. Ella presencia la escena desde la ventana y se abstiene de intervenir no sólo por la diversión ("Es que te estaba mirando por la rendija y me estaba riendo de la cara que ponías" [105]), sino ante todo porque desea mortificar a Felipe y, de esta manera, hacer que su otredad emerja.

Felipe también lanza *afectuosas ofensas* a Titina movido por el mismo deseo y, en respuesta, recibe otras tantas de parte de su amada. Los *proyectiles amorosos* van de un lado a otro, de un cuerpo a otro, despedazando a los amantes poco a poco. Paulatinamente, la tensión va en aumento. Con cada *afectuosa ofensa* se añade un peldaño más en la escalinata que conduce a la cúspide donde bulle el júbilo. Las bromas van adquiriendo mayor peso, los insultos se tornan extremadamente hirientes y ambos ganan frecuencia. Hasta que llega el instante

perseguido desde el inicio: los amantes quedan, al fin, verdaderamente desnudos el uno frente al otro.

Es en el último tramo cuando Felipe agradece a Titina al insinuarle que la bodega está por encima del hogar que ella le ofrece y lo hace de un modo sumamente creativo: "Habiéndose dado la circunstancia de que su casa quedaba precisamente en la ruta de la bodega, Delgado se lo hizo saber a título de mera curiosidad" (120). Titina pasa la factura a Felipe por el agravio sufrido: le exige un monto enorme, aunque impreciso:

...algo que le había llamado la atención era que Delgado, al parecer, no tenía en cuenta que ella necesitaba vivir, comer y vestirse, y que para vivir, comer y vestirse, necesitaba plata. Titina sabía muy bien que Delgado no era mezquino ni mucho menos, sino que adolecía de una timidez en verdad estúpida. Lo cierto es que finalmente, Delgado se dio cuenta del problema, y lo resolvió a su manera, según infirió Titina en vista de la inopinada aunque sistemática aparición de plata botada por los suelos... No pocas veces Delgado cometía el error de olvidarse de hacer caer plata de sus bolsillos, y de este modo, surgía una situación crítica que empero era susceptible de remediarse con las indirectas que oportunamente lanzaba Titina (121-2).

Es obvio que esta *afectuosa ofensa* ayuda a Felipe a desprenderse de uno de los cuerpos que lo determinan: el social. Sin embargo, Titina no contenta con este daño, incrementa la tensión con su mal humor:

Haría escasamente un mes que concurría a la bodega, cuando a todo esto Titina se gastaba un humor insoportable. A cada paso sacaba a colación la bodega y hablaba pestes de la bodega. Con el manifiesto

deseo de zaherido, miraba a Delgado, y bruscamente se apartaba de él dando a entender que despedía mal olor, y luego se frotaba las manos con un pañuelo empapado en loción. Escenas tales se repetían cada vez con más frecuencia (122).

Felipe, lejos de molestarse por aquellas actitudes, se siente motivado a continuar el juego: "encontraba nuevos encantos, hasta ahora desconocidos por completo en su relación con Titina" (121). Por eso, reacciona ante el ataque proponiéndole tener un hijo (122). Y consigue lo que deseaba. Titina reacciona de inmediato y le envía un *proyectil amoroso* dirigido justo al centro de su amor propio: no conforme con poner una serie de objeciones a su propuesta, concluye afirmando que "no quería saber nada de él y... que su ropa y su cuerpo y su alma estaban llenos de piojos" (122). El siguiente movimiento es de Felipe. Retorna el tema de la "significación de la bodega" sabiendo que el mismo provoca el enfado de su pareja: "Delgado quiso vengarse habiendo abordado un tema que no podía ser más ingrato para ella precisamente, y se extendió en una larga perorata sobre la significación de la bodega" (122). Y es precisamente esta disertación la que termina por sacar el cuerpo a Titina. Ella confiesa una culpa que mantuvo en secreto durante años:

-El suceso que te cuento es infinitamente doloroso para mí... Has de saber que la confidente de Sor Pía Armonía era yo. Sobre mí conciencia recae la muerte, verdaderamente espantosa, de esas pobres huerfanitas que fueron quemadas. Como ya puedes imaginar, Sor Pía Armonía ha descendido a la tumba hace mucho tiempo con ese terrible secreto, y nadie en el mundo lo conoce ahora, excepto tú y yo (125).

Los *proyectiles amorosos* llueven después de esta declaración. Entonces, se dibuja un nuevo pico. Titina hace una confesión verdaderamente truculenta: "Mi muñeca es mi madrina. Ella es todo para mí. Por la noche se levante y barre, plancha, cocina, zurce y vela mi sueño la muñeca, mi madrina" (127-8)<sup>28</sup>. Allí es donde la situación se torna insostenible para ambos (Titina despojada de su cuerpo sangra y Felipe no soporta el terrible espectáculo), por lo que se hace imprescindible un corte violento. Felipe se marcha: "¿Acaso valía la pena seguir hablando?... se levantó silenciosamente. Le dirigió una mirada fría y distante, y encaminándose hacia la puerta, exclamó con tono cortante: -¡Buenas noches y adiós, señorita Castellanos! ¡No volveré más!" (128). Pero el juego no llega a su fin. Felipe, a pesar de su amenaza, continúa realizando las acostumbradas visitas a la casa de Titina. Luego de algún tiempo, Felipe recibe la noticia de que Titina está embarazada. La misma, en contra de lo que esta última suponía y a favor de lo que deseaba, causa un enorme disgusto a Felipe y produce una nueva disputa, después de la cual éste se marcha con la consabida amenaza: ¡No volveré más!. Pero esta vez cuando vuelve ya no encuentra a su amada. Ésta se había ido, nadie sabía dónde, dejando únicamente una nota para él donde

le hacía saber tres cosas: primera, que el hijo en cuestión era pura fábula; segunda, que no lo quería en absoluto, y que más bien lo despreciaba y además le tenía asco; tercera, que se sentía feliz de deshacerse de Felipe Delgado, y que emprendía un viaje al interior del país para reunirse con el hombre que amaba. Y Titina, con humor hiriente, transmitía a Delgado los atentos saludos de su madrina, la muñeca (133).

Así, Titina quita temporalmente el cuerpo a Felipe y se saca el suyo definitivamente - pues desaparece y todo apunta a creer que, si el embarazo es cierto, desaparecerá

---

<sup>28</sup> Esta historia contada por Titina es casi una copia fiel de un cuento infantil muy conocido.

también para su hijo como la madre de Felipe lo hizo en su momento-; y todo con un golpe maestro: una misiva.

Igual desenvolvimiento se observa en la relación que involucra a Felipe y Ramona Escalera. En este caso, el azar vuelve a ser el responsable del encuentro de ambos. Felipe, con la colaboración de sus recientes amigos: los clientes de la bodega de Ordóñez, emprende una serie de pesquisas con el fin de desentrañar el misterio que rodea a cierto personaje. Las mismas culminan en la presentación de un prestigioso circo alemán. Allí es cuando Felipe conoce —casi por accidente- a Ramona, la esposa del sujeto de su investigación, y queda capturado no tanto de su belleza como por su misterio, el cual dejaba atrás el falso misterio que envolvía a su acompañante, un mero *simulador*. Entonces, principia un juego amoroso mucho más riesgoso que el anterior.

Después de aquella noche, ocurre "lo imprevisible. Una cosa totalmente insólita" (209): Felipe halla a Ramona en la calle, conversa con ella como si fuese una antigua amiga suya y, al despedirse, acuerda una cita. Al día siguiente, la mano del azar nuevamente interviene para unir a los participantes de este juego: Felipe sufre un accidente, es hospitalizado y, gracias a las diligencias de su amigo Peña y Lillo, recibe una visita que casi convierte su cuerpo en fisura: "Ramona Escalera se presentaba cual una aparición ante Felipe Delgado, causando a éste un júbilo que por poco lo mata" (218). Aquí se traba una relación que no culminará sino cuando los participantes consigan liberarse de su organización corporal.

Después de este episodio, se produce la primera rencilla a partir de la cual los amantes comienzan a intercambiar *afectuosas ofensas*. La misma se escenifica la noche de San Juan. Tras practicar sus dotes adivinatorias, Felipe y Ramona se tornan "serios y graves" (238) dejando atrás el ambiente romántico y, hasta cierto punto, festivo que parecía dominaría aquella velada. Y si los amantes no riñen ese preciso instante, es debido a la presencia de Peña y Lillo. Éste, conciente de que su persona constituye una interferencia, pretexta la necesidad de preparar la bodega

para el recibimiento de Ramona y deja sola a la pareja para que los amantes se sienten en libertad de agredirse. Y así es. Ramona guarda un empedernido silencio, negándose a dirigir la palabra a Felipe. Éste, exasperado por su actitud, la agrede verbalmente: "¿Se puede saber qué sucede? ¿A que se debe tan obstinado silencio? Que yo sepa, no eres loca" (240); lo que desencadena una discusión que culmina con la separación: Ramona se dirige cuesta arriba y Felipe, cuesta abajo. Claro está que después se reencuentran y se reconcilian para continuar con el perverso juego.

Al igual que en el anterior caso, el intercambio de *afectuosas ofensas* se intensifica con el tiempo. Felipe ataca a Ramona porque ella se resiste a abandonar a un marido demente y un hogar que más bien parece un antro. Ella, por su parte, se niega a hacer lo que Felipe desea y, lo peor, no le da ninguna explicación. En respuesta, recibe una sorpresiva prohibición: no pronunciar el nombre de su marido en presencia de su amante. Ramona se ríe de la petición, pero termina complaciéndola. Poco a poco, las causas que motivan las disputas se tornan más difusas. Felipe usa una serie de artimañas para impedir que Ramona duerma precisamente cuando tiene sueño o la obliga "a repetir una frase que había inventado para burlarse de ella, alegando que tenía poderes mágicos: 'Matías, Matías, libra del sueño a mis tías!' (275-6), fórmula que a veces daba el resultado esperado — Ramona fingía "que el sueño se le pasaba como por encanto" (276), mientras otras provocaba su inesperada partida. Con el anhelo de conseguir efectos similares, Felipe deja que Ramona se marche sola por las noches y, todavía más, la obliga a llevar una maleta "socapa de protegerla contra la maledicencia" (276), argumentando: "Al verte con esta maleta, la gente no pensará mal de ti... en cambio, al verte con las manos vacías, podría imaginar cualquier cosa" (276). Aunque Ramona no dice nada, la actitud de Felipe la colma de indignación, sentimiento que se convierte en repugnancia cuando se ve obligada a salir con la maleta a costas dejando a Felipe en cama. La repetición de estas situaciones llenan a Ramona de resentimientos y deseo de venganza. Entonces, lanza creativos *proyectiles amorosos* el momento menos esperado y con enorme celeridad:

de buenas a primeras se hacía la cansada, la defraudada, la insatisfecha, la fatigada. O bien, de repente alegaba que estaba haciéndose tarde, y luego, encima de eso, declaraba que no tenía la culpa de nada, y que Delgado tenía la culpa de todo... cuando no le decía que era un lerdo, lo acusaba de vicioso, a sabiendas de que él se ofendía con esto último... se ponía furiosa, y luego, a tiempo de partir, exclamaba ásperamente: "¡Qué vida! ¿No te das idea? Mañana no vengo, y ni sé cuándo vendré. Ni siquiera en casa me encontraré. Iré por ahí, buscando quién sabe qué" y taconeaba con toda intención, muy ufana de su figura: "¡Yo no sé!", exclamaba: "Estoy fastidiada y aburrida, ¡qué asco! Y me siento sola, con un marido que da asco, y con un enamorado como tú, que tarda horas enteras y no sabe tratar a una mujer. ¿Sabes? Eres flojo. Y te cansas. Contigo no se puede". Y luego Ramona se iba sin más, dando un portazo (277).

Y recibe otros de Felipe. Este nuevamente exige a Ramona que deje a su marido. Mas Ramona se niega una vez más, aduciendo que "no podía abandonar a Prudencio, por más depravado y abyecto que fuera" (277). Esto pone furioso a Felipe. Ramona aprovecha la oportunidad y ensaya un nuevo ataque: pide a Felipe abandonar la bodega. Éste enumera una serie de razones por las cuales le es imposible hacer algo así. Y Ramona se enfurece. De este modo, la pareja se sume en un círculo vicioso que se va estrechando, haciéndose sofocante, a medida que los amantes dan "curso a la violencia y el desamor" (277).

El punto culminante de este juego llega la noche del cumpleaños de Felipe. Aquel día, *el otro* de Felipe —Ramón Delgada— emerge y coexiste en un mismo plano con Felipe, amenazando con enloquecer a este último: "La aparición se ocultaba en las tinieblas luego asumía la figura del intruso; el intruso a su vez suplantaba a Felipe Delgado, y éste dudaba de su propia identidad y creía ser la aparición que se le apareció" (284); y sembrando la duda respecto a varias cuestiones: ¿sería él, Felipe Delgado, "quien habría abrazado y besado furtivamente a Felipe Delgado" (284)?, ¿sería él quien habría expulsado a Peña y Lillo y Beltrán de su casa esa noche?,

Ramón Delgado ¿era ficción o realidad?, ¿Sus amigos le decían la verdad o le jugaban una broma pesada?. Ramona, a su vez, halla el vicio adecuado para librarse de su cuerpo: el cáncer. Esa noche comienza su viaje a la tierra donde se vive la muerte sin morir. Extrañamente, según lo advierte Felipe, las visitas de Ramona van tomándose "cada vez más breves, cada vez más espaciadas... en los días subsiguientes a la fecha de su cumpleaños" (291) hasta que emprende un viaje al extranjero, de donde sólo retorna su espectro: "Una vez, tú dijiste que debería haber algún modo de sacarse el cuerpo [comenta Ramona]; y te diré que realmente lo hay. Yo en realidad me he sacado el cuerpo. He dejado de tener cuerpo" (302). Así, Felipe obtiene un resultado mayor al alcanzado en la guerra-amorosa entablada con Titina, pero su pareja vuelve a llevarse la mejor parte.

Una historia de amor que se desarrolla paralelamente a las dos anteriores y que culmina mucho después, es la que viven Felipe y Peña y Lillo. La singularidad de la misma estriba en su ritmo, el cual, a diferencia del marcado por las otras, es pausado, sin que ello implique que no posea velocidad absoluta: uno de los aspectos importantes del intercambio de *afectos*, puesto que la inmovilidad y la catatonía son expresiones de la velocidad pura (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...* 399). Y esto se debe a la actitud de Peña y Lillo, determinada por el frío, otro de los vicios favoritos para sacarse el cuerpo. Este personaje, al igual que la imagen que entrega como presente de cumpleaños a Ramona, es parte del grupo conformado por los "seres que viven en el frío" y, por lo mismo, de los que "saben amar y sufrir" y "[c]onocen el silencio" (Saenz, *Felipe Delgado* 231). Por eso, a diferencia de Titina y Ramona, economiza sus *afectuosas ofensas* de un modo distinto: evita responder con premura a los ataques de su contrincante; únicamente descarga la energía necesaria para mantener el juego; y acumula su resentimiento con el objetivo de dotar de mayor fuerza a aquel proyectil que mandará sólo cuando esté seguro de que el mismo logrará quitarle el cuerpo y, al mismo tiempo, arrancárselo a su adversario. Todo apunta a pensar que, si Peña y Lillo señala, a su amigo, el camino para librarse de su

cuerpo de manera definitiva, cosa que ni Ramona ni Titina no pueden obsequiarle, se debe a esta particular forma de manejar la energía amorosa.

El primer choque que da inicio al juego amoroso de estos dos amigos, se produce luego de que Peña y Lillo le hace un gran favor a Felipe: traer a Ramona al hospital donde él está internado. Tras escuchar con impaciencia algunos comentarios que Peña y Lillo vierte a propósito de Ramona, Felipe hostiga a su amigo insultándolo y maltratándolo sin razón (Saenz, *Felipe Delgado* 220). El agredido acepta sumisamente las ofensas, empero toma revancha y sin pronunciar palabra: bebe todo el contenido de la botella de aguardiente que trae consigo, sin darle ni siquiera un sorbo a Felipe.

El mismo mecanismo emplea en los enfrentamientos que suceden al primero. Siempre mantiene la calma y jamás usa recursos violentos para responder a las indirectas, los sarcasmos, las bromas, las injurias que Felipe le envía como proyectiles-amorosos. Por ejemplo, cuando Felipe hiere su amor propio al hacer la siguiente observación: "Tú comes como un animal... y sin embargo no engordas ni creces" (378), Peña y Lillo se muestra indiferente: "Yo como para vivir" —afirma— "no vivo para comer, soy flaco por naturaleza" (378-9). Y sólo después le pasa la factura a su amigo: minimiza las cuestiones que lo atormentaban, restándoles importancia y quitándoles su especificidad (Peña y Lillo afirma haber tenido sueños similares a los relatados por Felipe). Asimismo, cuando es forzado a beber el agua de mar tras ser llamado cobarde y "niña bonita" por su amigo, aguarda con paciencia el momento propicio para lanzar un proyectil-amoroso: mostrar indiferencia por los relatos de Felipe, ya se trate de sueños, ya se trate de episodios de su vida.

De esta manera, Peña y Lillo llega a acumular la cantidad de energía amorosa que precisa para sacar dos cuerpos con un solo movimiento. Poco antes de que su amigo le saque el cuerpo, Felipe descubre una mirada de "profundo rencor" (453) que lo asusta. Aunque él aún lo ignora, esa mirada le anuncia la proximidad del final de su travesía, el cual se produciría esa misma noche. Después de buscar

infructuosamente la casa de empeño donde Peña y Lillo dejó, en calidad de depósito, su derrotero, aquel que lo llevaría al lugar exacto donde estaba enterrada una fortuna en libras esterlinas; y tras una excursión, no menos estéril, por el monte de las Animas, lugar donde se hallaba el escondite del tesoro; los amigos retornan a la bodega y aquí, dando rienda suelta a su imaginación, Peña y Lillo cuenta una fantástica historia referida a aquella fortuna, cuyo paradero decía conocer, y de la cual él ya se sentía único dueño. Felipe, aprovechando la coyuntura, da la estocada final a su amigo y le saca la *calavera* (468): descubre la farsa y señala a Peña y Lillo como "un miserable mentiroso" (459), no conforme con ello, insulta a todos los que escuchaban la historia y, acto seguido, lanza una botella en dirección a unos clientes ocasionales de la bodega, armando así una trifulca, de la cual sale mal parado: recibe un botellazo en la cabeza. En ese instante, sucede algo que resulta extraño a todos los moradores de *El purgatorio*. Peña y Lillo, después de que la pelea ha terminado, se acerca lentamente a Felipe, quien tenía la herida sangrante descubierta, se detiene "a una distancia tan precisa como para no mancharse con la sangre" y le dirige "una mirada iracunda, llena de odio"; luego, tras murmurar una imprecación, escupe "y con un ostensible gesto de asco" (460) se aparta de él. Así, Felipe, gracias a la oportuna y eficaz acción de su amigo, queda libre de su cuerpo; puede dialogar con *su otro-yo* que asume la forma del *fantasma*; y todavía más, halla el vicio que lo alejará definitivamente de su organización corporal: la contemplación. Después de aquel episodio, la relación entre ambos amigos se torna distante. Si bien todavía persisten algunos intercambios de *afectuosas ofensas*, el juego ha dejado de interesarle a Felipe, quien ahora está, al igual que Ramona en su momento, preparándose para dar el salto final.

El rol que desempeña Peña y Lillo en este juego, impide pensarlo como un personaje secundario que viviría a la sombra del principal, Felipe. Definitivamente, es mucho más. Es un miembro de la logia de poetas prácticos y, por lo mismo, posee una singularidad a prueba de todo. Es mago y brujo. Por ello, tiene veneración por el peligro: "espíritu diabólico, y proclive al desvarío, no piensa en las consecuencias. Y

muy ufano, con verdadera temeridad, y sin siquiera haber bebido una sola copa, pasa por la vereda como quien nada hace, y le pone una zancadilla a la vieja [hermana de Prudencio]" (189). Como *mago saenceano* posee una figura contrahecha que, tal como observa Felipe, es el origen de su ingenio: "diligente y sagaz como todo jorobado" (205). Como *brujo* también se desempeña formidablemente: "una verdadera proeza. Ya quisieran los brujos realizar cosa semejante. Es simplemente increíble. Prodigioso. Absolutamente extraordinario" (225).

Otra relación de este tipo, coronada con una baja, es la que une a Sanabria con Estefanic. La relación de estos viejos amigos comienza a teñirse de júbilo a partir de su reencuentro. A su retorno de Antofagasta, Estefanic, después de ver el desastroso estado en la que se halla Felipe, busca al samaritano Sanabria seguro de recibir socorro. No obstante, la situación sale de control. Sanabria toma la determinación de alejar a Felipe de la ciudad y llevarlo a Uyupampa, haciendo caso omiso de las objeciones interpuestas por Estefanic. Como recompensa por su cómplice silencio (por lo menos, así lo cree Estefanic), Sanabria pide a su amigo lo acompañe y fije su nueva residencia allí. Él acepta de mal agrado la propuesta, pues lo hace sentir miserable por dos razones: primero porque parece ser el pago por su traición a Felipe, y segundo porque aquella decisión lo convierte en sujeto de caridad. A partir de ese momento, declara la *guerra amorosa* a su amigo Sanabria.

Las riñas entre ambos amigos tienen como escenario Uyupampa. Desde su llegada, Estefanic se siente incómodo y expresa su incomodidad convirtiéndose en la nota discordante. No sólo ataca su adversario dentro del juego amoroso, sino a todos. En año nuevo, por ejemplo, Estefanic, persuadido a dar un breve discurso por la concurrencia que no toma en cuenta su estado inconveniente, comienza a referirse "a cuestiones totalmente fuera de lugar expresándose con pedantería, en términos oscuros y forzados" (566): habla de Ramona "con groseras remisiones a propósito del aparato —muy famoso- de las japonesas" (566) molestando en extremo a Felipe; habla sobre la gordura, "trayendo a colación aquella figurilla de bronce", y además,

sobre excrementos: "Todos nosotros, todo el mundo, a tiempo de comer presentimos la presencia de los excrementos. Y causa gracia, causa pena, el caso de los gordos; la cuestión es que los gordos se llevan la flor como campeones de la caca" (566), con el evidente propósito de zaherir a Oblitas, el único que adolecía de sobrepeso entre los presentes. Y a pesar de que acto seguido pide disculpas aduciendo algo que ninguno de los poetas prácticos jugadores tuvo el valor de confesar(se) -el asecho de la muerte es el responsable de todo su desatinado proceder-, no logra librarse de los contra ataques.

Sanabria, persuadido de que es parte del juego amoroso, emprende la tarea. Ataca a Estefanic sea con burlas, sarcasmos u observaciones hirientes. A cambio, recibe afectuosas ofensas de su viejo amigo. Así, se prepara el camino para el enfrentamiento que lograría poner en contacto sus diferencias.

La colisión final se produce el momento menos esperado y no precisamente en una de Las noches amables que Sanabria había inaugurado con el deliberado propósito de delimitar el escenario donde los combates se llevarían a cabo. Sanabria hace el primer movimiento. Una tarde mientras paseaban por la propiedad, Sanabria se burla de cierto comentario que su amigo hace respecto a los beneficios de la lluvia y todo por encontrarlo muy parecido a otro que escucho de labios de Oblitas. La reacción de Estefanic no se deja esperar. Sangrando tras haber sido despojado de su cuerpo y dichoso por el hallazgo del vicio que lo despojará del mismo de forma definitiva (la neumonía), insulta a su amigo y anfitrión, al mismo tiempo que censura su actitud, con el objetivo de devolverle el servicio recibido. Mas sólo consigue un resultado parcial. Su inesperada y sobredimensionada reacción petrifica a Sanabria, quitándole el cuerpo únicamente durante un pestañeo. Por eso, más tarde en un último y desesperado intento por enmendar su falta, anuncia su decisión de marcharse de las propiedades de Sanabria. Pero nuevamente fracasa: logra sacar el cuerpo a Sanabria sólo en forma temporal. Y si no cumple su amenaza es debido a que es consciente de que su partida no despojará a su amigo de su cuerpo y,

además, porque está convencido de que uno puede partir al territorio de la muerte desde cualquier lugar, incluso desde las tierras de Uyupampa.

Al margen de las historias señaladas, se tienen otras dos entrelazadas que quedan inconclusas en la novela, pero cuyo final uno puede inferir dados los antecedentes. Aquí, Oblitas funciona como bisagra. Él tiene dos parejas de juego, Peña y Lillo y Sanabria, a quienes lanza proyectiles amorosos paralela o consecutivamente. En respuesta al agravio de Peña y Lillo: negarse a regalarle siquiera una libra esterlina y, todavía más, ofrecerlas a los turcos; Oblitas critica su iniciativa de regalar algo tan simple como una biblia a una persona extremadamente compleja como Felipe. Sin dar tregua, además, lo insulta cuando éste le pide no decir nada a Felipe respecto a la trágica muerte de Prudencio. Después, con tono conciliador, le regala dos bollos de chancaca. Mas enseguida vuelve al ataque:

Peña y Lillo viajaba con un flamante abrigo de casinete gris; y este abrigo le quedaba mal... Debajo del abrigo, un temo flamante, de casinete azul marino, asimismo le quedaba mal; y quien creyera- así como le quedaba mal un flamante maletín en el que guardaba la Biblia y otras cosas, así también le quedaban mal aquellos dos bollos de chancaca que, en el camino, iba comiendo él. Definitivamente... lo único que le quedaba bien, puesto que también la joroba le quedaba mal, era la joroba propiamente dicha (584-5).

Peña y Lillo contesta la agresión verbal con su conocido modo de proceder: parsimonioso y tranquilo. Calla y se queda a la espera de la primera oportunidad para tomar revancha. Y halla la ocasión propicia en el segundo viaje a Uyupampa. Para realizarlo, pide, a Oblitas, flete dos mulas. Después, con el deliberado propósito de mortificarlo, rechaza la mula pretextando que la misma era defectuosa, la devuelve, recupera el costo del flete así como la garantía que le pertenecían a Oblitas y comunica su decisión de ir a pie a la propiedad de Sanabria. Es lógico que

aquello encoleriza a Oblitas. Pero quién paga su mal humor no es Peña y Lillo, sino su otra pareja de juego: Sanabria. A penas llega a Uyupampa, reclama a Sanabria su falta de delicadeza al no haberle proporcionado transporte para llegar a sus tierras y, como Sanabria muestra enfado por aquella observación, amenaza con marcharse alegando que si su presencia no era grata, él no tenía intención de imponérsela a nadie. Sanabria, saliendo de su sorpresa, obviamente impide la partida de su contrincante. Entonces, sucede algo que saca el cuerpo a Oblitas: "Oblitas se puso morado de contento; y por otra parte, poco le faltó para estallar de alegría ante la noticia que le dio Sanabria momentos después de la llegada de Peña y Lillo" (621). Éste llega a Uyupampa con un aspecto lamentable, pues había sido objeto del ataque de una jauría de perros. De este modo, Oblitas agradece a sus dos amigos alternativamente, buscando que cualquiera de los dos le saque el cuerpo; la tensión es elevada por las *afectuosas ofensas* que Oblitas manda y recibe de sus amigos; finalmente, alcanza su meta: uno de sus compañeros de juego, aunque sólo por un momento, logra desbaratar su organización corporal.

Todos los ejemplos anteriores, creo, han permitido aclarar el concepto de amor manejado por Saenz. Resumiendo: primero, el *amor saenceano* se mantiene al margen de los sentidos convencionales con los que usualmente se carga el término *amor*. Segundo, el *amor saenceano* es una guerra que tiene una meta similar a la del *tinku*: hacer que las diferencias de los adversarios se toquen. Tercero, en función a este objetivo, los contrincantes se sirven de *ofensas amorosas* para desgarrar dos cuerpos, el ajeno y el propio, temporal o definitivamente. Cuarto y último, es un proceso arduo y, a veces, lento, pero, sin lugar a dudas, efectivo. De allí que los poetas prácticos casi siempre recurran a este recurso.

Ahora bien, el poeta práctico, quien siempre es un sentimental, busca el vicio, sea el alcohol, la carne, el amor, la música, el discurso, porque sabe que es el único medio para conocer dolorosa/realmente al *otro*. La maldición provoca la paulatina hinchazón de su cuerpo. El poeta práctico se hincha hasta reventar, en consecuencia, *sacarse el cuerpo* y desaparecer. De esta forma, el vicio deviene su

salvación, pues lo libera de la condena que implica vivir en el mundo de las apariencias.

## 2.4 Aislamiento total

La soledad también duele al poeta práctico, aunque de un modo distinto. La soledad impuesta al poeta práctico por el júbilo es análoga a la *soledad lobuna* de la que hablan Deleuze y Guattari en *Mil mesetas...* El lobo -afirman los críticos- únicamente puede ser pensado como dos, tres o más lobos, jamás como unidad. Esto no porque un lobo sea varios, sino porque, ante todo, es manada. En consecuencia, el lobo que no pertenece a una manada, no es tal. Ahora bien, la manada constituye una especie particular de formación grupal. No se trata de un conjunto caracterizado por "la gran cantidad, la divisibilidad y la igualdad de sus miembros, la concentración, la sociabilidad del conjunto, la unidad de la dirección jerárquica, la organización de la territorialidad y de la territorialización, la emisión de signo" (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...* 39), como lo es la masa. Al contrario, la manada alude a una constitución marcada por "la pequeñez o la restricción del número, la dispersión, las distancias variables indescomponibles, las metamorfosis cualitativas, las desigualdades como diferencia o saltos, la proyección de partículas" (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas ...* 39); es una organización móvil donde el lobo no ocupa un lugar determinado, puesto que se encuentra siempre en movimiento y, aún más, en el límite: con un pie dentro y otro fuera, unido al grupo sólo por una parte de su cuerpo (miembro u órgano); lo que determina que permanezca "solo a pesar de estar con los demás" (40). Una imagen con la que Deleuze y Guattari ilustran lo señalado es la siguiente: "Cuando la manada forma un círculo alrededor del fuego, cada cual podrá ver a sus vecinos a derecha y a izquierda, pero la espalda está libre, la espalda está abiertamente expuesta a la naturaleza salvaje" (40). De donde resulta

que el lobo participa del grupo sin abandonar su hogar, ubicado siempre en la Exterioridad.

Se decía que la soledad del poeta práctico es análoga a la *soledad lobuna*. Esto porque los poetas prácticos forman una logia a manera de manada, misma que, a lo largo del trabajo, se ha identificado como el grupo integrado por los morados de la bodega entre los que figuran los asiduos bebedores: Amézaga, Beltrán, Peña y Lillo, el Delicado, Ordóñez, Felipe y los aparapitas, pero también personajes ficticios y reales que no necesariamente consumen ingentes cantidades de bebidas alcohólicas, entre los que se cuentan: Oblitas y Ramona (personajes ficticios), Tamayo y Melgarejo (personajes reales); personajes unidos entre sí porque poseen una meta común: sacarse el cuerpo para hacer del júbilo su hogar. Al interior de su logia, los poetas prácticos se interrelacionan como los lobos. Primero porque cada uno percibe el mundo a su modo y actúa o deja de actuar sobre éste de la manera y en el momento que así lo desea y decide. Segundo porque dentro de esta logia no existe orden jerárquico: nadie manda, nadie es superior al resto, cada uno, a su vez, puede imponer su criterio y dirigir la manada, pero sólo por un instante. Lo que significa que, al igual que la manada de lobos, la logia de los poetas prácticos es una formación en constante metamorfosis y que sus miembros —fenómenos de borde en esencia- son los que determinan las formas que asumirá y las direcciones que tomará. Este es el tercer punto de coincidencia. El cuarto y último, los poetas prácticos están ligados al grupo con una parte de su ser: su *deseo del Otro*, mientras mantienen el resto fuera. Cómo se explicaría sino que Ramona, Ordóñez y Felipe tomen caminos diferentes -cáncer, intoxicación alcohólica y escritura, respectivamente- para lograr hacer de sus cuerpos fisuras.

Para ser un poeta práctico (pertenecer a esa logia), entonces, es necesario que el individuo consiga *devenir-lobo*. Para lo cual se hace indispensable que, primero, se saque el *cuerpo familiar*, rompa con su filiación, y así, quede libre para afiliarse a cualquier grupo; y después, se desprenda del *cuerpo social*, es decir, deje de ser miembro de la organización social, esto supone su pérdida de la posición al

interior de la sociedad y de la identidad que su pertenencia al grupo social le ha otorgado (nombres y apellidos, nacionalidad, estado civil, etc.). Puesto que sólo así - desprendiéndose de las capas que le dan una forma definida e inmutable-, podrá conectarse con todo tipo de energías, dejar que las mismas actúen sobre él, lo arrastren y pongan en movimiento, alejándolo definitivamente de los principios homogeneizadores y unificantes, volviendo su existencia una cadena infinita de mutaciones productivas.

Sin lugar a dudas, este proceso es extremadamente doloroso. No es nada fácil, para el sujeto, despojarse de sus cuerpos, esos que fueron constituyéndose a medida que lo iban determinando, definiendo, organizando, desde el momento en que vino al mundo. El arrancar cada pedazo de esos tejidos corporales hace sangrar al individuo. Tal el motivo por el que este proceso es percibido como parte de la maldición del poeta práctico.

Pero ahora, con esto, un frío interior me aqueja, y es el dolor de la soledad, es el dolor del tiempo. El tener tiempo es la causa de ese dolor. ¡Y pensar que a diario exclamamos: "No tengo tiempo", acudiendo a una frase favorita! Pero se me ocurre encontrar un consuelo pensando que no estamos solos... ¿No escuchas, en este preciso instante, un clamor que surge de las profundidades? ¿No sientes la conmoción que hace vibrar de pies a cabeza el panorama que se ofrece a nuestra vista? ¡La tierra tiembla bajo mis pies, escucho un murmullo universal! Es un temblor; un cataclismo estalla en el seno de la tierra; tiemblan los arbustos; tiemblan las piedras y los montes. ¡La humanidad se hace escuchar con unos clamores, con unos lamentos, en lo profundo de la tierra! ¿Y por qué, por qué el hombre no es solo, aun a pesar de que lo es, y tampoco lo será jamás? Porque solamente podrá ser sólo el Unico, tal la razón. Dios es el único, Él es solo (Saenz, *Felipe Delgado* 452).

En ese pasaje, Felipe monologa teniendo como auditorio a Peña y Lillo. Él ya se encuentra en la etapa previa al abandono definitivo de la bodega y la entrega total a la contemplación. Por eso, se siente invadido por una extraña sensación de soledad. Se ha despojado de todos los cuerpos que lo determinaban y, ahora, se halla en aquel punto periférico en el que, al igual que un lobo, está solo y, al mismo tiempo, no lo está. Esta ubicación estratégica es la que lo convierte en un dios, pues allá es donde adquiere la *potencia creadora*. En consecuencia, el poeta práctico está obligado a desprenderse de los cuerpos que lo definen, desenmarcándose del mundo, para conectarse y apropiarse de la energía divina.

Ahora bien, para alcanzar esta soledad productiva en cuyo seno el sujeto detenta el poder divino, primero, es necesario que se rompan los vínculos filiales.

Y su madre estaba allá, en unos grandes retratos que colgaban en el salón; no estaba aquí. Su madre había muerto el día que él nació. 'Ya ves', le dijo la tía Lía, 'a todos nos dejó Ramona. Se olvidó de vivir y murió'. '¿,Para siempre?', preguntó el sobrino. 'Para siempre' dijo la tía Lía. 'La muerte es el olvido'... Pues seguramente, de no haber nacido él, su madre no se habría olvidado de vivir; y si esto era así, quien tenía la culpa de un olvido tan tremendo no era otro que él... (Saenz, *Felipe Delgado* 18-9).

De una manera accidental, Felipe mata a su madre. Al nacer, destruye el cuerpo que lo albergó durante su gestación. Él es quien provoca con su nacimiento que su madre "se olvide de vivir" y abandone su cuerpo para migrar al ámbito de la muerte. Es decir que el estigma con el que llega al mundo (huérfano) es obra suya. Este es el acto prematuro de un poeta práctico en formación.

Después de varios años, muere el padre de Felipe. Es verdad que no existe una huella de Felipe en este acontecimiento funesto. No obstante, se siente culpable como en el primer caso. Por eso y tal vez con el propósito de reparar el daño

ocasionado a su progenitor, retrasa su regreso a casa suponiendo que su padre, en ausencia del sacerdote que él está conminado a llevar, se olvide de morir:

Su padre estaba esperando; él debería darse prisa en buscar al confesor y socorrer a su padre. Su padre estaba esperando; no podía morir en paz si él se demoraba. El hecho era claro. Felipe Delgado lo comprendía, pero no quería admitirlo. 'Las cosas son muy otras de lo que parecen', decía en sus adentros; 'no es miedo lo que tengo. La realidad pura y simple me disgusta'. Y tratando de encarar la cuestión, buscaba una salida: 'No hago mal en tardarme', pensaba él. 'En realidad, hago bien. Mi padre no morirá mientras espera. Quien espera no muere (12).

El incumplimiento de la voluntad paterna, entonces, no es la respuesta de una mente inestable e irracional como sugiere Sanjinés (*Marginalidad y Grotesco...113*), sino es efecto del sentimiento de culpa que embarga al personaje, por un lado, pero también del deseo oculto del mismo por sabotear su proyecto de emancipación, pues Felipe supone que su retraso puede retrasar la muerte de su padre. Claro está que su retraso no produce el resultado esperado: Virgilio Delgado fallece antes de que su hijo, Felipe, vuelva a casa acompañado de Fray Guzmán.

Muertos sus progenitores, Felipe se queda con sus dos tíos: Lía, quien asumió el rol de madre para él, y Apolinar Borda; además con dos amigos de su padre que tienen toda la intención de llenar el lugar que éste dejó: Nicolás Estefanic y el Dr. Armando Sanabria; y por último, con un par de sirvientes que ya eran parte de la familia: Toribia, la cocinera, y su hijo. Todos ellos junto a él todavía conforman un hogar. Esto obviamente angustia a Felipe, quien desea romper todos los lazos filiales, aún los postizos. Por eso, busca medios para alejarlos definitivamente y olvidarlos como si ya hubiesen fallecido.

Teniendo esta meta, Felipe principia su recorrido con su tía Lía. Le confiesa: "tu presencia me da miedo... Tu presencia me anuncia la proximidad de tu muerte y me horroriza, precisamente por el hecho de que te quiero infinitamente" (Saenz, *Felipe Delgado* 57). Esto porque sabe que, después de aquella revelación, la tía Lía ya no podrá seguir ignorando la vecindad de su muerte y tomará una decisión que cambiará el rumbo de su vida de manera drástica. Así es. Tras descubrir su mortalidad, la tía Lía decide recluirse en un convento y desaparecer para Felipe y el mundo. Y no da marcha atrás ni ante el requerimiento tardío de su sobrino:

Ella misma me lo dijo [confiesa Estefanic]. 'Hay cosas que no tienen perdón de Dios', me dijo, 'yo no pensaba morir, me había olvidado de eso; me miraba al espejo y estaba bien arreglada, pero ahora, me voy a morir para darle la razón a mi sobrino, ya que él se asusta con mi presencia y no le hago ninguna falta (Saenz, *Felipe Delgado* 57-8).

Como siguiente medida, acepta ser el socio capitalista del negocio que le proponen Oblitas y su tío Apolinar porque sabe que su tío tendrá que viajar al Altiplano para encargarse del mismo y, de esta manera, se perderá, por lo menos, para él. Así, los parientes reales salen de la vida de Felipe.

A los parientes sustitutos —Toribia y Jesuso, por un lado, y Estefanic y Sanabria, por otro- también los aleja. Primero, por un golpe de suerte, Toribia y Jesuso se marchan al convento para servir a la tía Lía. A Estefanic, le presta una enorme suma para que cubra algunas obligaciones y corra con los gastos que exigen los preparativos de su viaje a Chile. Y al Dr. Sanabria, lo ahuyenta con insultos directos e indirectos. De este modo, destruye su hogar y desintegra su familia, quedando totalmente solo.

Todo este proceso resulta extremadamente doloroso para Felipe. Pero nada le duele tanto como la partida de su tía Lía. Esa la razón por la que este episodio esté marcado por actitudes encontradas que apuntan a la lucha que Felipe sostiene consigo mismo. Cuando se le comunica la venta de la casa, sinónimo de partida de la tía Lía, Felipe, asaltado por un súbito temor: quedarse solo como nunca antes había estado, retrocede y busca la forma de desbaratar, por lo menos en parte, su plan para aislar a todos sus parientes, los reales y los postizos. Decide negarse a vender la casa en un intento desesperado por mantener a la tía Lía junto a él. La voz del narrador captura el conflicto interno en el que se debate Felipe cuando decide contratar los servicios de un abogado para que evite la venta de la casa:

Al día siguiente, a primera hora de mañana, y sin detenerse a pensar en el porqué o para qué, tomó un abogado. Y, ya sea por el afán, harto pueril, de afirmar públicamente su espíritu independiente, ya sea por dar la contra a los abogados de Sanabria que, precisamente, se preciaban de ser amigos de su padre, a quien habían prestado servicios durante largos años, la verdad es que Felipe Delgado escogió al azar un nombre de entre los muchos que figuraban en los letreros frente a tribunales, y luego, se puso al habla con un abogado que, a juzgar por su cara patibularia y por su facha, más bien parecía asesino, pero que, en realidad, era un temible borrachín que no respondía a sus actos (87-8).

Aquí surge la pregunta: ¿Felipe toma los servicios de un abogado incompetente precisamente para que no consiga traer de vuelta a la tía Lía? Tal parece que así es. Pues después de una larga serie de disputas en los estrados judiciales y fuera de ellos, Felipe termina por firmar un poder a favor de los abogados del Dr. Sanabria, quienes se encargarían de la venta de la casa.

Sin embargo, todavía después de que la casa es vendida y es obligado a desocuparla, cierta parte de él sigue resistiéndose a olvidar. Por eso, lleva consigo *sus cosas*:

Sus libros, sus discos, su gramófono, sus muebles. La cama, unos estantes, mesas y sillas, la máquina de escribir, unas copas de cristal de roca, el ropero. Unas cajas, una cómoda con espejo ovalado, dos tinteros con adornos de bronce, el método del piano y varios retratos. Objetos que testimoniaban la infancia de Felipe Delgado, la infancia del padre, de la madre, aun de los abuelos. Vejestorios, pequeñeces sin importancia; empero, de inapreciable valor para él. En el traslado se perdieron algunas cosas, y Delgado lo lamentó, habiéndose ido al diablo aquella famosa repisa que rememoraba la muerte de Vittoreti. ¿Y el piano? Para gran contrariedad de Delgado, mientras él andaba borracho, el piano, junto con otras cosas, había sido vendido al doctor Pino (90-1).

A las cuales se suman muchas otras también con historia: recuerdos de Ramona. De todos estos objetos, Felipe tarda mucho de deshacerse. Gran parte es destruida la noche en que se produce su última pelea con Ramona. La otra es abandonada cuando muere ésta y Felipe decide instalarse en la bodega, la cual sólo deja para ir a casa de Oblitas.

Ahora, una vez deshechos los lazos filiales, Felipe se convierte en un vector sin punto de partida ni de llegada, libre para anclarse donde mejor le parezca y volver a partir el momento que así lo quiera. Al fin, siente lo que Estefanic le anunció al morir su padre: "Ahora eres ave libre, muerto tu padre. Ave libre, te has quedado solo en el mundo, y podrás hacer muchas cosas o no hacer nada en absoluto" (54). Entonces, inicia la segunda etapa: la destrucción del cuerpo social.

Decide abandonar su posición social, definida por su posición económica; extraviarse para la sociedad, infiltrarse en sus resquicios, márgenes. Por eso, comienza a despilfarrar la herencia recibida de su padre sin control ni medida. Le da dinero, en calidad de inversión, a su tío Apolinar y, después, se lo obsequia. Lo mismo hace con el préstamo a Estefanic. Alquila unos cuartos en la calle Cataroca y, una vez instalado, emprende una serie de reformas y refacciones que le exigen que erogue una enorme suma de dinero (91). En respuesta a las insinuaciones de Titina, siempre deja dinero regado por las habitaciones que ella ocupa. En la bodega, hace comprar toda clase de bebidas (las más caras) para convidar a sus amigos y a todos los presentes. Luego de la muerte de Ramona, viaja a Antofagasta con Peña y Lillo y corre con todos los gastos. Y es al retorno de su viaje cuando el proceso iniciado muestra sus frutos: "una transformación muy grande se había operado, insensiblemente, en un período relativamente breve" (424). Entonces, un día descubre que ya no le queda nada. No tiene dinero y, sin él, tampoco un lugar dentro de la sociedad:

estaba hecho un pordiosero, realmente. Los pantalones desgarrados, la camisa en pedazos, el saco roto y mugriento, los zapatos destrozados, la falta de calcetines... Hacía rato que él no disponía de un centavo, en absoluto... vivía de la caridad. Una vez dilapidada toda su plata, ¿de dónde sacaba para beber, a no ser de las dádivas que, abierta o discretamente, le hacían llegar ya Oblitas, ya Peña y Lillo, ya el Sr. Beltrán, ya uno, ya otro borracho de buen corazón, el bodeguero mismo, con lo arruinado que estaba, aunque fuese cierto que todos y cada uno lo hiciesen obedeciendo a un sentimiento de gratitud? (423-4).

Y además ha perdido su identidad al perder su nombre propio, el domesticado: "El nombre propio [afirman Deleuze y Guattari] sólo puede ser así un caso límite de nombre común que contiene en sí mismo su multiplicidad ya domesticada y la

relaciona con un ser y objeto planteado como único... Según Freud [siguen], cuando todo se fragmenta y pierde su identidad, aún queda la palabra para restablecer una unidad que ya no existía en las cosas" (*Mil mesetas...* 34-5); y en su lugar, ahora tiene un verdadero nombre propio, *El loco de la bodega*: "nombre íntimo que remite a los devenires, infinitivos, intensidades de un individuo despersonalizado y multiplicado" (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...* 43). Entonces, queda libre de su segundo cuerpo.

Sin embargo, aún después de haber alcanzado un alto grado de aislamiento y despersonalización, Felipe no alcanza el *poder creador de Dios*. Esto le produce una sensación de incomodidad:

Pues lo que le causaba preocupación no era su actual apariencia, o la caída vertiginosa que, en cierto modo, él ya había previsto, sino el hecho de no haber llegado a comprender nada en absoluto hasta ahora, según él suponía, pese a haber sido capaz de precipitar dicha caída y pasar muchas cosas por alto (Saenz, *Felipe Delgado* 425).

Y si no lo consigue, se debe a que crea una nueva familia con sus nuevos amigos: Peña y Lillo, Oblitas, Estefanic y hasta el propio Sanabria; y se resiste a extravíarlos. Este es el siguiente paso que es forzado a dar, quizás, el más difícil.

Ya se dijo que Felipe, luego de cerrada la bodega, se entrega a la contemplación cortando todo tipo de comunicación con quienes lo rodean, incluso con Oblitas, persona de su confianza, a quien, poco antes, sin ningún reparo, revelaba sus más íntimos y secretos sentimientos: "El contacto con sus semejantes érale indiferente por completo. Seguramente la comunicación existía de por sí, en algún lugar de la vida pura; y más allá del vivir, carecería de sentido" (Saenz, *Felipe Delgado* 624). Si bien ya desde que murió su padre, él trataba a todos como muñecos (recuérdese que, en su primer encuentro, Felipe pellizca la mejilla de

Oblitas a tiempo de estrecharle la mano [62]), lo que establecía una distancia insuperable, ahora, él es déspota y no pierde oportunidad para agredir verbal y físicamente a todos, agrandando el abismo que lo separa de ellos. En Uyupampa, la figura no cambia. Felipe se resiste a formar parte del grupo de amigos que Sanabria reúne durante lo que él bautiza con el nombre de *Las noches amables*. Casi no sale de su habitación y, cuando lo hace, es únicamente para recorrer la hacienda, detenerse en un pozo abandonado y quedarse a la orilla del mismo horas enteras; o para buscar un hoyo, meterse en él y soñar que ya está en la tumba. Así, Felipe paulatina y dolorosamente se saca el último cuerpo, una delgada capa con la que el mismo se cubrió para soportar el frío que lo penetró cuando se despojó de sus otros dos cuerpos.

En ese momento:

Felipe Delgado cree conocer la esencia de la soledad. Esta soledad ha sido vista por él. Era su cuerpo. Su cuerpo de cabeza, de espaldas, de rodillas; con los codos y los hombros hundidos en lo profundo de la tierra — empavorecido por unos tirones surgidos de los profundo de la tierra, Felipe Delgado miraba su cuerpo. Y por una extraña pesantez situada en alguna ignorada región del cuerpo, éste era arrastrado en dirección del cuerpo en el que se encontraba Felipe Delgado, originándose en la soledad, estos aterradores tirones que estaban destinados a expulsarlo de la tierra o sepultado en sus entrañas (623-4).

Y sólo en la extrema soledad, Felipe recibe el *don creador*. Comienza a producir: primero, una nueva filosofía de vida, la cual está contenida en sus memorias (Cf. Ortega). Segundo, crea un saco de aparapita discursivo con sus propias memorias. Y por último, hace una puerta para desaparecer, una fisura para esconderse y

extraviarse para todos los mundos posibles. Todo gracias a la *soledad productiva* que determina su adhesión definitiva a la logia/manada de los poetas prácticos.

Como se ha visto, el júbilo, al interior de la poética saenceana, ya no alude a un mero estado —alegría y/o felicidad- sino, al contrario, guarda relación con la *máquina de guerra* (Cf. Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...* 359-431). El júbilo es, ante todo, una estructura sujeta a múltiples y permanentes transformaciones. Del mismo modo que la *máquina de guerra*, el júbilo se arma con el único propósito de quebrar o, por lo menos, fisurar el pensamiento convencional para que la alteridad pueda ser des-conocida en su propio horizonte. Tal el motivo por el que peligro, miedo, dolor y soledad, elementos constitutivos del fenómeno jubiloso, siempre sean extremos, excesivos, desmedidos. También la razón por la que adoptan distintas formas y se articulan de diferentes maneras, para poner en funcionamiento la máquina que tiene el poder de abrir paso a otras lógicas al destronar a la única que gobierna el cuerpo cuando interviene su lenguaje y, a través de él, su pensamiento. Y finalmente, la explicación de por qué cada poeta práctico brega de un modo particular con el júbilo y construye su propio camino para perderse en él.

## Conclusiones

¿Qué es el júbilo? fue la pregunta de partida del presente trabajo, mas ésta no surgió como una interrogante cualquiera que pretende la clausura de una respuesta concreta (sí o no), al contrario, nació como una interrogante proyectada a la apertura, buscó abrirse hacia la po-ética saenceana. El seguir el rastro del júbilo, dejándose llevar por el *giro vertiginoso* derivado de la interrogante que da inicio al juego, ha hecho posible que se des-cubra el complejo significado de este elemento, siempre presente, pero también extremadamente escurridizo; y dado que el mismo es una especie de centro articulador en función al cual todo lo demás cobra sentido —desde las frases: *sacarse el cuerpo y morir la muerte sin morir*, hasta los términos: alcoholismo, maldición, amor, etc.-, la aproximación al mismo ha permitido además un contacto directo con la propuesta po-ética señalada. A partir del júbilo, entonces, la constelación de expresiones resemantizadas al interior de la obra de Saenz han dejado de ser partes sueltas con un sentido en determinado contexto y otro total o parcialmente distinto en otro, para pasar a constituirse en las piezas que ponen en movimiento una única máquina, cuyo centro es el júbilo con su doble estatuto: umbral de conocimiento —espacio creado por el poeta práctico con el propósito expreso de engendrar un punto localizable donde los contactos con la alteridad, lejos de las relaciones de poder, sean factibles, el cual puede situarse tanto fuera (*El purgatorio* de Felipe) como dentro del poeta práctico al convertir su cuerpo en una fisura- y experiencia límite —todo lo que deriva del roce de *lo otro*: la sed de nuevos encuentros, aún sabiendo que los mismos ponen en cuestión al mundo y a la propia identidad del poeta práctico; un modo distinto de encarar el miedo: seguir su rastro en lugar de tocar la retirada; la contención del dolor con miras al reventar que llevará al poeta práctico a las playas del júbilo; y el paulatino descarte de todo aquello que determina al individuo-. De este modo, se ha hallado el elemento que cohesiona la obra de Saenz tras ensayar una lectura vía júbilo, pues, en última instancia, éste es

el factor que amalgama conceptos diversos como ser: *poeta práctico* y magia, artes adivinatorias y la trayectoria dibujada por el profeta; maldición/vicio y *sacarse el cuerpo*; salida del cuerpo y *morir la muerte sin morir*.

Ahora, desde este punto de vista, los destinos particulares de los poetas prácticos diseminados por la narrativa y la poesía saenceanas que parecían guardar entre sí tan solo una relación accidental, devienen un abanico de trayectorias trazadas por buscadores de júbilo y, por ende, un ramillete de posibilidades de cómo lidiar con *el otro*. Así, se tiene a aquel que -como Felipe y Ordóñez- necesita crear un enclave para allí (re)aprender a bregar con la diferencia; se tiene a aquel que -como Noé Salvatierra- debe instalar su delirio, su umbral de conocimiento, sobre otro para generar la lucha amorosa que terminará por sacarle el cuerpo de un modo definitivo; se tiene a aquel que opta por el amor como una vía alternativa para hallar el vicio que finalmente hará de su cuerpo una fisura; se tiene a aquel que se sirve de los efectos del alcohol para propiciar su reventón; se tiene a aquel que utiliza otros recursos (cáncer, discurso, música, etc) para conseguir lo mismo; se tiene a aquel que -como Tamayo y Melgarejo- no consigue desaparecer de forma definitiva porque su conducta despiadada se ha separado del comportamiento ético exigido por el júbilo; finalmente, se tiene a aquel que -como Sanabria- se inicia en las prácticas jubilosas rodeándose de poetas prácticos de la más diversa índole, al ofrecerles su hogar como enclave. Es decir que desde el júbilo, se ha logrado percibir lo que desde otra perspectiva no es tan evidente: que la obra de Saenz despliega múltiples modos de asumir una actitud hacia la alteridad y que paralelamente va apuntando, en cada caso, todos los beneficios que el sujeto recibe de estos contactos con *el otro*.

Finalmente, también gracias al hecho de tener al júbilo como guía, ha sido posible aprehender el movimiento singular de la máquina literaria de Saenz, tan afín al de las *máquinas deseantes* de Deleuze y Guattari. Primero porque, siguiendo las huellas dejadas por el júbilo, se ha descubierto la gama de trayectorias jubilosas que soslayan la renuncia del autor a crear un prototipo de poeta práctico y que revelan su deseo de otorgar una marca identitaria a todos y cada uno de sus personajes.

Segundo porque conforma una familia con todas aquellas individualidades al vincularlas por a través de un deseo común *-el deseo del otro-* y un único objetivo: alcanzar el júbilo. Y en tercer lugar porque hace funcionar *el deseo del otro* como la energía que pone en movimiento a los poetas prácticos y, con ellos, al mundo *de los otros* que bulle más acá de lo que uno cree.

## BIBLIOGRAFÍA

ANTEZANA, Luis H. *Sentidos Comunes*. Santa Cruz: Serrano, 1995.

\_\_\_\_\_ . *Ensayos y Lecturas*. La Paz: Altiplano, 1986.

\_\_\_\_\_ . "Sobre Felipe Delgado I". *Presencia*, La Paz, 9 de mayo de 1982.

\_\_\_\_\_ . "Sobre Felipe Delgado II". *Presencia*, La Paz, 16 de mayo de 1982.

\_\_\_\_\_ . "Sobre Felipe Delgado III". *Presencia*, La Paz, 23 de mayo de 1982.

\_\_\_\_\_ . "Sobre Felipe Delgado IV". *Presencia*, La Paz, 30 de mayo de 1982.

\_\_\_\_\_ . "Literatura boliviana límites y alcances". *Presencia*, La Paz, 16 de abril de 1986.

\_\_\_\_\_ . "La poética del saco de aparapita". *Presencia*, La Paz, 26 de abril de 1987.

\_\_\_\_\_ . "Sobre Felipe Delgado". *Rev. Hipótesis*, vol. 3, febrero 1982.

\_\_\_\_\_ . "La maña de la obra". *Rev. Puntos suspensivos* 5, La Paz, 1997.

AVILA ECHAZÚ, Edgar. "Crear su propio lenguaje". *Rev. Hipótesis* 2, vol. 1, marzo 1997.

\_\_\_\_\_ . "Jaime Saenz: peregrino en las tinieblas". *Presencia*, La Paz, 7 de septiembre de 1986.

\_\_\_\_\_ . "Prólogo para una antología por aparecer". *Presencia*, La Paz, 19 de octubre de 1986.

\_\_\_\_\_ . "Jaime Saenz y la música (I)". *Presencia*, La Paz, 11 de octubre de 1987.

BACI, Stefan. "El arte poético de Jaime Saenz". *Presencia*, La Paz, 13 de junio de 1976.

. "El arte poético de Jaime Saenz". *El Diario*, La Paz, 10 de agosto de 1980.

. "Jaime Saenz, poeta surrealista". *Ultima Hora*, La Paz, 4 de diciembre de 1981.

. "El visitante profundo baja desde La Paz". *Ultima Hora*, La Paz, 4 de junio de 1982.

BAJTÍN, Mijail. "Rabelais y la historia de la risa", *La cultura popular en la edad Media y en el Renacimiento (El contexto de Francois Rabelais)*. Madrid: Alianza Universal, 1988.

BAPTISTA GUMUCIO, Mariano. "Jaime Saenz: un hombre vertical" (entrevista). *Ultima Hora*, La Paz, 28 de noviembre de 1972.

BATAILLE, George. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1988.

BENINGTON, Geoffrey y DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Madrid: 1994.

BORDA, Arturo. *El loco*, Tomo I. La Paz: Biblioteca Paceña - Honorable Alcalde Municipal de La Paz, 1996.

BORGES, Jorge Luis. *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

BOUYASSE-CASSAGNE, Thérèse, HARRIS, Olivia, PLATT, Tristán y CERECEDA, Verónica. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires: Gallimard, 1992.

\_\_\_\_\_ . *El diálogo inconcluso*. Caracas: Montes Ávila, 1993.

CASTRO-KLARÉN, Sara. "Del remedo: Latinoamérica, la teoría post-colonial y el conocimiento local". *Memorias de JALLA Tucumán 1995*, Vol. II, 1997: 207-34.

CERECEDA, Verónica. "A partir de los colores de un pájaro...". *Boletín del museo chileno de arte precolombino* Num. 4, 1990: 57-104.

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

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano (I Artes de hacer)*. México: Univ. Iberoamericana A.C., 1996.

DELEUZE, Gilles. *El pliegue*. Buenos Aires: Paidós, 1989.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1997.

\_\_\_\_\_ . *El antedipo*. Buenos Aires: Paidós, 1989.

DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo (una impresión freudiana)*. Madrid: Trotta S.A., 1997.

FREUD, Sigmund. "CIX Lo siniestro", *Obras completas*. Versión electrónica. Freud Total.

\_\_\_\_\_ . "El chiste", *Obras completas*. Versión electrónica. Freud Total.

\_\_\_\_\_ . "El poeta y los sueños diurnos", *Obras completas*. Versión electrónica. Freud Total.

\_\_\_\_\_ . "Duelo y melancolía", *Obras completas*. Versión electrónica. Freud Total.

GARCÍA PABÓN, Leonardo. *La patria íntima (Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia)*. La Paz: CESU/Plural Editores-CID, 1998.

\_\_\_\_\_ . "Las memorias y el lenguaje de Felipe Delgado", *El paseo de los sentidos (Selección de Leonardo García Pabón y Willma Torrico)*. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura, 1986, pp.259-267.

GINZBERG, Carlo. *Historia Nocturna (un desciframiento del aquelarre)*. Barcelona: Muchnik Ed. S.A., 1991.

GISBERT, Teresa. "Los pájaros parlantes en el imaginario social". *Memorias Jornadas Andinas de la literatura latinoamericana — Jalla La Paz -*. La Paz: Carrera de Literatura, Universidad Mayor de San Andrés, 1993, pp. 337-46.

\_\_\_\_\_ , ARZE, Silvia y CAJÍAS, Martha. *Arte textil y Mundo Andino*. Buenos Aires: Editores argentinos, 1992.

GUATTARI, Félix. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1992.

KRISTEVA, Julia. *Historia de amor*. México: Siglo XXI, 1999.

\_\_\_\_\_ . "Freud: heimlich/unheimlich, la inquietante extrañeza". *Debate Feminista* Año 7, Vol. 13. 1996: 359-68.

\_\_\_\_\_ . *Strangers to ourselves*. Nueva York: Columbia University Press, 1991.

LEVINAS, Emmanuel. *El humanismo del otro hombre*. México: Siglo XXI, 1974.

MIEMBROS DEL TALLER HIPÓTESIS. "Dos novelistas contemporáneos: Jesús Urzagasti y Jaime Saenz". *Rev. Iberoamericana* Num. 134, Vol. LII. 1986: 279-84.

\_\_\_\_\_ . "Escribir antes y después de la muerte (sobre la obra poética de Jaime Saenz)". *Rev. Iberoamericana* Num. 134, Vol. LII. 1996: 285-89.

MITRE, Eduardo. "Jaime Saenz: el espacio fúnebre", *El árbol y la piedra: Poetas contemporáneos de Bolivia*. Caracas: Montes de Avila, 1988, pp. 26-34.

MONASTERIOS, Elizabeth. *Dilemas de la poesía de fin de siglo*. La Paz: Plural, 1999.

\_\_\_\_\_ . "Auca: donde las cosas no pueden estar juntas. Notas para una post-metafísica aymara". *Rev. Puntos Suspensivos* # 5. Marzo-Abril 1997: 30-32.

\_\_\_\_\_ . "Invitación a la lectura de un poema de Jaime Saenz: *Muerte por tacto*", *Con tanto tiempo encima. Aportes de literatura latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra*. La Paz: Plural, 1997, pp. 243-65.

\_\_\_\_\_ . "La nueva novela: el texto que ríe". *Rev. Iberoamericana* Nums. 168-169, Vol. LX. Julio-Diciembre 1994: 859-71.

ORTEGA, José. "Felipe Delgado de Jaime Saenz. Fantasmagoría boliviana", *El paseo de los sentidos (Selección de Leonardo García Pabón y Willma Torrico)*. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura, 1986, pp. 269-76.

PAZ SOLDÁN, Ana María. *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia (Tomos I y II)*. La Paz: Fundación PIEB, 2002.

PAZ, Octavio. "Máscaras mexicanas", *El laberinto de la soledad*. México: Cuadernos Americanos, 1950.

QUINTEROS S., Juan. "La noche jubilosa de Jaime Saenz". *Rev. Zorro Antonio*. Agosto 1987: 22-5.

RICOEUR, Paul. *Teoría de la interpretación (Discurso y excedente de sentido)*. México: Siglo XXI, 1995.

RIVERA RODAS, Oscar. "La poesía de Jaime Saenz (1)". *Presencia*. 8 Marzo 1987.

\_\_\_\_\_ . "La poesía de Jaime Saenz (II)". *Presencia*. 15 de marzo, 1987.

SAENZ, Jaime. *Obra Poética*. La Paz: Biblioteca del sesquicentenario de la república de Bolivia, 1975.

\_\_\_\_\_ . *Tinieblas y Bruckner*. La Paz: Difusión, 1978.

\_\_\_\_\_ . *Imágenes Paceñas*. La Paz: Difusión, 1978.

\_\_\_\_\_ . *Felipe Delgado*. La Paz: Difusión, 1980.

\_\_\_\_\_ . *La noche*. La Paz: Talleres de la Escuela Don Bosco, 1984.

\_\_\_\_\_ . *Los cuartos*. La Paz: Altiplano, 1985.

\_\_\_\_\_ . *Vidas y Muertes*. La Paz: Huayna Potosí, 1986.

\_\_\_\_\_ . *Piedra Imán (obra póstuma)*. La Paz: Huayna Potosí, 1989.

\_\_\_\_\_ . *Santiago de Machaca*. La Paz: Centro Simón I. Patiño, 1996.

\_\_\_\_\_ . "El aparapita". *Presencia* 9 Julio 1998.

SANJINÉS, Javier. "Marginalidad y grotesco en la moderna narrativa andina: el caso de Jaime Saenz". *Rev. Unitas* Num. 9. Marzo 1993: 111-20.

\_\_\_\_\_ . "Subalternidad y articulación de la cultura en los Andes de Bolivia". *Memoria Jornadas Andinas de literatura latinoamericana –Jalla La Paz 1993-*. La Paz: Plural Editores y Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación, 1995: 719-36.

\_\_\_\_\_ . *El grotesco social en Bolivia*. La Paz: Instituto Latinoamericano de Investigaciones ILDIS, 1992.

\_\_\_\_\_ . *Tendencias actuales en la Literatura Boliviana*. Valencia: Institute for the study of ideologies & literature e Instituto de Cine y Radio, 1985.

SILES, Juan Ignacio. "Aproximaciones a Jaime Saenz, el júbilo y la noche". *El Deber*  
1ero. Julio de 2000.

SUAREZ FIGUEROA, Sergio. "Devoto del diablo, Jaime Saenz, místico y poeta".  
*Rev. Esto es* 7, 26 Junio 1965.

TAMAYO, Franz. *Creación de la pedagogía nacional*. La Paz: Biblioteca del  
Sesquicentenario de la república, 1975.

VARIOS. *El paseo de los sentidos*. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura, 1983.

\_\_\_\_\_. "Tejido andino: pasado y presente (1)". *Rev. de Tejido Andino (Cuzco)*  
Num. 1, Año 10, 1992.

VILLENA ALVARADO, Marcelo. "Por los ríos y los campos de la narrativa de Jaime  
Saenz", *Las tentaciones de San Ricardo (Siete ensayos para la  
interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX)*. La Paz: Instituto de  
Estudios Bolivianos, 2003, pp.191-317.

WIETUCHTER, Blanca. "Escrituras de lo imaginario en la obra poética de Jaime  
Saenz", *Obra Poética*. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de la  
república de Bolivia, 1975, pp. 267-420.

\_\_\_\_\_ . "Aproximación a una trayectoria poética". *El diario* 30 de diciembre 1979.

\_\_\_\_\_ . "Aprender a vivir es aprender a morir, a propósito de la noche". *Presencia* 2 Septiembre 1984.