LIT_ 14
000058

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS
DE LA EDUCACION
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTORICAS
Y ESTUDIOS LITERARIOS

FINES E 4/VENT
VERIFI D
Fecha
W.A.V.
U. M. S. A.

Los MISMOS Y LOS TROS

DESCRIPCION DEL DISCURSO POETICO CONTEMPORANEO (1955-1984): JAIME SAENZ, OSCAR CERRUTO, EDMUNDO CAMARGO FERREIRA Y PEDRO SHIMOSE

DIVISION FINES E INVENTARIOS
VERIFICADO
Fecha
W.A.V.
U. M. S. A.

(Tesis de Licenciatura realizada por el egresado Juan Carlos Ramiro Quiroga Cortez, de la Carrera de Literatura)

Tutores:
Lic. Guillermo Mariaca Iturri
Lic. Ana Rebeca Prada Madrid
Dr. Luis Huáscar Antezana Juárez

La Paz — Bolivia
(1991)

BIBLIOTECA ESPECIALIZADA La Paz — Bolivia

DIVISION BIENES E INVENTARIOS VERIFICADO Fecha U. M.

INDICE

PRESENTACION i

INSCRIPCION .....

AGRADECIMIENTO ....

INTRODUCCION 1

EL DESEO DE LA HEGEMONIA DEL SENTIDO VS. DEL NO-SENTIDO: LA MISMIDAD Y/0 LA OTREDAD 15

1. Una fabla vital: Jaime Saenz y la densificación 2. Una retórica patética: Oscar Cerruto y la fijeza 3. Un engranaje orgánico: Edmundo Camargo Ferreira y el acoplamiento 4. Un símbolo comprometido: Pedro Shimose y la oscilación.

II **LA ARTICULACION MORTUORIA: LA DISPERSION 69**

5. El cuerpo: una instancia de conflicto metafísico (Saenz) 6. Segregación: moradas e inscripciones (Cerruto) 7. Metamorfosis: los arambeles del diluvio y el natalicio (Camargo Ferreira) 8. Caducidad del fuego: éxul y escepticismo místico (Shimose).

III **CONCIENCIA FUERA DE SI EN SI MISMO 152**

9. Holocausto alcohólico (Saenz) 10. Yo soy desde *esos* otros (Cerruto) 11. Minimización o la nada (Camargo Ferreira) 12. La represión poética: *cogito* (Shimose).

IV **EROS REPRIMIDO 192**

13. Egolatría o el ritual del adiós (Saenz) 14. Puritanismo rígido o idolatría (Cerruto) 15. Deseo infernal (Camargo Ferreira) 16. Hedonismo místico (Shimose).

LOS AMBITOS PROFANOS 231

17. La inmensidad íntima: la ciudad y el rincón del sotano (Saenz) 18. El castillo de la pureza y la corrosión: la torre o la morada o la prisión (Cerruto) 19. El universo: el campo, el mar, la ciudad (Camargo Ferreira) 20. El territorio como promesa y éxul: la patria, la palestra y el claustro (Shimose).

CONCLUSIONES 264

BIBLIOGRAFIA 273

VISION BIENES E INVE
VERIFICADO
Fecha .....

PRESENTACION

Juan Carlos Ramiro Quiroga Cortez nació en La Paz (Bolivia), el 11 de marzo de 1962.

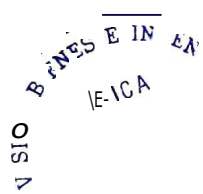
Cursó estudios de primaria en la Escuela "Abel Iturralde" y de secundaria en el Colegio Nacional Mixto Técnico y Humanístico "Mcal. José Ballivián" (en la ciudad de El Alto).

En 1983 ingresó en la Carrera de Literatura de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (U.M.S.A.)

INSCRIPCION

A Luz Aguilar
estos ramos verdinegros de dulce mediocridad.

Y a nuestros 7 contradictorios:
Pink Floyd, Jean Michel Jure, Vangelis, Soda Stereo, Virus, Sol Simiente Sur y Wara.



AGRADECIMIENTO

Ya que el agradecimiento es una atención y una mención que agrada al otro, queremos agradecer aquí, de manera afectuosa, a varias personas:

A la Lic. Ana Rebeca Prada Madrid (Tutora accidental de esta Tesis) y al Dr. Luis Huáscar Antezana (Tutor de facto y último)por habernos facilitado los textos de Pedro Shimose y algunos de teoría, sin los cuales hubiera sido in útil la prosecución de este menester de Ariadna. Al crítico Rubén Vargas Portugal que, inicialmente, fue el gestor emocional de este análisis y al poeta Eduardo Nogales Guzmán que, posteriormente, nos dio las pautas para determinar su aspecto material. A Iván Vargas Espinoza (nuestro Gracián oculto), a Alfonso Murillo y a Martín García por su amistad y apoyo. Al joven crítico Mauricio Souza, al Lic. Raúl Paredes y al in confundible Marco Ant Miranda, que colaboraron infraestructuralmente en su edificación (los primeros) y en su corrección-depuración (el último). A Juan Carlos Orihuela que nos exigió más de una vez la culminación de este trabajo. A Héctor Ríos y María Alegría por haber soportado durante 3 meses, que un ejecutante de estatura mediocre se solazara en sus computadoras. A David Mendoza Salazar que hace un año acompaña mi in tolerable presencia como funcionario. Y, finalmente, al Master en Literatura Guillermo Mariaca Iturri (nuestro inquisidor permanente) por habernos iniciado y comprometido en el análisis arqueológico de la función del discurso literario en la complejidad de los discursos sociales bolivianos.

Para vosotras también amigas —Ale, Lili, Celia, Esther y Pili- este fortuito arambel del hacer, pensar y ver *"sin instrumentos ni susurros, en silencio"* .

INTRODUCCION

Hic incipit este apartado en el cual pretendemos inscribir previamente los efectos de sentido que habremos de seguir en el curso de nuestro análisis. Aparte del excesivo recurso de caracterizar los márgenes y entre-dichos de cada capítulo, no estamos lejos de asegurar que el sistema global apenas focalizado (corno esta literatura poética) no es más que el resultado relativo de cierta positividad —de una formación discursiva pre-conceptual—: el de la poesía.

Será por esta razón que la fijación metodológica tradicional (académica y señorial) parte de una posición si no estratégica, tiesa en sus principios. Tiesa en el sentido de que no hay una unidad autónoma en nuestra literatura boliviana, no hay"un *continuum prescrito desde la partida (...) o constituido progresivamente por el desarrollo del tiempo"* (Foucault,1985b:59); es decir, no hay una identidad in[1] disociable ni un sujeto colectivo que unifique y, en fin, que no hay agrupamiento posible si no es más que a través del juego de las diferencias y las desviaciones, de las rupturas y desfases relativas: de los *sistemas de dispersión* en que se manifiesta todo hacer discursivo.

De hecho, estamos ante la insistencia de destacar una continuidad que, manifiestamente, tiene fracturas. Nuestro efecto es polémico. En cierta medida, romper con la noción de episteme que hace pensar a la historia de las formaciones ideológicas como " *'mutaciones' bruscas,*

[1] En el presente trabajo se ha optado por separar los prefijos de algunos términos, para destacar su carácter modificante y modificador respectivamente; por ejemplo: **in** finito o **in** determinado

'rupturas' enigmáticas, 'desgarramientos' repentinos" (Foucault,1985b:99).

Aquí, la ruptura es un campo de atención y, asimismo, un campo de acción (de rebasamiento): *"una extraña historia que niega tanto la continuidad del sujeto como la discontinuidad estructural de las 'rupturas' "* (:100).

No hace falta indicar que este método articula una focalización diacrónica de los textos poéticos que, actualmente, a falta de una finalidad teórica, prácticamente no existen como *"un espacio intelectual"* (Paz,1979:39) en cuanto *"no existe la más mínima historia de la poesía boliviana" (* Antezana, 1987:6).

Por tal motivo, si no hay una seguridad plena de que existen cortes precisos entre agrupamientos como la filosofía, la religión, la historia, etc., o en categorías recientes corno la literatura o la política; entonces, debe tenerse en cuenta que *"no son caracteres intrínsecos, autóctonos y universalmente reconocibles"* (Foucault,1985b:36), pues *"son a su vez hechos de discursos que merecen ser analizados al lado de los otros, con los cuales tienen, indudablemente, relaciones complejas"* (:36).

> *No se trata tan sencillamente de conocer la literatura boliviana, es un poquito más complejo; por ejemplo, en (nuestra) perspectiva se trataría de conocer la función del discurso literario en la complejidad de los discursos sociales bolivianos* (Nuestro subrayado, Antezana, 1987:5).

Nuestro dominio de análisis, hilvanado en esta focalización, abarca un mínimo de acción y de atención. No se trata de analizar cierto autor en particular o cierto texto o cierta obra, sino de describir una agrupación relativa que creo ignoramos, pero podemos ver con horror de indiferencia. Nombres como Jaime Saenz, Oscar Cerruto, Edmundo Camargo Ferreira y Pedro Shimose, acaso forman una episteme poética

que hemos de denominar post-insurreccionaria. Este discurso poético contemporáneo irrumpiría después de la emergencia de 1952 y se extendería hasta la firma de la Nueva Política Económica (NPE) por el gobierno del MNR, con la implementación del Decreto Supremo 21060 en 1985.

Si a estas manifestaciones (que conforman ya una contradicción) hemos de dar el nombre de episteme poética post-insurreccionaria, ello ha de darse en base a que son (como una suerte de hipótesis) un conjunto de relaciones laterales, contigüas, opuestas, subordinadas las unas de las otras.

Gracias a esta concepción, es posible que *"una literatura como la boliviana no se puede conocer bien si no tocas otras cosas más"* (Nuestro subrayado, Antezana,1987:5).

De ser así, el análisis que gira en torno a la irrupción del discurso poético contemporáneo (1955-1984), no habrá de fijar límites ni estrecheces, sino describir un exceso (algo donde el discurso sólo puede ser puntual y dinámico): una dispersión.

El hecho de que llamemos a esta episteme post-insurreccionaria el *discurso poético contemporáneo de Bolivia ,* no viene sujeto a una concepción de cierta raigambre científica, sino al modo pre-conceptual en que funcionará nuestra focalización descriptiva. El cúmulo de prácticas discursivas que integran dicha episteme no pasan el número de 25 textos poéticos (cf. la bibliografía adjunta al final de esta Introducción). Como hemos dicho, hipotéticamente, no son acontecimientos sucesivos (ni arbitrarios ni homogéneos), sino acontecimientos simultáneos que más tienden a configurar sistemas de choque y repulsión, de reparto y desfase, de coincidencia y analogía —en una palabra—: de dispersión.

La quaestio, ahora, es focalizar estos discursos poéticos, virtualmente, en sus espacios de manifestación. 5 capítulos conformarían

las instancias de saber que describiríamos.

En primera instancia, la emergencia de los discursos poéticos genera cierta posición por la hegemonía del sentido o, en su caso contrario, del no-sentido. Aquí se inscribiría la querella por el excedente poético entre los que defienden el discurso de la mismidad (Saenz/Cerruto) vs. los que expresan el discurso de la otredad (Camargo Ferreira/Shimose). Es esta contradicción la que hilvana el siguiente conjunto de discursos y sus respectivos dominios de significación:

1.- *Una Tabla vital: Jaime Saenz y la densificación.*
2.- *Una retórica patética: Oscar Cerruto y la fijeza.*
3.- *Un engranaje orgánico: Edmundo Camargo Ferreira y el acoplamiento.*
4.- *Un símbolo comprometido: Pedro Shimose y la oscilación.*

La caracterización de los discursos arriba indicados, inscribe inicialmente las diferencias epistemológicamente reales entre cada uno. Pero ¿cuál la ley de sus relaciones diferenciales? En definitiva, ¿qué estrategias (temas) los hace parcialmente comunes dentro de una práctica delimitada, de una emergencia discursiva singular: la poesía?

En segunda instancia, la querella por el excedente poético (por un lado, hegemonía del sentido o de la unidad en Saenz/Cerruto; por el otro lado, hegemonía del no-sentido o de la otredad en Camargo Ferreira/Shimose) acaba por desmembrarse. En efecto, cierta articulación mortuoria (dispersión) se hace evidente en cada discurso poético.En la primera pareja binaria la función poética se inclina en sí misma, pero sobre la exclusión de los otros. Se podría aseverar que se configura una metafísica del desprecio: Saenz en contra a lo diurno; Cerruto en contra a los del Común.

En la segunda pareja binaria la función poética se expone sobre sí misma en relación a los demás. Se podría afirmar que se formaliza una

práctica del aprecio: Camargo Ferreira en relación a las fuerzas ctónicas de la tierra; Shimose primeramente en relación al pueblo y luego en relación a la intelección egocentrista.

En tercera instancia, cada uno de los discursos en cuestión (que se han convertido en reducto de soledad) empiezan a fracturarse internamente: un conflicto de identidad y de **in** diferencia se organiza en el fuero interno de los discursos poéticos. Así, Saenz por desahogarse intelectualmente en los ámbitos del alcohol, acaba por ahogarse en él. Cerruto por identificarse con algunas personalidades literarias, acaba por confundirse con ellos. Camargo Ferreira por hilvanarse en la simultaneidad de los fragmentos, acaba por difuminarse en los mismos. Shimose por acceder primero al ámbito popular y seguidamente a los umbrales del intelecto, acaba finalmente por cercarse en el ego.

En cuarta instancia, cada discurso poético comparte un mismo sentido común (saber normativo y puritano) respecto a la no-comprensión y al no-entendimiento eróticos **(extremos** en Jaime Saenz y en Oscar Cerruto; **trágicos** en Edmundo Camargo Ferreira y en Pedro Shimose). Semejante estrategia aúna su perfilación y sobre-dominio en la **concepción** de la religión judeo-cristiana que designa al abrazo erótico como una falta a la moral. Este elemento privilegiado de saber, determina una emergencia discursiva singular que tiende a ser contradictoria en cada discurso; pero **común** en su demarcación práctica. Entonces, hay dos movimientos que se combinan por oposición en relación a este saber:

a) Uno de **repulsión:**

1.- Jaime Saenz justifica una **conducta,** sustentada en una **egolatría particular,** que intenta profundizarse hacia un equilibrio espiritual; pero por una decisión eufémica vital, es agravada contradictoriamente: el ahogo etílico **retarda** la partida del Ser mismo al ámbito paternal de lo diurno y **confunde-prolonga exageradamente** la permanencia en el ámbito maternal de lo nocturno. Será por eso, que la experiencia amorosa sea

más bien una contemplación nostálgica, que una práctica inmediata.

2.- Oscar Cerruto se adscribe a un rígido puritanismo, desde el cual fija estéticamente el acabamiento moral de una tenencia de poder por el Ser mismo, extremando su patetismo hacia una depuración negativa de la propia auto-culpa. Una sutil idolatría se perfila al excluir a la mujer (lo otro), por su pertenencia al régimen del cambio (de la luz y de la redención).

b) Otro de atracción:

3.- Edmundo Camargo Ferreira perfila, en micro-sistemas orgánicos e i orgánicos (los poemas), un trágico acoplamiento amoral que consagra al no-ser (el deseo) con el universo terrenal femenino, de acuerdo a un fatum vital o genésico. Los momentos de esta dialéctica camal, son los momentos de una destrucción y de una creación. O la fricción macabra de una erótica constitutiva, orgánica, edificante.

4.- Pedro Shimose levanta un hedonismo cuasi ecuménico y cuasi natural: la imagen de que la mujer es a la territorialidad, como la imagen de la territorialidad es a la mujer, bajo la mirada del precepto religioso cristiano que acabará, paradójicamente, por instituir una actitud reflexiva cuasi maquiavélica: el cogito de la resignación sobre el fulgor de un eros cuasi libertino en el Ser mismo.

En quinta instancia, es evidente que los regímenes espaciales a que pertenecen estos discursos poéticos manifiestan dos configuraciones:

a) El régimen de lo nocturno en que están inscritos Saenz y Camargo Ferreira (también Cerruto);

b) El régimen de lo diurno en que están inscritos Cerruto y Shimose (también Camargo Ferreira).

Si fuéramos a adjetivarlas, veríamos que la ubicación de Saenz está en el ámbito de la noche mientras que la de Shimose está en el del día. Esta totalización se vería completada por ciertas mediaciones espaciales: Cerruto por oposición está situado en el ámbito del amanecer mientras que Camargo Ferreira se sitúa en el del anochecer. Tengamos en cuenta, entonces, que todo esto es sólo momentáneo, simultáneo, pues como un poeta mexicano nos dice "la fijeza es siempre momentánea" (Paz,1974 :16).

Por el movimiento de dichos discursos, diríamos que Saenz y Cerruto formalizan el nivel de lo metonímico (en cuanto desplazan la interpelación social poética e instauran una hegemonía particular de exclusión) mientras que Camargo Ferreira y Shimose formalizan el nivel de lo metafórico (en cuanto articulan el espacio social poético para conjuncionar una transgresión que enfrenta dicho orden) (cf. Lámina I).

El acontecimiento despliega, asimismo, los ámbitos en los cuales han sido dichos tales discursos poéticos. Esos lugares que nosotros llamamos profanos (la ciudad y el cuarto) y sagrados (el campo y la palestra) establecen relaciones opositivas de imágenes de lo cerrado y de lo abierto.

A modo de conclusión, un policlasismo social se manifiesta contradictoriamente en los cuatro discursos poéticos.

Por un lado, Jaime Saenz y Oscar Cerruto se inscriben poéticamente en la tesis reaccionaria. Se contraponen explícitamente (Cerruto) e implícitamente (Saenz) a cierto cuestionamiento de reforma o, en su caso, de revolución en la sociedad. Cierta perfilación fascista no es gratuita en su focalización discursiva. Calificarlos de conservadores no es mucho decir, pero los define.

Por el otro lado, Edmundo Camargo Ferreira y Pedro Shimose se inscriben, respectivamente, en la tesis reformista y/o revolucionaria.

La crítica pasional implícita de Camargo Ferreira está dirigida al fetichismo de la unidad ideal del conservadurismo mientras que la de Shimose es una práctica subversiva (al inicio) contra el monopolio clasista del poder y una resignación lúcida (después) contra el decaimiento de ese poder. Cierta perfilación de lo popular-nacional es correcta en su hacer discursivo. Su raigambre reformista y/o revolucionaria no los define, pero los expresa.

Este discurso poético contemporáneo hilvana dos modos de focalizar la realidad verbal. Esta línea que de alguna manera se refiere a la visión de mundo contrapone 4 códigos de focalización poética que se resuelven en dos categorías generales: a) La focalización restringida (Saenz/Cerruto) y b) La focalización amplia (Camargo Ferreira/Shimose).

Restringida en cuanto la focalización poética de Saenz y de Cerruto funcionan de acuerdo a las limitaciones inherentes al hombre: sus normas morales generales y su egocentrismo en particular. Parafraseando a un articulista americano diríamos: *la respuesta de* (Saenz/Cerruto) *fue esencialmente económica: un sistema de incentivos morales, un conjunto de compensaciones en vez de una solución real por medio de la transformación del hombre* (Sowell,1988:3)[2].

Amplia en el sentido de que la focalización poética de Camargo Ferreira y de Shimose se articula de acuerdo a las liberalidades inherentes al hombre: en la que (Camargo Ferreira/Shimose): *era capaz de sentir directamente que las necesidades de otras personas eran más importantes que las suyas propias, y por lo tanto de actuar invariablemente de manera imparcial, aun cuando sus propios (...) estuvieran de por medio* (Sowell,1988:4)[3].

---

2 Así, "el desafío moral y social básico era sacar el mayor partido a las posibilidades que existían dentro de esa restricción, en vez de desperdiciar energías en un intento por cambiar la naturaleza humana" (Sowell,1988:3).

3 En este sentido, consideran esta pareja que la intención de beneficiar a los otros es

En resumen, este discurso poético contemporáneo de Bolivia es un espacio de relación poética y social conflictiva: la querella por el excedente poético entre reformistas y/o revolucionarios (Camargo Ferreira/Shimose) contra conservadores y/o contrarreformistas (Saenz/Cerruto).

La descripción general que habremos de realizar, no nos conducirá a la aparente unidad que exige todo método iconoclasta; sino a una fractura de tejidos, a una repartición, a una constelación posibilitada por diferentes irrupciones discursivas. Siendo así, es precisamente esta crisis ideológica de saberes (la que articula a los 4 discursos poéticos en cuestión) lo que nos interesa describir, no conocer.

En esta línea, la unidad ideal (la búsqueda común de los intelectuales) es solamente un fetiche ideológico para desligarnos de un exceso. Exceso inherente a toda formación discursiva, que no responde a la terminología científica de evolución y de progreso. Nuestra posición es negativa y esto por dos razones:

1.- El describir el discurso en la pureza del espacio en el que irrumpe como acontecimiento discursivo, no es restablecer un aislamiento *"ni encerrarlo sobre sí mismo" ; "es hacerse libre para describir en él y fuera de él juegos de relaciones"* (Foucault,1985b:46), en contraposición a la lengua como estructura y al pensamiento como historia evolutiva o trascendental.

2.- El aislarlo de todos los cúmulos que se dan por sistemas naturales mediatos y, además, universales (como la filosofía, religión, política, historia, antropología, literatura, etc.), *"nos damos la posibilidad de describir, pero esta vez, por un conjunto de decisiones dominadas, otras unidades"* (:47).

"esencialmente virtuosa" , y que esta virtud (entrega mortal en Camargo Ferreira y compromiso social en Shimose) era el camino hacia la Arcadia humana.

Hemos insistido más de una vez que este trabajo de análisis descriptivo no quiere ser una hermenéutica, ya que descree que el discurso esconda algo más allá de su manifestación. Incluso que no desea ser una proposición más, aunque tengamos que incluir en él una suerte de hipótesis, pues es escéptico a la claridad del orden, la clasificación y la arbitrariedad del sistema lógico (el común denominador de la ciencia).

Esta doble negación pone de manifiesto otro acontecimiento: el de ser una descripción exterior e inmediata al rebasamiento discursivo; es decir, inherente a una irrupción discursiva.

Describir quiere decir aquí, ser puntuales a un exceso, a un desgarramiento, a una diseminación discursiva; en fin, ser fieles al ¡maginario simbólico que todo texto, libro, nota y obra en general, extiende a nuestra lectura y crítica.

En todo caso, la crítica que emprendemos es una lectura *"perfilada"* (Barthes,1987a:74) tanto como *"barroca, porque juega con las formas y no con los seres, porque amplía el lenguaje en vez de reducirlo"* (:78).

Nuestro deseo o decisión académica, es la manifestación de una pasión, de una pulsión de muerte, de un renacimiento: la epiphanéia del saber elemental tanto como la del saber intelectual. La relatividad de materiales de la que está hecha una literatura: la de la poesía.

BIBLIOGRAFIA DE LOS POETAS ESTUDIADOS

OSCAR CERRUTO (1912-1981)

1957 **Cifra de las rosas y siete cantares.** Municipalidad de La Paz, 1ra. edición, La Paz.

1958 **Patria de sal cautiva.** Losada, 1ra. edición, Buenos Aires.

1973 **Estrella segregada.** Losada,1ra. edición, Buenos Aires.

1974 **Reverso de la transparencia.** Losada, 1ra. edición, Buenos Aires.

1975 **Cántico traspasado (Obra poética).** Biblioteca del Sesquicentenario de la República, Vol. **19,** 1ra. edición, La Paz.

1985 **Poesía.** Cultura Hispánica (Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1 ra. edición, Madrid.[4]

JAIME SAENZ (1921-1986)

1955 **El escalpelo.** Talleres Gráficos "El Progreso", 1 ra. edición, La Paz.

1957 **Muerte por el tacto.** "Editorial Boliviana", La Paz.

1960 **Aniversario de una visión.** Empresa Editora Burillo, La Paz.

1964 **Visitante profundo.** Empresa Industrial Gráfica E. Burillo, La Paz.

1967 **El frío.** Cooperativa de Artes Gráficas E. Burillo, La Paz.

1973 **Recorrer esta distancia.** Cooperativa de Artes Gráficas E. Burillo, La Paz.

1975 **Obra poética.** Biblioteca del Sesquicentenario de la República, Vol. 14, 1ra. edición, La paz.[5]

---

[4] Obra poética que incluye todos los textos poéticos de Cerruto.

[5] Obra poética que agrupa textos poéticos desde 1955 a 1973.

1978 Brukner — Las tinieblas. Difusión, ira. edición, La Paz.

1982 Al pasar un corneta. Altiplano, 1ra. edición, La Paz.

1984 La noche. Talleres Escuela de Artes Gráficas del Colegio Don Bosco, 1ra. edición, La Paz.

EDMUNDO CAMARGO FERREIRA (1936-1964)

1964 Del tiempo de la muerte. 16 de julio, 1ra. edición, La Paz.[6]

PEDRO SHIMOSE (1940- aún vive)

1961 Triludio en el exilio. Signo, 1ra. edición, La Paz.

1967 Sardonia. Facultad de Filosofía y Letras (UMSA), 1 ra. edición, La Paz.

1968 Poemas para un pueblo. Difusión, 1ra. edición, La Paz.

1972 Quiero escribir, pero me **sale espuma.** Casa de las Américas, 1ra. edición, la Habana.

1975 Caducidad del fuego. Cultura Hispánica, ira. edición, Madrid.

1976 Al pie de la letra. Excma. Diputación Provincial de Jaén, Patrocinadora del Premio Internacional "El Olivo" 1974, 1ra. edición, España.

1980 Reflexiones maquiávelicas. Playor, 1ra. edición, Madrid.

1985 Bolero de caballería. Playor, 1ra. edición, Madrid.

---

6 Obra poética completa (póstuma) que junta poemas desde 1954.

1988 Poemas. Playor,1ra. edición, Madrid.?

[7] Obra poética que articula textos corregidos desde 1961 a 1985.

CONFIGURACION ARQUEOLOGICA DEL DISCURSO POETICO CONTEMPORANEO (1955 — 1984)

	REGIMEN NOCTURNO	REGIMEN DIURNO
NIVEL METONIMICO	DISCURSO PROFUNDO JAIME SAENZ UNA FABLA VITAL (DENSIFICACION) / NOCHE	DISCURSO SUPERFICIAL OSCAR CERRUTO UNA RETORICA PATETICA (FIJACION) / AMANECER (=TARDE)
NIVEL METAFORICO	DISCURSO SUPERFICIAL EDMUNDO CAMARGO FERREIRA UN ENGRANAJE ORGANICO (ACOPLAMIENTO) / ANOCHECER (=ALBA)	DISCURSO PROFUNDO PEDRO SHIMOSE UN SIMBOLO COMPROMETIDO (OSCILAMIENTO) / DIA

1.

LA QUERELLA POR EL EXCEDENTE POETICO: LA MISMIDAD Y/0 LA OTREDAD

Cuando se comprenda muchas cosas por el tacto
incomprensibles para los demás sentidos
se sabrá que todo es lo mismo
y que es sin embargo distinto
las cosas serán tan inmóviles como nunca, las personas
alcanzarán una dignidad jamás alcanzada
no habrá palabras y el silencioso mundo vivirá
solamente para ser sentido — desaparecerá la maligna
diversidad y todo será uno solo
para ser sentido
por uno solo (Saenz,1975: 105).

[1] Los términos iniciales pertenecen al sociólogo René Zavaleta Mercado, pero el sentido de la frase no (Cf. 1986:21).

1.

UNA FABLA VITAL: JAIME SÁENZ Y LA DENSIFICACION

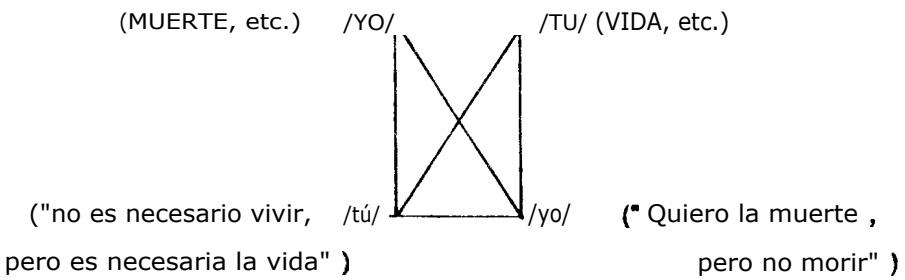
De pronto, como una llama
sube una alegría altísima
de lo negro: luz del tacto (Salinas,1980:107).

Los desplazamientos formales que operan dentro la variedad de los textos poéticos de Jaime Saenz están ramificados metonímicamente. La acumulación significante se consigue en base a una escritura que linda con el habla urbana que Blanca Wiethüchter llama *"un lenguaje más bien cotidiano, directo, que en ocasiones toca las fronteras con lo oral, dialógico"* (Sanjinés et al, 1985:91). ¿No será más bien, que la **rebasa** e inscribe sobre ella un no-lenguaje; es decir, no unos efectos de sentidos, sino **una argamasa de enrevesados.** Pensada como único sentido y que en la jerga de Saenz viene a ser un lenguaje vital por sustitución? La dificultad de esta lectura no podría ser de otra manera. Dificultad que retarda y remarca, gravemente, la no revelación inicial que conlleva, puesto que *"la revelación sólo cabe en los muertos"* (1975:104). Esta retardación no implica un sufrimiento espiritual —sólo en un extremo una mancomunación con la **otredad—,** sino la intensidad de una **conducta ególatra** que pervive el **lapsus** diferencial a través de su *demarquage* (demarcación) grotesca.

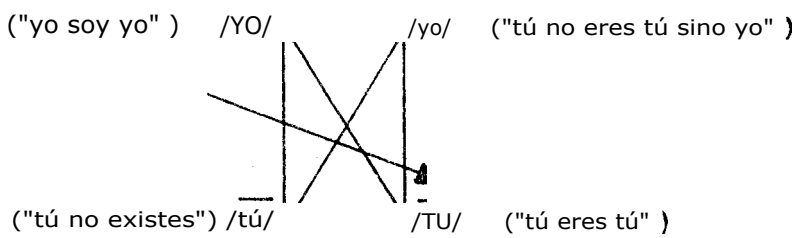
La focalización de esta escritura prescribe la igualdad de los contrarios por medio de la paradoja, la antítesis y el oxímoron; pero en perjuicio del que recibe tal figuración, ya que la igualdad no acaba por solucionar la contradicción diferencial, en la apariencia que se sobre- extiende sobre la misma; en realidad la degenera.

La exacebación de los atributos en los respectivos ritos disyuntivos (los poemas), esta señalada bajo el signo de un equívoco vitalizador: de un trasplante positivo a lo de que por sí es nefasto. Así, la /MUERTE/ es opuesta a la muerte y no a la /VIDA/, porque aquella comprende un complejo pre-visible: un proyecto, una elección, un recorrido, un júbilo, etc.

El equívoco vitalizador inscribe una ecuación falsa: refractaria, estratificada y tautológica. La figura escriptural que se crea del otro es una traducción exagerada de uno mismo: una refracción e imitación enrevesadas. Veámoslo en un **cuadrado semiótico.**[1]



Esta primera relación va a ser modificada por medio de un rebasamiento del primer término opositivo /YO/ sobre el segundo término /TU/. La exclusión generada va a posibilitar la siguiente relación:



[1] Por cuadrado semiótico entendemos " las estructuras elementales de la significación" (Todorov y Ducrot, 1986:140). De esta manera, un texto contiene no sólo el sentido que declara, sino también el que oculta (Blanco y Bueno, 1980:51).

Al quedar explicitada esta relación proyectiva de uno con uno mismo, la otredad (la **ciudad** en una parte, el **cuerpo** y la **amada** en otra) va a quedar excluida. La complejidad de este mecanismo verbal es sólo parcial y, además, unívoco: siendo el correlato directo la propia proyección, la función connotativa queda obliterada por una dominante: la **función denotativa auto-referencial[2].** En ese sentido, no hay un mundo dado, sino uno en edificación.

Las categorías metonímicas que se infieren en esta ecuación, prescriben espacialmente sus quiebres epistemológicos[3] :

1) En relación con el contexto exterior : el **yo** con la **sociedad** (la ciudad, las **in** mediaciones, la amada, los hechos, etc.). Esta focalización genera una escritura de corte, algo así como una **autopsia** que acaba por **señalar, in** distintamente, el caos generalizador que diversifica (espectros, niños, gallina, huevo, insectos, epilepsia, fantasmas, muertos, ángeles, luz, sombra, memorándum, etc.) No es gratuito que el primer texto de Saenz se denomine EL ESCALPELO (1955). La figura misma de este título y su función , explicitan lo que hemos indicado al dispar: cortar, abrir una fisura entre esto (el que mira) y aquello (lo que se mira), observar una interioridad hecha más de entrañas muertas que palpitantes: la sociedad y sus hechos, sentida, vista, olida como una figuración cadavérica.

---

[2] Denotación y connotación son conceptos de la semántica, es decir, son conceptos relativos a los significados de los signos. "Denotación y connotación pueden aproximarse a la clásica distinción lógica entre **extensión y significación.** La denotación es aquella función por la cual los conceptos se refieren a los objetos, **a** las acciones, a los acontecimientos. La denotación, en un cierto sentido, es una operación de indicación. Un concepto que denota un objeto es, en esta dirección, un concepto que indica un objeto. La connotación, por su parte, implica un contenido asociado a la denotación. Si la denotación indica un objeto, la connotación nos daría un significado asociado a ese objeto" (Antezana, 1977:30).

[3] Las ramificaciones estructurales que cierto sentido abre en el texto, de acuerdo a una relación específica, hemos de indicar por quiebre epistemológico. Es una emergencia de sentido con sus propias relaciones de significación.

Esta retórica típicamente romántica[4] que abarca todo el enrevesamiento de EL ESCALPELO, se extiende detenidamente en los demás textos; pero en esta parte inscribe todos sus posibles (las proyecciones implícitas que serán los rituales grotescos de una obsesión):

> *Si bien los caprichos del extravío nada tienen que ver con todo esto, hay siempre una fórmula para gustar de lo desagradable, de lo tibio —ni caliente ni frío—, de lo medio.*
>
> *Lo medio ejerce las funciones del páncreas, de tal manera que el páncreas es medio entre la vida y la muerte, la misma agonía sin filosofía, porque cuando se agoniza no se tiene en cuenta la terminología de lo filosófico; el mundo no crece, y gustaría a todos que el mundo creciera como el ánima, para contemplar la catastrófica deformación de ciudades y avenidas* (1975:69).

AL PASAR UN COMETA (1982) detalla esos momentos con parsimonia, paradójicamente, cuasi repartidora; pues hace de su acumulación dispersiva, una región primordialmente relativa. Hecho que no incumbe a los demás textos.

2) ***En relación con el contexto interior :*** el yo consigo mismo (la ciudad, el cuarto, la amada, el frío, el alma, el cuerpo, etc.) no son realidades propias, sino una proyección ególatra. Así, la escritura posibilita una escritura de refracción intimista (densificación de la superficie y demarcación de la profundidad verbales). El lenguaje poético al servicio de una falsía neurótica (máscara verbal que aparenta la igualdad entre los contrarios) que , en última instancia, es sólo demostración enfática de una

[4] Se debe al movimiento romántico europeo el haber dejado "la preferencia por lo horrendo en oposición a lo bello" como indica Maurice Nadeau en HISTORIA DEL SURREALISMO (citado por Kofler, 1972:79). Entonces, en esa línea, el arte y la literatura modernos conservan esta retórica revestida "bajo la forma de lo grotesco y de la alegoría obscura" (:79).

porfía esquizofrénica (la máscara verbal como elemento para evidenciar **exabruptamente** una contradicción).

De ese modo, en esta categoría, las unidades mínimas de ruptura están encubiertas por la función de rebasamiento verbal. Esas fracturas subrayan una contradicción autónoma (una sobre-desdignación auto-referencial, es decir, una tautología) y no para indicar una semejanza. Los términos de búsqueda *("estoy en la noche —solo y callado en busca de mi alma"* (1975:103) operan en forma de una posesión gradual (RECORRER ESTA DISTANCIA, 1973) o en forma de rechazo (ANIVERSARIO DE UNA VISION, 1960) que viene formalizado definitivamente en el poema "Prefiero irme" de AL PASAR UN COMETA.

La cuestión es determinar la validez del otro a partir de una sobre-apreciación de uno mismo:

> *Con la totalidad de mis pies, con la totalidad de mis manos y de mi garganta y de mis labios y de mis ojos, y con esa totalidad de la "anatomía destinada a la tumba", te digo que sólo tengo una imagen. Tu imagen. Y esa imagen es mi creación, mi invento, mi fundamento vital. En cuanto no haya esa imagen mía acerca de ti, ya no hay —tú: dejas de existir. Y me causa frío el pensar que pudieras dejar de existir. Dejar de existir en virtud de mí, es el convencimiento de que ya no me figuro tu figura* (1975:70).

Esta proyección ególatra **in** valida por anticipado la consubstanciación del término opositivo. Ya sea el alma, el cuerpo (la amada) o el suyo propio acaban por quedar desplazados por un despojamiento gradual; pues el yo ególatra acumula, o mejor dicho, acapara esa diversidad inherente a una humanidad, en **su** propio entorno. Es decir, la hace explícitamenmte suya sin que estos nieguen o afirmen dicha posesión. Así, lo otro no es visto en el marco de una proyección redentiva que fue inicial; sino en marco de que él los representa globalmente, de que EL es ellos y los contiene y los domina:

> *Yo soy y estoy en esta alma, en este cuerpo, en esta alma que amo y en este cuerpo que amo* (1975:264).

Conciencia falsaria que, más aquí de la disyuntiva, no tarda en hacer suyo algo que específicamente no es de su in conveniencia humana y, sólo, para remarcar una contradicción:

> *Yo soy el cuerpo que te habita, y estoy aquí, en las oscuridades, y te duelo, y te vivo, y te muero.*
>
> *Pero no soy tu cuerpo. Yo soy la noche* (Saenz,1984:64).

Aquí, el espíritu de la escritura adquiere cierta noción reparadora, actúa como un tratamiento de control complementario, que a más de demarcar la superficie, proyecta inscribir las cosas y los hechos desde el fondo, no desde afuera. Esta utopía gnóstica pretende una caligrafía nominativamente ideal. Algo así como un milagro desbautizador que, al mismo tiempo, es bautizado. Este esfuerzo purificador obliga al actuante a reprimir una (inter)acción: el diálogo.

> *Por este esfuerzo de penetración y conocimiento adquiere la poesía de Saenz una dimensión metafísica. A veces se escucha hablar al "tú" , el responde, y el esfuerzo poético metafísico llega al enunciado: tú no eres tú sino yo, es decir, el "tú" es el "yo" . De ahí que en muchos versos el diálogo con el "tú" se convierte en el monólogo del yo consigo mismo* (Arturo Orías Medina, cf. *Prólogo* en EL FRIO, 1975:204-5).

No podemos olvidar que en EL ESCALPELO se desarrolla esta acción dialógica; pero como una escucha particular que no llega a modificar la focalización grotesca diseñada. Es decir, el inter-locutor más que ser una entidad propia, es nomás una resonancia alucinatoria (un eco mental de la voz dominante) como sucede en el relato "Sobre el espanto en los jardines bajo la lluvia" :

> *Mi anterior fuente de información se fue con los ojos rutilantes. Voló hacia la lejanía después de decir sus últimas palabras. Escupió una saliva pura —tan pura como no tienes idea— y sacándose los zapatos para no hacer ruido, un pie aquí, otro allá, se alejó en dirección a las regiones inefables y dulces donde tienen su origen la música y la respiración* (1975:37).

Bajo este procedimiento que también articula el mecanismo narrativo de MUERTE POR EL TACTO, centrado en el receptáculo de lo cerrado, se ramifican varias relaciones de ruptura: el eje sémico[5] sobre el cual se van acumulando los efectos de sentido, estratificación tras estratificación, ya lo hemos indicado más arriba; pero verifiquemos su pertinencia:

(yo "creo ser tú") /YO/ _____/yo/ ("tú eres porque yo pienso")

Debemos explicar que esta relación es el producto de una compleja ramificación operada en ruptura con lo no verdadero (el mundo exterior). El primer término (/YO/) es una aglomeración establecida por esta repartición: *"yo tendré que traspasar lo que creo ser, o sea tú, y llegar a ser tú, o sea yo"* (1975:124). El segundo término (/yo/) es la proyección intimista del primer término (su desdoble) y, además, el elemento que ha excluido el término opositor (/TU/) o falsa realidad. Según la focalización de Saenz significa *"la verdadera realidad"* . Este enunciado funciona como un revestimiento que gradualmente, en espiral, va creando la verdadera realidad y cubriendo a la falsa.

No es erróneo llamar a este procedimiento escriptural con el nombre de densificación. La densificación, figurativamente, es parecida al juego de las máscaras; pero que singularmente no subraya el cambio (una máscara

[5] Entendemos por eje sémico la relación binaria que se establece entre dos semas en el nivel profundo del plano del contenido. "El eje sémico, por consiguiente, constituye la estructura elemental de la significación. No existe ni puede existir significación sin estructura. Y dentro de las estructuras de la significación, la menor, la mínima, es el eje sémico" (Blanco y Bueno, 1980:46).

por otra), sino más bien una exageración ritual (una máscara que cubre a otra, y ésta a la siguiente, sucesivamente...). El procedimiento nos hace recuerdo a un espectáculo tradicional de La Paz. Nos referimos a la danza nativa del waka-waka, más propiamente a las waka-tokoris que para bailar al lado de sus acompañantes deben llevar encima de las caderas una **in** finidad de polleras. Cuanto mayor sea el número, mucho mejor para ellas.

La exageración de tal revestimiento en la escritura de Saenz, un lector orureño denomina *"La poética del saco de aparapita"* :

> *Todo sucede aquí, pues, como si los diversos fragmentos materiales y sus entretejidos se articulan también con esos otros hilos y retazos que también serían la antigua forma del saco y el hacer del tiempo de la muerte. Y, en ello, hay una connotación de dispersión, desgaste y caos que no se puede reducir a los órdenes más evidentes, pues esa obra material, el saco de aparapita, es única no por la forma del saco —que sería su mero arquetipo platónico— ni por el destino temporal —que es un elemento más en un desgaste que es camino de trascendencia— sino por la diversidad en que todo esos factores se conjugan* y *donde habría que "reconocer" un entorno —fuente de esos materiales; todo un mundo, si se quiere— que se articula en el arbitrio trabajo del aparapita y el tipo de vida que lleva, factores que, precisamente, condicionan irrepetiblemente todo ese hacer que, como mencionamos, también se quiere —o se sabe— clave de trascendencias. En cierta forma, esa compleja diversidad material asume, en su particularidad, y una forma y un tiempo y un entorno. Como diría Saenz, hay sacos y sacos y un saco de aparapita es único: un añadido al mundo que articula un mundo* (Antezana, 1987).

La densificación se opone a la transparencia, en el sentido de que impide el entre-cruce de la luz y facilita, por el contrario, el de las tinieblas.

Este tratamiento al acrecentarse nulifica la visión; es decir, no la enceguece —la exacerba al extremo de hacerla densa: **in** penetrable.

En esa línea, la densificación es una aglomeración jerárquica de elementos aproximativos —una **phiña** de rivalidades que, por la insistencia ritual del poema— adquiere *"el color del tiempo, que era uno solo "* (Citado por Antezana, cf. nota anterior).

Es obvio que el color referido no es más que lo negro (y sus metonimias: la obscuridad, las tinieblas, la noche, etc.): según Saenz un reducto vital.

La densificación es una retórica de la confusión que tiende a operar por medio del fingimiento: una broma pesada que la escritura contiene y manifiesta para desplazar sus significados invirtiendo los propios complejamente:

> Yo *te confundía con el crepúsculo al confundirme contigo;*
> *tú me confundías con el crepúsculo al confundirte conmigo,*
> *y tú y yo nos confundíamos con el crepúsculo, que nos confundía*
> *a ti conmigo y a mí contigo,*
> *confundiéndose contigo el confundido conmigo*
> *para confundirse conmigo el confundido contigo.*
> *Y muchas veces se confundían en una y misma persona*
> *el crepúsculo y tú y yo,*
> *y otras muchas cada cual se confundía con otras tres*
> *personas distintas,*
> *que con esto se volvían nueve en total, o sea cero* (Saenz, 1982:28).

Blanca Wiethüchter señala *"conducta"* a la escritura de Jaime Saenz y además califica su recorrido **in** móvil como *"un esquema místico"* **.** Conducta en cuanto *"hace y vive un sentido"* no como *"pasión ni vehículo"* , sino como un *"redoblamiento de la vida" —"su dimensión profunda, su*

verdadera realidad" (cf. Sanjinés, Comp., 1985:97). Esquema místico en cuanto *"implica necesariamente la sumisión a ciertas reglas y formas de vida"* (:95).

Sin llegar a los resabios de una polémica, creo que lo acertado en Wiethüchter es haber visto en la escritura de Saenz un carácter, una moral enfrentada no contra el mundo exterior, sino contra sí misma. Una conducta que sin ser el contacto con lo otro ni un padecimiento (pathos), se vive a sí misma como una **superrealidad** (de ninguna manera **surrealista),** después de prescribir el *"olvido"* como única memoria, el *"adiós"* como requisito fundamental de libre elección frente al destino, de intuir el *"encanto"* dice las cosas (su humanización), de descubrir *"el estar"* como *"progresión al 'ser"", "el estar muerto"* como una acomodación en la verdadera vida y el *"júbilo aniquilador"* como último sin-sentido que excluye el goce.

Sería falso ver en este particular grado de conducta cierta pertenencia mística como cree Wiethüchter; pues explícitamente no es más **que** una conducta ególatra. Todo lo contrario a la recurrencia mística que, en su significado correcto, es una correspondencia particular de búsqueda y conciliación del alma con su Creador. Mientras, inversamente, la egolatría es un estado de exagerada exaltación de la propia personalidad, al punto de considerarla como centro de la atención y actividad generales. En otros términos, culto o adoración excesiva de sí mismo. Valga la aclaración.

Si la escritura de Saenz se extiende y sobre-extiende, ritualmente, por encima de una inocencia vital (la memoria olvidada), es que presiente que la única manera de edificar un mundo propio, es escribir la obra. O como afirma Blanca Wiethüchter: *"hacer un destino"* .

La obra, en ese caso, será la memoria faltante (el saber alcanzado y que constituye al hombre). La obra como un vislumbre de las formas del misterio y como el vislumbre mismo:

> *Lo contrario, es decir el hombre habitado por la obra, no es la obra. Solamente el hombre que se hace en la obra y que desentrena la obra, podrá hacerse a sí mismo a través de ella. Porque haciéndose en ella, participa de la obra y la efectúa* (Wiethüchter, cf. "Estructuras de lo imaginario en la obra poética de Jaime Saenz", en Saenz, 1975:389).

Sin embargo, contrario a la descripción que venimos haciendo —y esta es otra prueba más que las rupturas no son simples teorías—, se sitúa el poema "Las obras", incluida en AL PASAR UN COMETA. Este poema participa, realiza y habla de algo que los seis textos en OBRA POETICA (1975) niegan insistentemente —excepto relativamente EL ESCALPELO—: que la mirada puede relacionarse o encontrar alguna validez en **la falsa realidad** del exterior. La ruptura con estos poemas no puede ser más evidente:

> *Según el cansancio que me aqueja y según la aspirina que tomé,*
> *esta intensidad de la vida en el abismo que se abre a mis pies*
> *me parece increíble,*
> *no hay para qué imaginar ni inventar nada.*
> *Con mirar basta* (1982:52).

En otros términos, la mirada no como ese reducto imaginario que, edifica la verdadera vida e instaura la no-revelación de una experiencia gratificante, sino como una articulación pacífica con la falsa realidad exterior. La acción va en contra de aquel mecanismo que circunscribe los cinco textos poéticos de Jaime Saenz: la invención imaginativa.

Podemos generalizar la contradicción que indicamos a todo el texto; pero sólo en la superficie: AL PASAR UN COMETA se realiza articulando a su inter-locutor. La mayoría de los poemas de este texto están dedicados a personas que, unificados por un código cultural, no son responsables de los mismos. Así, sólo son indicadores de una emoción particular de la gratitud espontánea del poeta, en contra a la divergencia patetizada en los respectivos

poemas, que extienden una región cuasi in édita en la escritura de Saenz: hacer del poema un punto de encuentro con lo contingente (la amistad accidental con ciertas personas). Otra forma de enrevesar la estratificación poética.

Sin embargo, la acumulación metonímica[6] ejercida a través de la escritura corresponde al gesto esotérico de mantener encubierta una intimidad, proteger un misterio, no dejar vislumbrar un secreto de entrada.

> *Como toda gran obra, la de Saenz —como decía Derrida a propósito del texto platónico— no revela todos sus sentidos-hilo al primer venido. El texto, aún después de repetidas lecturas, logra mantener fluyentes el orden de sus inscripciones. Una de las razones de esta permanente circulación de sentidos podría ubicarse en el dialogismo dominante en la obra de Saenz: la interpelación permanente al "Tú"* (Antezana, 1986: 245-6).

De todo esto infiere él mismo, aunque parezca una contradicción al respecto, que la obra de Saenz, *"de ninguna manera, se trata de un texto hermético"* (:247), en el sentido de que toda obra grande *"es, a su manera, inagotable"*. ¿No será más bien, todo lo contrario? Me explico; ¿que la obra en cuestión es hermética y, a su modo, agotable? Pues, cuando un texto delimita sus efectos a un solo sentido: la auto-referencia *("yo soy yo, y tú no eres tú sino yo")* ,ANIVERSARIO DE UNA VISION, 1975:126), ¿no caemos en eso que llamamos verdad a medias? ¿En una metafísica parcial del hombre?

---

[6] Con este término nos referimos al mecanismo de la proliferación que consiste "en obliterar el significante de un significado dado pero no remplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, (...) cuya lectura —que llamaríamos lectura radial— podemos inferirlo. (...) Su presencia es constante sobre todo en forma de enunciación disparatada, acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y *collage* " (Cf. Severo Sarduy:"El barroco y el neo-barroco", en Fernández Moreno (Comp.),1982:170).

Así, seamos honestos, la minimización connotativa de la escritura poética de Saenz no conduce a una revelación, sino a su dilación —a su encubrimiento. Si *"el texto poético de Saenz despliega un amplio espectro muy resistente a las simplificaciones y/o reducciones"* (Antezana, 1986:247), no es a causa de su **in** agotabilidad, sino de su hermetismo:

> *Un poema es siempre hermético; de ahí la sobrecogedora claridad de su contenido. Pues paradójicamente, el contenido en un poema no es comprensible sino a condición de ser hermético —de tal manera, que el contenido en realidad no está inscrito, por así decirlo, sino que fluye de la textura misma del poema* (Saenz, cf. **Prólogo** en Bedregal García, 1980:11).

Por un lado, lo que la escritura grotesca de Saenz encierra es, solamente, un **suspiro** —no ocupa espacio. Está y no está en los intersticios de su demarcación: es ambiguo. Saenz llama a eso *"conocimiento puro"* (cf. nota anterior:13).

El cuidado esotérico de esta escritura por (en)cubrir un misterio, se parece mucho al control exhaustivo del saber profano y sacro en el medievo, por parte de los monjes. Este saber no formaba parte de un consenso mayoritario, sino de una especie de hermandad o complicidad que dividía sus empeños en cuatro prácticas cuidadosas:

> *La Edad Media había establecido en torno del libro cuatro funciones distintas: el scriptor (que recopiaba sin agregar nada), el compilator (que no agregaba nada por cuenta propia), el commentator (que no intervenía en el texto recopiado sino para hacerlo inteligible) y por último el auctor (que expresaba sus propias ideas, apoyándose siempre en otras autoridades)* (Barthes,1987a:79-80).

Esta línea respecto al *"Libro reconocido"* (que en. Saenz puede ser el **misterio),** *"con el solo fin de ser fiel' al texto antiguo"* (el mundo de los

"amigos muertos"), tiene correlato con la obra de este poeta —nos referimos al conocimiento puro que circunscribe cada poema.

Guardar, proteger y mostrar este conocimiento es una operación paciente; pero de ningún modo evolutiva. Una cita al respecto nos ayudará a comprender tal mecanismo:

> *La poesía de Saenz es una donde los diversos elementos conjugados se implican mutuamente, pero no en un "sistema más o menos estático, sino en un perpetuo desplazamiento. Es una poesía de "encasillamientos": algo dentro de algo, a diversos niveles de profundidad; niveles que se acercan y se desplazan en el trabajo poético. Se diría que es una poesía fundamentalmente metonímica, pues priman las relaciones de continuidad sobre las relaciones de similitud (poesía metafórica)* (Antezana, 1986: 246-7).

Esta escritura metonímica, como dice nuestro crítico, funciona en contención, pues detiene y oblitera un saber. No lo hace partícipe de una comunidad. Los rituales metonímicos de Saenz, entonces, más que revelar una verdad edificante, la complejizan —la retardan en su estratificación jerárquica. Esta es su verdad: no indican el contenido, sólo lo confirman en una envoltura grotesca.

Ya sea al preservar un conocimiento (el vislumbre de las formas del misterio)o al develarlo en una no-revelación, la escritura en cuestión tiende hacia una humanización ante aquello que la hace posible: la estratificación. En otras palabras, se trata deanimar la in movilidad por medio de una in versión de significados: encontrar sentimiento donde no lo hay. En cierta manera, hacer de la cosificación[7] una acción humana concreta. Nada más

[7] Podemos entender, en primer término, la cosificación como la traducción de "fetichismo de la mercancía" (Lukács citado por Goldmann, 1973:77). En segundo término, por obra de esa cosificación, "se representa al mundo como un espectáculo, como un objeto que se estudia desde fuera, y al hombre, como uno de los elementos de ese mundo, un dato del mundo que puede estudiarse en el nivel de la sociología positivista" . En tercer término, "la cosificación no atañe sólo al mundo, al 'objeto', sino

cerca de la teoría de Georg Lukács y, al mismo tiempo, nada más lejos; pues el fenómeno de la cosificación (inherente a las prácticas sociales de cambio), no representa a la verdadera realidad como un espectáculo dado, sino como la proyección particular (un sujeto que sobre-articula su /YO/ sobre el /tú/ que constituye un mundo complejo aislado de la sociedad y, asimismo, de sí mismo); es decir, **in** humano (terrible) pero humanamente más sensible que el del propio hombre:

> *Nadie ama y las cosas son las que aman,*
> *(…)*
> *Desde la soledad me aman las cosas, en este páramo*
> *yo me lamento por no escuchar tu suspiro*
> *y no ser agua para mirar el sonido,*
> *y me lamento por lo caviloso que me pone el amor*
> *que me tienen las cosas;*
> *escucho el murmullo con que ellas se aman*
> *y se pierde en los huecos que dejaste a tu paso* (Saenz,1975:151-2).

La ruptura radical entre el **in** dividuo y el mundo exterior (el carente de validez humana) que la escritura de Saenz establece no es una ilusión, sino una crisis a partir de la cual el yo supera la contra-dicción sujeto-objeto a través de una proyección desplazativa (otra ilusión generada por la cosificación; pero sobre-valorada: más humana) para hacerla suya. Ahora, lo que entre-vemos no es un **in** dividuo, sino una entidad relativa para sí misma: un complejo jerárquico de ramificaciones que trabajan en estratificaciones metonímicas.

De este modo, la entidad relativa para sí (que no es un sujeto) percibe la contra-dicción no en la línea de una semejanza diferencial (la metáfora),

---

que alcanza las estructuras psíquicas que se consideran datos (vorhanden) y, más aún, desaparecen en algunos de sus aspectos manifestándose como la propiedad de cosas" . De hecho, la poética inicial y última de Saenz se sitúa en este tercer nivel donde "ni la totalidad ni el sujeto colectivo se perciben, y las relaciones humanas prácticas no existen sino a través del precio, en el mercado, entre comprador y vendedor, entre individuos en apariencia libres, aislados **e** iguales" (Nuestro subrayado, Cf. "Cosificación, Zuhandenheit y praxis" en Goldmann,1973:75-86).

sino en la perspectiva de una confusión relativamente metafísica; pues la metonimia no enlaza al contrario, lo sobre-entiende por medio de su anulación.

En una palabra, la proyección escriptural de Saenz suprime la focalización de la totalidad para edificar una reorganización espacial parcial-limitada:

> *En la sequedad se encuentra el secreto de las tinieblas;*
> *en la falta de agua*
> *—en la inmovilidad del movimiento;*
> *en la falta de espacio —pues en la misma medida en que la amplitud crece,*
> *el espacio decrece* (Saenz,l978:35).

El lector Eduardo Mitre tipifica erróneamente este receptáculo demarcado por la escritura —que la hace parecer formalmente extensiva, cuasi in agotable—de' fúnebre, *sin imágenes ni cristalizaciones; un espacio crepuscular y especular, del que se desprende un decorado lúgubre,igualmente vago, hecho de líneas huidizas y contornos difusos"* (1988:32).

Contrario a tal celebración, la poesía de Saenz edifica una escritura *"vital "* no fúnebre, con ciertas imágenes, no sin imágenes, *y* más que crepuscular es tenebrosa. Sí, cristal terroso y denso. Un tránsito acumulativo que llamaríamos reflexivo y de ningún modo especular, del cual se densifica una ardua melancolía y no se desprende un decorado fúnebre. Densificación formativa inclinada a sí misma, no vaga, sino pesadamente in móvil, hecha de gestos dominantes *y "contornos difusos"* , no de líneas huidizas.

2.

UNA RETORICA PATETICA: OSCAR CERRUTO Y LA FIJEZA

Et in Arcadia ego.

La facilidad con que se habla de la poesía de Oscar Cerruto ha establecido entre sus lectores una convención rayana en lo trágico. La violencia es *in* posible de obviar —tal la **fabla** que oímos campear en nuestra palestra—; pero que está limitada a algo menos: la seriedad y la alabanza recurrentes en favor de una orfebrería verbal que no es única ni perfecta. Ya sea por respetar un código[1] que llamaremos **ególatra** o por enrevesar cierta debilidad intelectual, Cerruto no cambia de cifra en la puntuación crítica; es decir, no deja de ser *il miglior fabbro ,* como últimamente lo llama Juan Quirós, y otros no temen mancomunarlo.

Ponderamos la lectura de Eduardo Mitre como la que mejor perfila los poemas de Cerruto, porque relieva substancialmente uno de los aspectos vedados a la mirada académica, aquél que está ligado

[1] A lo largo del trabajo se utilizará el concepto de código en su aceptación corriente, es decir, "sistema de obligaciones" . Siendo el código un sistema de obligaciones, el conjunto de sus elementos significativos que están en relación entre sí "no significan" y tampoco posee el rasgo constitutivo de comportar las tres propiedades específicas del lenguaje verbal (Cf.—Todorov y Ducrot, 1986:126). Así, un texto literario estaría conformado por una pluralidad de códigos. Ello implicaría establecer ciertas relaciones connotativas del texto con un intertexto cultural (el "lector") que "codificaría de manera fluida, no sistemática" (Antezana, Luis Huáscar, 1977:55-6). En fin, el concepto decódigo aquí utilizado "es una perspectiva de citas, un espejismo de estructuras; sólo se le conocen las partidas y los retornos; las unidades que emergen (aquellas que inventaríamos) son ellas mismas, siempre, salidas del texto, la marca, el hito de una digresión virtual hacia el resto de un catálogo" (Barthes, 1970:28). El código, entonces, sería el deber más simple de indicar una relación entre el texto y el ordenamiento de la lectura con su respectivo sistema de obligaciones.

estrechamente al hecho histórico y social. Más específicamente al uso y abuso de la tenencia del poder. Posesión ideológica' que a más de definir a la casta que la detenta, sobre-determina considerablemente los signos en que se inscribe. Lenguaje cifrado que a través de un vocabulario jurídico expresa *"la omnipresencia de un sentimiento de culpabilidad"* (Mitre en Pabón y Torrico,1984:74) y donde la caída no es la *"desobediencia a un mandato divino, ni producto de la curiosidad, sino afán de poder, sujeción y negación del otro" (:75).*

Las nociones de estrategia que la lectura de Mitre produce, abren un particular código de entendimiento erótico en nuestro marco literario; es decir, el ámbito intelectual y emocional donde el texto es una relación analógica, de correspondencia y combinatoria con otros textos —una textualidad y, asimismo, una intertextualidad. Así, desde la lectura de este crítico, el poema de Cerruto ya no es un recinto donde los fantasmas de la metafísica fijan su estadía sempiterna, sino un receptáculo de ecos, analogías, simetrías y correspondencias. Ahí, la excepción y valía de Mitre.

Pertrechados de cierta estulticia diremos que Cerruto extrema en cada uno de sus textos una indigencia emotiva, revestida por una rígida transparencia: la lucidez y/o la certidumbre poéticas. El **reverso de la transparencia,** diría Cerruto. Estas son las que disponen el lenguaje dentro de una idiosincrasia de abreviaciones sustantivales, estableciendo sus designaciones respectivas: una relación ideal (no dicha; pero presentida) y otra extremadamente violenta (inscrita y relievada por medio de la negación). Si CIFRA DE LAS ROSAS Y SIETE CANTARES (1957) dibuja la oposición **no dicha,** es que subraya, en el nivel profundo

---

2 Esto hay que entenderlo desde la línea de función del texto. Si una obra literaria "se constituye tanto contra una ideología como a partir de ella" , entonces, "siempre implícitamente contribuye a denunciarla, o cuando menos a fijar sus límites" (Monteforte Toledo,1976:267). Siendo así, una obra se define "contra o partir de una ideología" : conforma una posesión ideológica y, al mismo tiempo, su desposesión: su crítica y/o revelación.

de su escritura, una aparente estabilidad (o tensión opositiva) entre dos regímenes jerárquicos (lo alto o el que proyecta la imagen amorosa y lo bajo o el que hilvana la imagen amorosa con su custodio altiplánico). Ya en PATRIA DE SAL CAUTIVA (1958), luego en ESTRELLA SEGREGADA (1973) y, posteriormente, en REVERSO DE LA TRANSPARENCIA (1975), la oposición es directamente inscrita en el nivel superficial de su escritura, en base a la excomulgación de una realidad grotesca que , **in** directamente, denota una fijación íntima: la mirada patética que testimonia y enjuicia dicha circunstancia viciada aparentemente.

La escritura de Cerruto es una evidencia de la puntualidad de la mirada. La violencia del control imaginativo, ejercida sobre una realidad sin volumen pero con superficie aparente. De ahí que la moderación verbal no sea más que una estrechez traspasada a cada instante por una violencia exógena: el rencor, la noche, el miedo, la soledad, el altiplano, etc. Son todos estos elementos fijos, aquellas sombras que pesadamente corroen la transparencia o su alba: el hábitat ideal de la mirada y la inteligencia. Se diría que la forma (el espacio andino) no es ideal para el espíritu (la niña durmiente). Tal oposición categorial es generada en el poema "Mientras duermes" a través de la siguiente relación esencial:

implícito	explícito
(yo contemplo) /yo/_____/TU/	("tú duermes") /Tú eres una imagen pura, ausente del mundo/

Sin embargo, en el poema "Claroscuro" la oposición se muestra, repentinamente, cambiante; es decir, el término femenino de la relación está capacitado para la transformación, por medio de su risa y por su llanto. Estas transformaciones del ser femenino no van acordes, ahora, a la vigilancia de quien contempla (el ser masculino); pues no es en él

directamente donde se anota los cambios, sino en el contorno que acompaña a la presencia amorosa:

implícito	explícito
(yo contemplo) /yo/_____/TU/	1.- /De pronto lloras y la luz se llena de penal 2.-/Pero estalla tu risa y se ilumina la casa/

Esto llega a enriquecer la valía de unos de los términos; pero no a **in** validar la relación indicada hacia el exterior:

(no contempla, duerme) /TU/_____/EL/	(altiplano, custodio natural y desvelo)

La virtualidad de esta relación externa ha de ser remarcada en base a la enumeración espacial. "Enumeración de tu heredad" es una delineación configurativa de los atributos femeninos en semejanza y conflicto a los de la naturaleza. Esta acumulación substancial es lo que en último caso relieva la ruptura entre la mirada que anota en cifra y el objeto dado y cambiable; pues si la plenitud (abundancia material) es el cuerpo simbólico de la mujer, el vacío lo es para el hombre (carencia material). Así, la inmediata relación que emerge está anotada por los siguientes cambios:

vacío	plenitud
/yo/_____/TU/	
(carencia material: no es mío este mundo)	(abundancia material: es tuyo este mundo)

Empero, en PATRIA DE SAL CAUTIVA la configuración de uno de los polos opositivos crece a medida que decrece el otro; pues la valoración substancial tiende ha ser anotada a través del enfrentamiento entre lo abstracto y lo material:

lo abstracto lo material

1.- el palacio /YO/_____/tú/ 1.- la ciudad
2.- el altiplano

(espacio obscuro del poder, la soledad, etc.) (espacio obscuro del crimen, etc.)

La preeminencia de este /YO/ viene acrecentada por la fijación negativa del contorno artificial (la ciudad) y la natural (el altiplano). Estamos frente a una contradicción que no tardaremos en llamar **tautológica.** Este planteamiento poético descrito alcanza, posteriormente, una acentuación ética punitiva; pero de ningún modo redentiva. Ya no es la altura lo que se busca atraer (el cielo y su pureza) ni siquiera lo que está debajo (el altiplano y su violencia), sino el justo medio del control: la fijeza del espíritu sobre el cuerpo. No un **puente** para hilvanar el reconocimiento, sino un **punto** donde el cuerpo es dominado por el espíritu. Algo así, como un *'fetichismo de la unidad"* [1] del cual perfilar cierto sentido bajo un patetismo estoico.

Confrontando los elementos descritos en una sola relación semiótica hallaremos el siguiente cuadrado significativo donde se describe el recorrido semántico correspondiente a la poética de Cerruto:

/ABSTRACCION/

(patetismo estoico, vigilia, soledad, que asume pérdida territorial) /mirada/ /imagen ideal/ (1.-niña durmiente, pura, ausente del mundo, que asume una heredad natural 2.-la ciudad: como heredad entrañable)

(altiplano=violencia y la ciudad =codicia, odio, miedo, etc.) /imagen ideal/ /mirada/ (?)

/MATERIALIDAD/

3 Fue Gramsci quien habló del 'fetichismo de la unidad' para aludir al culto mecánico de la uniformidad en lugar de atender los problemas cultural-ideológicos de la unificación" (La nota pertenece a Zavaleta Mercado, cf. "Las masas en noviembre ", 1983:18).

En este cuadrado semiótico anotado con puntualidad, encontramos dibujados formalmente la intermitencia del cambio de significación. La oposición entre mirada e imagen ideal estaba proyectada sobre una valoración no sólo material ("Enumeración de tu heredad"), sino espiritual de la pareja femenina infantil ("Canción de cuna para Madeleine", "Mientras duermes" y "Claroscuro"). Pero por una razón de enjuiciamiento moral, la tensión proyectiva es desplazada metonímicamente[4] (la imagen ideal es negada ante la preeminencia nefasta de que tanto la ciudad y el altiplano son receptáculos de la violencia y la codicia del poder). Tenemos por lo tanto una afirmación de tendencia absoluta. No así, la hesitación ni la perplejidad filosófica, sino una abogacía moral de la certeza: el altiplano y la ciudad no son un receptáculo de pureza, sino uno de violencia contra sí y contra los demás, asumido a través de un patetismo estoico.

En CIFRA DE LAS ROSAS Y SIETE CANTARES, la relación opositiva ideal se nos presenta en una relativa tensión, sin que se extreme la contradicción entre el ensueño y la quietud (de una infanta o, en su caso, de un ramos de rosas), con el custodio dinámico de una naturaleza violenta (el altiplano) o una naturaleza muerta (el vaso que sostiene a las rosas). Sin embargo, detallemos un poco más. La jerarquía espacial en que se mueve y fija la mirada poética, señala dos niveles: lo bajo (receptáculo

4 Es un término por el cual se define la función de la metonimia —su movimiento anulador y fragmentario que opera en el texto. Nyrop a dado la mejor definición de metonimia: "Se llama **metonimia** a la ampliación de sentido que consiste en nombrar un objeto por medio de un término que designa a otro objeto unido al primero por una relación constante. Se trata aquí normalmente del paso de una representación a otra cuyo contenido está en relación de contigüidad con la representación dada" (Citado por Le Guern,1980:106).

del pesar, oscuridad, nostalgia, soledad, etc.) y lo alto (receptáculo del olvido, sueño, pureza, luz, inocencia, etc.)

CIFRA DE LAS ROSAS Y SIETE CANTARES va hilvanando sobre estos niveles sus respectivas relaciones de oposición. Este libro no es un poema amoroso, sino un cántico mensurable de hermandad. Un *"divertimiento"* que inscribe a ratos nociones ideológicas que comprometen a una historia común boliviana (la pérdida del mar).

PATRIA DE SAL CAUTIVA va a extremar la tensión opositiva rompiéndola definitivamente. Ya hemos visto su recorrido específico, descrito en nuestro último cuadrado semiótico. El mecanismo que suple tal carencia viene representado en una negación categórica: el reconocimiento del espacio de existencia natural (la ciudad tanto como el altiplano en sus respectivos niveles). El desplazamiento remarca un ideal ético: el "laberinto inmemorial" del que habla Cerruto (o sea, una ciudad esencial, *"hecha del lujo de la alborada").*

Su insistencia sobre esta estrategia substancial, asume en el texto una ceremonia de acrimonia sintáctica. No es la respiración del verso libre lo que se busca, sino la intermitencia de la tonalidad. El quiebre de la oración en frases sustantivadas. La caída de los saltos del acento o el brusco golpe de las pausas versales. Aquí, lo que emerge a la superficie del texto no es la aspereza de una oposición, sino el perfil de una contradicción. El divorcio con una realidad que a priori, por la proyección de la imaginación controlada, era considerado semejante a su ser y que, a posteriori, por el reverso de la imaginación controlada, es enjuiciado en su violencia, abandono, obscuridad, caída (en su no-ser).

Así, el altiplano y en menor grado la ciudad, se convierte en una región *"sin fronteras" ,* un presente infernal donde los dioses oriundos ya no existen, donde los hombres *"no descansan"* (abrumados *"de culpas" , "nostalgia"* y empecinados en la agonía). Esta configuración grotesca no podía ser de otra manera, pues es ella la que permite que se inscriban

nuevamente las jerarquías y contradicciones anotadas, con un nuevo elemento temporal: la nostalgia por un pasado **in** memorial de **canto, promesa, goce.**

De ahí que la poética de Cerruto sea una negación del cambio o lo que éste conlleva : la revolución. Dentro de sus textos, el símbolo que organiza el cambio está estrechamente unido con la naturaleza y no con la ciudad. Esto quiere decir, con el símbolo de la feminidad: la infanta Madeleine.

El conservadurismo ético[1] que se manifiesta en los textos de Cerruto no implica un consenso mayoritario, sino uno particular: una especie de deber moral hacia uno mismo y a la casta que se pertenece. En este sentido, su función no implica *"una intención comunicativa"* como cree Wiethüchter **(Infra,** en Sanjinés, 1985:82-83), sino una **in** posición a la sociedad. Un acto unilateral que *"sólo publica el desprecio"* y que no aguarda la réplica. Un lenguaje activo de abogacía que genera su propio aparato represivo: **quema** y **disuelve** al oponente (en nuestro caso al inter-locutor).

Esta superposición organiza en cada recurrencia poética, una jerarquía bien demarcada. Lo bajo hilvanado *"por un lenguaje de la repulsión"* (:83) o el altiplano. Y lo alto tejido *"por un lenguaje de la conjetura"* (:83) o la ciudad. Sin embargo, estos niveles de jerarquía significativa no son permanentes, sino que se intercambian según el relieve de la posesión (la tenencia del lugar). En CIFRA DE LAS ROSAS Y SIETE CANTARES, la mirada del sujeto poético o, mejor dicho, el **mirón** pertenece a la región de lo bajo mientras que la niña (que duerme o que llora o que ríe) pertenece a la región de lo alto (es una proyección

5 La definición de conservadurismo ético está vinculada a la noción señorial o feudal de nuestra casta social. Hace referencia aquí al sentimiento privativo de mantener el sistema religioso en los ámbitos del dogma. Por ejemplo, la in capacidad de vivir el espíritu como un hecho de amor o filantropía, como gozo :"No resistáis al mal, antes a cualquiera que te hiriere en tu mejilla diestra, vuélvele también la otra " (Mt. 5.39), sino como soberbia y afrenta diaria: "Mas si hubiere muerte, entonces pagarás vida por vida,/ ojo por ojo, diente por diente " (**Ex.**21.23).

del cielo, no es sentido por el mundo). El término mediador que junta esos extremos es evidente: el mirón hace posible la tensión metafórica y conflictiva entre la imagen ideal y su contorno andino (imagen real). En PATRIA DE SAL CAUTIVA, las mismas regiones están ocupadas por otros referentes. Lo alto está regido —por un lado— a través de la ciudad y la noche, y —por el otro lado— a través de los dioses oriundos. Mientras que lo bajo está reservado **in** distintamente para el altiplano, la violencia o los dioses oriundos. Viendo ESTRELLA SEGREGADA, lo alto pertenece al Illimani y lo bajo a la ciudad.

Este dinamismo de las posesiones referenciales abrevia en cifra las amplificaciones que acumulan a las estrategias viciadas (la muerte, el rencor, el crimen, el vejamen, etc.) En este grado, la fijeza poética de Cerruto trabaja y aboga, **in** directamente, en favor de referentes grotescos. Aprisionados en una sintaxis cifrada (acumulativa y fragmentaria) no clarifican los valores íntimos (la ciudad ideal) más que a través de una viciada exaltación de la peste (el orgullo, el miedo, la muerte, la noche, etc.).

La pureza de la orfebrería poética de Cerruto está en duda. En tal caso, no es perfecta ni luminosa. A ello se debe su maniática obsesión de perfeccionismo. *"Su conocimiento de los clásicos, su convicción irreductible de que una obra de arte nunca está acabada y su incesante búsqueda de la palabra exacta y la imagen idónea le llevaron al extremo de revisar, corregir, modificar, suprimir versos, eliminar poemas, cambiar títulos y realizar nuevas versiones* " (Quirós,1985:12). Tal la imagen que nos entrega el respetable comentador.

La **lex** estética de Cerruto que privilegia a la inteligencia, tendría en cuenta la aseveración emotiva de Ezra Loomis Pound: *"la belleza es difícil" ;* pero qué lejos tendría a la **estética moral** de César Vallejo que, exento de la deliberación y el patetismo propios de Cerruto, centra su atención en la sensibilidad:

> *Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo; a un vegetal se le corta una rama o una sección del tallo y sigue viviendo. Si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere* (Citado por Sucre,1975:132).

Cerruto *"es un poeta austero"* pero de ninguna manera *"trágico"* . Patético sí, que aboga su conocimiento desde cierta altura para **in** poner dentro nuestra poesía, un monumento estéril perfilado por una lucidez y certeza **in** humanas. Su poema es una línea orográfica , de contornos crepusculares que no llega a transparentar todo su cuerpo. No la esmeralda ni el jade de Tikal que se embriagan de luz, la poética de Cerruto es una especie de basalto.

Su escritura no reconoce un destinatario vital, sino uno viciado: réprobo. Es una abogacía verbal exenta de piedad, réplica y comunicación. Lleva el acento de un soliloquio moral al modo de un Dante Alighieri; pero sin la sabiduría del sermón del *Nuevo Testamento.* Lejos del monólogo, es una mezcla de mandamiento y testimonio que no aspira a la redención, sino a la agonía. Una especie de **recurrencia indicativa** que acusa, culpa y castiga. Jamás comulga, al contrario, expulsa. De ahí que el poema sea una cifra (una acumulación metonímica de abreviaciones), no un emblema de alegorías transfigurativas. Un texto que está accionado por el **rencor** y cuyo único destinatario es —no podía ser otro— el mismo rencor

> *No mata pero marca*
> *y es un ácido*
> *o es un revulsivo*
> *o el anillo de brasas*
> *dentro del cual*
> *retuercen su impotencia*
> *los escorpiones*
> *y su agobio.*
> *En ningún caso es una feria* (Cerruto,1985:113).

Violencia por violencia. Terror por terror. Tautología absolutista que no nos enseña a vivir ni a morir, sino a usufructuar de nuestras agonías. Sola originalidad de una casta aristocrática que , únicamente, puede expresar un patetismo estoico. Un desprecio in humano por la naturaleza humana.

3.

UN ENGRANAJE ORGANICO: EDMUNDO CAMARGO FERREIRA Y EL ACOPLAMIENTO

La piedra se abre como una oreja
maquinaria bien aceitada
gira sus átomos
los pájaros no fueron hechos para cantar
gusto su peso en las ramas
sus metales chirriantes
que la lluvia lima y corroe
(Camargo Ferreira, 1964:121)

Acaso sea la escritura de Edmundo Camargo Ferreira el receptáculo natural donde la ruptura entre los seres y las cosas, extrema en Jaime Saenz y en Oscar Cerruto, no llega a manifestarse. En ese caso, si estamos de acuerdo, su escritura no adquiere sentido por una crisis de diferencia, sino por una solución violenta: un acoplamiento de contrarios en base a su diferencia. En este sentido, el desplazamiento operado no nos proporciona una ecuación tautológica y resolutiva (de igualdad de contrarios), sino una alternativa **poética de cambio** (la general diferencia entre **esto** *y* **aquello** o entre lo **mismo** y lo **otro).**

[1] Esta noción de **poética de cambio** es a partir de la focalización de nuestro análisis (de la oposición que genera contra las estrategias poéticas **comunes** de Saenz y de Cerruto). En este grado, la poética de este poeta es una suerte de escenario crítico donde irrumpe aquello que Octavio Paz indica con el nombre de **tradición de la ruptura.** "Una tradición —dice— hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo" (1985a:9).

De ahí que la escritura de Camargo Ferreira no funcione en el código cuasi oficial de la **inteligencia** (régimen del intelecto y el conocimiento); trabaja —por el contrario— en el código siempre discutible de la sensibilidad (régimen del deseo y el olvido). Hemos dicho **trabaja** sin que ello implique alguna alusión al trabajo **in** humano (social y de producción) que describe y teoriza, económicamente, Carlos Marx; pues el **trabajo escriptural**[1] de este poeta irrumpe **orgánicamente** sin que deshumanice a la naturaleza. El poema de Camargo Ferreira violenta a la naturaleza (de los seres y las cosas) como un engranaje más de su dinámica vital. No para interpretarla ni entenderla ni cifrarla, sino para participar de la multitud de cambios orgánicos e **in** orgánicos que hay en ella.

Una poética que ataca los elementos centrales de la pareja poética Saenz/Cerruto a partir de la emergencia del deseo: la profundidad aparente del conocimiento en Saenz y la representación aparente del intelecto en Cerruto. El deseo frente al fetichismo de la unidad o un no-saber enfrentado al saber oficial. Esta negación de la tradición implica también negación de la ruptura. Una contradicción que subsiste mas allá de su emergencia. Es por ello mismo que podemos calificarla con el signo de la tradición moderna. *"La modernidad es* —nos dice el mexicano— *una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma:siempre es otra. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino*

---

[1] La concepción de este término es diferente al trabajo habitual (aquel donde el hombre produce capital o plusvalía, o "productos inmediatamente susceptibles de consumo" . El trabajo escriptural de nuestro poeta es "una producción de producción que no construye términos ni sentidos fijos" (Prada,1984:17). Es una jugada arriesgada con determinadas reglas donde trabajar es semejante a crear y crear, asimismo, un placer: "Trabajar, pero no entregar el producto" (:13). "Crear, no palabras, no significantes, menos significados" porque trabajar=crear=placer es "hacer máquinas de deseo, de huida, de arcilla y tejido" (:13).

por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta. La primera postula la unidad entre el pasado y el hoy; la segunda, no contenta con subrayar las diferencias entre ambas, afirma que ese pasado no es uno sino plural" (Paz, 1985a:9-10). En relación a este sentido, dijimos que el trabajo de Camargo Ferreira era *"una alternativa poética de cambio"* .

Entonces, la escritura productiva de este poeta no es una representación del logos (ni el emocional de Saenz ni el intelectual de Cerruto), sino una ruptura con él, en la cual irrumpe cierta *"energía, que da forma, organiza y transforma la experiencia humana"* (:22), que *"sin concordar con la realidad ni ser (su) copia, será una parte constitutiva de los procesos de la realidad misma; el lenguaje será sobre todo producción y funcionamiento acoplado"* (Nuestro subrayado:22).

> *"ello* —afirma un prestigioso teórico— *no representa nada, pero ello produce, ello no quiere decir nada, pero ello funciona...La más alta potencia ha sido descubierta cuando la obra ha sido considerada como una máquina que produce ciertos efectos, sometida a un cierto uso"* (Guattari y Deleuze, citado por Prada, 1984:21).

En la misma línea de Fernando Prada —el mejor lector de Camargo Ferreira—, el lenguaje de este poeta *"es un órgano productor"* (1984:25) al igual que la naturaleza. No porque la imita, o asuma u opine simplemente; al contrario, porque es parte elemental de esa realidad de transformación. Muy junto a Vallejo, nuestro poeta es quizá el único que habría podido escribir que la poesía es el *"brazo que le falta al poeta para ser hombre común"* (1964:15):

> *El brazo, un órgano distinto de la garra, de la pezuña, del casco; porque su función es levantar las cosas, cambiarlas de lugar, acariciar los cuerpos, usar una picota, un instrumento. La mano*

es órgano de producción, herramienta de transformación (Prada en García Pabón y Torrico,1983:79).

El artificio metafórico que sustenta toda la expansión de esta escritura, organiza sus referentes dentro de una dinámica múltiple y plural. La aglutinación de imágenes dis pares no es una contingencia cara a Saenz ni tampoco una certeza fragmentaria, cara a Cerruto. Es un ejercicio constante, no un límite; es decir, una irrupción simultánea de series, grupos, cúmulos de transfiguración:

Acaso cuando reconstruyo el tiempo
tomando los fragmentos, los átomos
la madera está hecha al interior
de múltiples estambres
y *mi día comienza*
en silla, en carbón y *animal* (Camargo Ferreira,1964:117)

No hay una fijación estética en este poeta ni tampoco una especificidad lírica. La metáfora transcursiva (el término es de Fernando Prada) puesta en conexión con una variedad de territorios, no inscribe ni demarca ni lleva la forma de un canto o de una canción, porque lejos de la representación simbólica o de la cifra, engendra el hacerse mismo de la canción o el canto. Esta formación lleva *"una función determinada: la de producción"* (Prada en García Pabón y Torrico, 1983:79).

Será este modo de producción **metafórica**[1] (traslación o funcionalidad orgánica), el elemento fragmentario que facilitará el

[1] Metafórica en la línea de que la poética de Camargo Ferreira es una producción **autosuficiente.** "El mecanismo de la metáfora se opone netamente al de la metonimia, debido a que opera sobre la sustancia misma del lenguaje "(Le Guern,1980:19). Ello ¡mplica que no incide sobre la relación entre el lenguaje y la realidad expresada como lo hace la metonimia. La metáfora se define como una negación de la relación entre objetos en el mundo exterior (extralingüístico), es decir, en cuanto su relación es entre las ¡mágenes del mundo lingüístico (en la sustancia del lenguaje). Así, la metáfora es un mecanismo que no implica necesariamente al mundo, se extiende **in** dependientemente de

acoplamiento al cúmulo simultáneo de la producción natural. Esta producción, teóricamente, se diferencia de la que posibilita y/o establece un consumo específico por la sociedad.

> *En la poética camarguiana, nos hallamos ante una producción de producción: el poema, al tiempo de ser producido también produce, él mismo es una fábrica, un acontecimiento de producción, un taller en el que las palabras están dispersas como herramientas* (Prada, 1984:33).

Camargo Ferreira ha irradiado en la fijeza de nuestra poesía *"de tono moralista y sentencioso"* (Mitre,1988:86), una dinámica que confiere a esta sobre-determinancia in orgánica, la capacidad de transformarse constantemente en combustible y herramienta orgánicas (válganos la figuración). No será un producto final (el poema), susceptible de seguimiento, nominación, distribución y clasificación en una determinada focalización ideológica. Poesía en movimiento, diría Paz, al referirse a esta poética. Poesía que no está persuadida a la paralización (la elección de uno de los extremos entre el esto y el aquello). Entre el natalicio y el diluvio, entre la quietud y el movimiento, está su devenir. No tanto la versión de Saenz, de que la *"vida y muerte son una misma cosa ",* tampoco la de Cerruto que fija una distinción rayana en lo racista *"ni la muerte que es muerte nos iguala".* Edmundo Camargo Ferreira si no es menos exaltado, por lo menos, es relativamente tentativo: *"Los vivos y los muertos habitaban espacios superpuestos"* (1984:33).

Al leer EL MONO GRAMATICO de Octavio Paz nos sentimos atravesados, simultáneamente, por las sensaciones, percepciones, imaginaciones y pensamientos de un palimpsesto orgánico e in orgánico (Palimpsesto del griego *"palin "* = nuevamente *y "psestos "*= raspado), que a más de proteger un saber o inscribir una verdad, deja que irrumpa y

---

él: La metáfora es autosuficiente pues es su propio referente y sentido. No es un trasunto, es la verdadera realidad.

atraviese una pasión crítica a la naturaleza misma del poema: al lenguaje. Un juego de articulaciones simbólicas y sígnicas, que va hilvanado en una corriente alterna *("la fijeza es siempre momentánea "* Paz,1974:16), edifica una correspondencia cuasi orgánica entre los seres-palabras-cosas, una copulación nomádica entre el cielo, la tierra y el infierno. Oigamos cómo pre-define Paz esta momentánea metamorfosis:

> *La sabiduría no está ni en la fijeza ni en el cambio, sino en la dialéctica entre ellos. Constante ir y venir: la sabiduría está en lo instantáneo. Es el tránsito. Pero apenas digo tránsito, se rompe el hechizo. El tránsito no es sabiduría sino un simple ir hacia..... El tránsito se desvanece:sólo así es tránsito* (Paz,1974:17).

La escritura de Camargo Ferreira no es una huida a esta tentativa de cambio orgánico y de tránsito copulativo, sino, como Paz, hace de *ella* su convicción estética y moral. Más acá de la mancomunación ejercida por el albedrío de la carne relativa al del alma, se hilvana momentáneamente un nomadismo consubstancial. Cierta poética fluida que permite atravesar constantemente de lo sólido (la tierra) a lo líquido (el mar), de lo etéreo (el aire) a lo gaseoso (el fuego) o a la inversa. Una memoria cosmogónica que facilita al poeta participar de los secretos naturales en un mismo margen de violencia y creación:

> *Yo tuve que llegar*
> *rompiendo las palabras*
> *las formas*
> *atravesar primaveras oliendo a azúcar*
> *entre una población innominada*
> *hallar arcilla para mi voz*
> *manchar los lienzos puros de la nada*
> *de pronto ver cómo del cieno*
> *sonando antiguos cráneos*
> *de la ceniza*

un oleaje disforme de hombres
subía hasta mis límites
y hundían en mi sangre sus rostros
su vocerío ávido (Camargo Ferreira,1964:147)

Así, la naturaleza poética de este poeta *"ya no es (...) el campo de la identidad metafísica, de la mismidad del ser; las cosas ya no permanecen ontológicamente iguales o semejantes, sino que están desplazándose continuamente a través de sus procesos maquínicos, constantemente acoplándose, perseverando en ser otros "* (Prada en García Pabón y Torrico,1983:83). La confusión erótica entre la otredad y la mismidad, es la energía que consubstancializa su ser, estar y hacer. Obvio que las contradicciones opositivas permanecen; *"pero* —como dice Prada— *se las recorre, se las produce, se las hace fluir "* (:85). Más propiamente:

> *La escritura del mundo y el lenguaje no funcionan porque se entrecrucen (sic.) en un lugar común, sino precisamente porque son diferentes (...) se atraviesan, se cruzan, se conectan, por desplazamientos, por travesías. El lenguaje es el gran nómada, el que va de un lugar a otro, el que transcurre, el que fluye; por todos los géneros y especies, por todas las categorías, por todos los planos. En realidad, la escritura del mundo y el lenguaje son dos cosas diferentes, pero se conectan como dos máquinas que son, se superponen, se producen una al lado de la otra* (:85).

Para la metáfora de Camargo Ferreira, el mundo no es un objeto en sí que el sujeto trata de valorar para sí, en el marco de *"la hipótesis de una razón universal"* (Paz). La experiencia DEL TIEMPO DE LA MUERTE es el fin de todo discurso que establece la distinción entre el sujeto y un objeto. Parafraseando a Octavio Paz cuando habla del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, diríamos que nuestro poeta *"borra esa distinción. En lugar del sujeto postula un 'nosotros' hecho de particularidades que se oponen y combinan. El sujeto se veía a sí mismo y los juicios del entendimiento universal eran suyos. El 'nosotros' no puede*

verse: no tiene un sí mismo, su intimidad es exterioridad. Sus juicios no son suyos: es el vehículo de un juicio. Es la extrañeza en persona. Ni siquiera puede saberse una cosa entre las cosas: es una transparencia a través de la cual una cosa, el espíritu, mira a las otras cosas y se deja mirar por ellas. Al abolir el sujeto, **(Edmundo Camargo Ferreira),** *destruye el diálogo de la conciencia consigo misma y el diálogo del sujeto con el objeto "* (Paz,1971:227).

El dios golpeó las húmedas estatuas
unió miembro con miembro
a dos gargantas dio el mismo signo
los órganos se confundieron
como barro enredando sus reptiles
los sexos fueron uno (Camargo Ferreira,1964:148).

Los términos *"mismo signo " y "uno "* utilizados en el fragmento anterior, son tenues metáforas con las cuales se designan el mecanismo orgánico de la transcursividad, el acoplamiento y la confusión. A través de las **máquinas deseantes** de Edmundo Camargo Ferreira hay, explícitamente, un rompimiento brutal con el entendimiento intelectual,

[1] La noción de máquinas deseantes es de pertenencia teórica de Guattari y Deleuze. Inicialmente es una entidad complejísima que inscribe una instancia de relación o de relaciones múltiples. Un lugar donde las diferencias, que la intelección delimita, se confunden. En ese sentido, estos autores pueden afirmar: "Ya no existe ni hombre ni naturaleza, únicamente el proceso que los produce a uno dentro del otro y acopla las máquinas productoras y deseantes, las máquinas esquizófrenicas toda la vida genérica: yo y no yo, exterior o interior ya no quiere decir nada "(Citado por Prada,1984:36).
Esta teoría, al par irónica y conflictiva, trata de describir un estado del hombre a partir del juego industrial decadente. De la política de relaciones entre la sociedad y el ente conflictivo a través del **trabajo sin producción:** de su deseo. "Es ahí que aparece la identidad de la máquina social con la máquina deseante "(:29). Ambas compenetran sus funciones **sin un sentido.** Sus funciones son en relación a la muerte. "Las máquinas deseantes (...) al funcionar no cesan de estropearse, no funcionan más que estropeadas: el producir siempre se injerta sobre el producto, y las piezas de la máquina también son el combustible (..) El artista es el señor de los objetos; integra en su arte objetos rotos, quemados, desarreglados para devolverlos al régimen de las máquinas deseantes en las que el desarreglo, el romperse, forma parte del propio funcionamiento. Además, la propia obra de arte es máquina deseante. El artista amontona su tesoro para una próxima explosión, y es por ello por lo que encuentra que las destrucciones, verdaderamente, no llegan con la siguiente rapidez" (:30-1).

pues *"invierte los términos: ahora es la naturaleza la que habla consigo misma, a través del hombre y sin que éste se dé cuenta "* (Paz,1971:227). La palingenesia que irrumpe en cada poema, no es tanto la edificación de un escape, una evasión o una huida fijas, sino un ritual cosmogónico que hace recurrente y frecuente el vehículo erótico: el coito in terrumpido de la naturaleza orgánica e in orgánica.

El escape de una forma a otra es momentánea. La fijación de la nueva forma adquirida impulsa instintivamente a atravesarla. El ritual del cambio (transfiguración, tránsito, coito, nomadismo, etc.) es una escritura íntimamente ligada al **fatum** (fatalidad). Ora, *"no es el hombre sino el mundo el que no puede salir de sí mismo "* (:227).

Su puerta estaba cerrada
como la cicatriz
de su ausencia.
Pasó mi pie
mas quedó mi alma
como perro guardián
a orilla de una tumba (Camargo Ferreira,1964:155).

¿Cuál la tensión generada en los poemas de este poeta? Si por tensión entendemos un conflicto ()positivo, la diferencia se organiza por medio de una generalización, entre un nosotros y un ustedes contra una **mismidad particular.** Cada una de estas categorías generales son una acumulación de ciertas particularidades que se oponen y combinan constantemente. Hasta podría decirse que esta acumulación, mancomuna la atracción y la repulsión, lo interior y lo exterior, lo femenino y lo masculino. Desde el primer poema de DEL TIEMPO DE LA MUERTE, la categoría general indicada arriba se organiza en un variado espectro verbal. En "Salutación" a través del pretérito **in** perfecto del modo subjuntivo verbal:

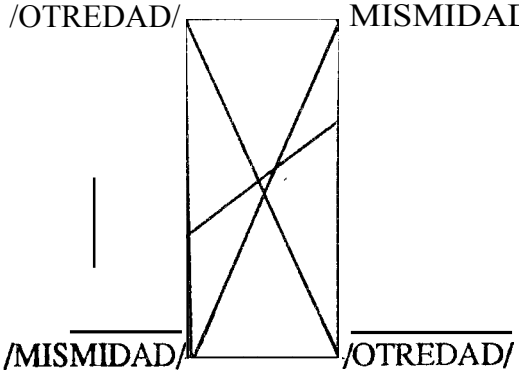
Si pasáramos lista a los decesos,
si de pronto calzáramos la sangre
con el álgebra aguda del dormido
y, hasta el silencio aquél que en telaraña azul
atrapaba los astros, camináramos
con epidermis ronca, hacia la muerte:
enmohecida de tisis cantáranos la voz y el hombre
aquel restituido que olvidamos,
abriéramos las manos y saludáranos
dentro su sangre (Nuestro subrayado, Camargo Ferreira,! 964:21).

El dinamismo que confieren esos verbos a toda la estrofa no restituye la univocidad de la nominación; pues la travesía de uno a otro verbo convoca o abre cierta irrupción de aglomeraciones orgánicas. Así, más que ser argamasas soldadas a una estrategia en multiplicidad, son vehículos de una transformación general simultánea. Entonces, *"cada palabra hace referencia no tanto a un significado, como a una serie que se desplaza y transforma convirtiendo de esta manera al texto, en un transcurso de intensidades y no una relación de identidades determinadas y fijas"* (Prada,1984:66).

Cuando la tensión metafórica empieza a especificar las categorías en juego, la oposición es una combinación constante entre la parte *("tu pequeña palabra") y* la parte *("quiero estar en el éxodo de mis últimas moléculas")* o el relieve del todo *("sollózanos el luto sin ser dado y el oxígeno! enorme que doblamos")* con el todo *("cuando desenterrados nos encuentra la muerte").* O en su caso más transitivo, entre la particularidad de la comunicación (el interlocutor expuesto en *"te saludo") y* la generalidad que convoca su rica referencialidad (el locutor hilvanado en "!Y *he aquí mi mano,/ mi mano numeral, mi mano de pueblo (sic.)"* . El cuadrado semiótico que quedaría organizado por tales relaciones, nos permitiría observar uno de los posibles recorridos significativos a que tiende la escritura de Camargo Ferreira:

1.- Parte ("mi mano, mi mano numeral,mano de pueblo")
2.- Todo ("cuando desenterrados nos encuentra la muerte")

("Huiría hasta dejar de ser hasta escuchar mi propia nada y palpar mi vacío")



Implícito:
1.- Parte ("tu pequeña palabra hoy me amanece: te saludo")
Explícito:
1.- ("Yo tuve que llegar")

Veamos en una cita cómo la categoría general acrecienta su dinamismo referencial (su modo de hacerse, estarse y serse) en diferencia momentánea a la categoría particular:

> *Tu pequeña palabra hoy me amanece: te saludo*
> *desde el crimen del mundo, desde el humo*
> *submúltiple de cien,*
> *desde la tuerca ronca,*
> *desde el metal que ya conoce el aire,*
> *desde la tos más roja que ya conoce el suelo.*
> *Salúdote. !Y he aquí mi mano,*
> *mi mano numeral, mano de pueblo* (Camargo Ferreira,1964:22).

La palingenesia de esta estructuración metafórica es el recurso que, de una y otra forma, eleva frecuentemente a cada una de las maquinarias deseantes de nuestro poeta. Lo **uno** es una categoría que siempre está en posición de ser, estar y hacerse en **otra** múltiple. La escritura de este poeta trabaja como una corriente alterna donde la transparencia y su reverso no son totalidades aislables ni autónomas, sino particularidades de

ensamblaje y acoplamiento. Si en la sensibilidad de este poeta el poema comporta un brazo, es que entiende por ello que el fragmento es parte orgánica de otro fragmento; es decir, que el universo es una gran maquinaria donde tanto el hombre como la naturaleza son engranajes que la hacen funcionar. Aquí, entonces, podernos entender la imagen de que el hombre es *"como un resumen de la muerte"*, de que la muerte es prolongación en el coito y además conexión vital: *"la muerte nos cosió los costados"*.

La de Camargo Ferreira es una escritura del devenir (de sus metáforas que son el deseo, la huida y el nomadismo eróticos). Un hueco tibio en la ceniza de la página a través del cual irrumpen, simultáneamente, el natalicio *y* la putrefacción, el diluvio y la nueva alianza, *"sobre imágenes desesperadas"*. Una escritura del desgaste, del acabamiento in orgánico; pero que violentamente vuelve a producir sus símbolos de vida:

> *tañó el hueso con un nuevo ropaje deseo*
> *y los hombres prolongaron su muerte*
> *al acoplarse*
> *sobre los crematorios de su sangre antigua* (Camargo Ferreira, 1964:83).

Hago mía la siguiente lectura: *"la poesía de Camargo no detiene ningún impulso, no pone barreras y límites; deja pasar, atraviesa y fluye hasta en la muerte"* (Prada,1984:101). El desgaste de esta escritura no es decadente como la escritura de los poetas malditos franceses. Tampoco son la caída ni la culpa in extremis (como sucede en Cerruto) los ácidos que corroen los engranajes de las máquinas deseantes de Camargo Ferreira. Ni siquiera la mismidad de la egolatría destructiva de nuestro Saenz. Antes es la fatalidad natural que, como un fluido energético, edifica el pathos verbal de Camargo Ferreira. El desgaste verbal como una travesía edificante y como una consecuencia del acoplamiento con el otro o los otros.

4.

LA METAFORA COMPROMETIDA: PEDRO SHIMOSE Y LA OSCILACION

Cuando el poder sea olvido
y el poderoso, olvido,
volverás a ser el mismo.
La vida entonces volverá a ser la tierra
siempre nueva (Shimose:1976:30).

Tenemos a Pedro Shimose, por su oscilación dinámica en nuestro médano poético, como el contrapunto de un Julio Cortázar, comprometido no sólo con su obra, sino también con su contexto social, político y religioso. De ahí que su escritura no es más que un símbolo exasperante que **aboga, clama, canta** y **augura,** por una colectividad **in** édita de la que se cree su conductor ideológico tanto, asimismo, por una in dividualidad conocida. Diríamos una travesía de aventura y recogimiento a través de territorios **dis** pares (uno nacional al modo del CANTO GENERAL de Pablo Neruda y otro extranjero a la manera de RAYUELA de Julio Cortázar). Una suerte de **happening** orgánico que suele irrumpir en la palestra, primeramente, como una **habla conflictiva** (profética, comprometida, subversiva) y, seguidamente, como una **lengua resignada** (cauta, liberal,irónica)[1].

[1] Esta parte no formará el conjunto de este análisis, ya que la misma necesita otro capítulo aparte. El resto de los textos de Pedro Shimose, publicados en España, no son analizados en este apartado por el siguiente motivo. Sus sentidos no perfilan un **dominio:** aquél requerido en este capítulo para su respectivo análisis, sino su abandono. En ese caso, hubiera sido un error relacionarlos ya que, en su generalidad, despliegan un

La escritura de Pedro Shimose es una vivencia dolida del compromiso ideológico que, sin los extremos del terror-supresión (Cerruto) ni la recurrencia de la intimidad-horror (Saenz), vuelca u oscila sus símbolos de acuerdo a las mutaciones de la circunstancia. Tal vez en la misma empresa poética que Camargo Ferreira, su estrategia metafórica es un recurso contra la fijación de la norma (la ley, la costumbre y los hábitos sociales y políticos) y un abrigo contra el nepotismo ideológico (el estado y la burocracia remota e íntima).

Aquí la noción de metáfora entra en oposición a la metonimia. El mecanismo de la metáfora opera —afirma Le Guern— *"sobre la sustancia misma del lenguaje en vez de incidir únicamente sobre la relación entre el lenguaje y la realidad expresada"* (1980:20). Desde la línea del lector, *"la metáfora, a condición de que sea viviente y produzca imagen, aparece inmediatamente como extraña a la isotopía del texto en el que está inserta. La interpretación de la metáfora es posible gracias únicamente a la exclusión del sentido propio, cuya incompatibilidad con el contexto orienta al lector o al oyente hacia el proceso particular de la abstracción metafórica"* (:19). Sin embargo, desde la línea de la producción del mensaje por quien habla o escribe: *"la metáfora es el empleo de una palabra en un sentido parecido, y sin embargo diferente del sentido habitual"* (Todorov y Ducrot,1986:319). Asimismo, la metáfora rompe la solidaridad entre la función referencial del lenguaje y la actividad de combinación, parentesco muy estrecho en el proceso metonímico, y hace intervenir un proceso de abstracción en la relación entre los propios objetos. De ahí que la relación de la metáfora con la realidad

---

sentido acorde a la estrategia del capítulo sucesivo: el de la dispersión, que en su caso es el des arraigo del territorio patrio (un poética del éxul).

[1] Nos conviene ver en detalle la definición de estrategia metafórica. El término de estrategia nos viene dado por Foucault que convencionalmente define como el tema o teoría que da "lugar a ciertas organizaciones de conceptos, a ciertos reagrupamientos de objetos, a ciertos tipos de enunciación, que forman según su grado de coherencia, de rigor y de estabilidad" (cf. "La formación de las estrategias", 1985:105-116).

extralingüística (mundo) se rompa, pues su única referencia es el lenguaje: la imagen-sentido que trata de imponer al mundo.

Nada más experimental que su obra. Nada más auto-suficiente que su propia mutación de estilo; es decir, cada vez que aparece (publica un nuevo texto), este libro funda su propia tradición. Voluntad más que nihilismo. De ello podemos inferir que Shimose asume e introduce, más que ninguno y con Camargo Ferreira, la tradición moderna o, en su caso, la tradición de la **ruptura**[1]. Entendemos por esta tendencia, a los hombres que tienen a la ruptura como la forma privilegiada del cambio. Cambio no sólo formal (irrupción de figuras vanguardistas), sino también ideológico (el poema se convierte en *"un arma de combate"* como inscribe Pablo Neruda).

Un arte fuera de la mismidad oficial; pero que opera muy dentro de la otredad: *"La modernidad* —dice Paz— *es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es otra"* (1985a:9-10).

En este sentido, no podemos hablar de un solo estilo Shimose. La heterogeneidad y pluralidad de estilos es su expresión más continua. Una crítica barroca que no apela a la unidad entre el pasado y el hoy, sino que afirma —después de subrayar las diferencias entre ambos-- que *"ese pasado no es uno sino plural". "Tradición de lo moderno: heterogeneidad, pluralidad de pasados, extrañeza radical. Ni lo moderno es la continuidad del pasado en el presente ni el hoy es el hijo del ayer: son su ruptura, su negación. Lo moderno es auto suficiente: cada vez que aparece, funda su propia tradición"* (:9-10).

[1] Cf. sobre todo **Paz,1985a:** Cap. I, 9-22.

Pedro Shimose pertenece a esta tradición, pero a la que cree que el paradiso está adelante y que a través del cambio se posibilita su encarnación. ¿Adoración del futuro y sus maravillas sin cuerpo ni lugar o la creencia en el progreso, el desarrollo, la potencia? —No sé.

Una de las voces dinámicas —presente ya orgánicamente en Camargo Ferreira— es esa actitud de la literatura comprometida, del arte militante, de lo que Emir Rodríguez Monegal ha llamado *"la estéril polémica del engagement"* (Fernández Moreno , comp., 1982:141).

> *Shimose se inscribe, al menos con gran parte de su obra, en esa corriente de poetas latinoamericanos —Antonio Cisneros, Roque Dalton, entre otros— que surgieron en la década de los sesenta; poetas que, asimilando las libertades formales y experimentales de la vanguardia, confirieron a la poesía una función tan íntima como inmediatamente ligada a la realidad nacional y continental* (Mitre, 1988:43-4).

Los momentos de crisis que va viviendo Shimose son una extensión-expansión verbal que, simultáneamente, tienen dos caras. Puesta la mirada en el futuro para edificarlo de acuerdo a una visión profética y ocupada la intelección humana en un pasado que se quiere rescatar críticamente, Pedro Shimose se ubica en ese doble movimiento que es característico de los momentos críticos: hacia adelante y hacia atrás.

Haciendo mías las palabras de Emir Rodríguez Monegal cuando habla en "Tradición y Renovación" sobre las rupturas más importantes de las letras latinoamericanas, diría que nuestro poeta es la irrupción de crisis que, continuamente, va rompiendo con una tradición (sea ésta ética, política o estética) para proponerse instaurar una nueva estimativa (las otras ética, política y estética). La escritura de Shimose *"excava en el pasado (inmediato y remoto) para legitimizar su revuelta, para crearse un árbol genealógico, para justificar una estirpe"* (1982:139). Nosotros nos

preguntamos cuál la estirpe de Pedro Shimose. La respuesta no es mensurable.

Al publicarse TRILUDIO EN EL EXILIO (1961) quedaron hilvanados los códigos estratégicos de la poética de Shimose, sobre los cuales de alguna y otra forma recurrirá intensamente su copiosa obra verbal. Esos códigos que llamaremos aquí culturales son tres: el primero ético (hilvanado en el poema "La octava palabra"), el segundo metafísico-histórico (hilvanado en el poema "Alba en las sombras") y el tercero estético (hilvanado en el poema "Moxitania").

El artificio metafórico que se inscribe, actúa simultáneamente como una polarización coloquial recurrente; es decir, hilvana a sus términos contrarios sean éstos ausentes o perdidos a través de la manifestación de la piedad religiosa ("La octava palabra"), del pesimismo luminoso ("Alba en las sombras") y la nostalgia amorosa ("Moxitania"). Este recurso lo acerca estrechamente a una tradición más o menos conservadora o, mejor dicho, religiosa. Posición que se define ante la potestad divina (el mediador Cristo), como una suspensión espiritual en cada acto que daba aquella proximidad ante el laberinto *("territorio de inconsciencia"):* nada más que morirse *"hasta un alba próxima"* y ante la ausencia amorosa o solamente escribir *"versos olorosos a vainilla"*.

De todo esto podemos sacar una anotación puntual. TRILUDIO EN EL EXILIO es una ceremonia lírica donde la resignación ética, metafísico-histórica y estética es su fuerte.

La contrapartida de este libro que hemos leído es SARDONIA (1967). La primera crisis no sólo verbal, sino ideológica de Shimose. Crisis espiritual; pero también crisis de los códigos de expresión que es análoga —en contrapunto— a la crisis intelectual presente en ESTRELLA SEGREGADA (1973) de Oscar Cerruto. Si la crisis de éste es una inscripción de supresión tautológica (terror por terror, odio por odio,etc.), además extremada hacia una fijación petrificante del poema al

modo del ANTIGUO TESTAMENTO; la crisis de aquél es una anotación de ruptura asumida tangencialmente (hipocresía por ironía/ ironía por hipocresía/ ansiedad por frustración.... **n),** extremada hacia una fijación oscilante, dinámica, al modo del NUEVO TESTAMENTO. Cerruto es un profeta escéptico que ha dejado de monologar con Dios; Shimose es un apóstol que ha empezado a hablar con Cristo

El ritual tautológico se convierte en los poemas de Shimose en una recurrencia de cambio, no de mismidad. Al igual que los casos Huidobro, Vallejo y Neruda en sus primeras épocas, Pedro Shimose practica *"sombríamente"* la desintegración de los modos verbales del poema y de sus voces, de sus signos y símbolos, de su sintaxis y de su metáfora.

SARDONIA, *"el libro* —escribe uno de sus lectores— *más experimental de Shimose, espejo crítico del desconcierto y la descomposición cultural de Occidente"* (Mitre,1988:44), es también una excesiva desmitificación del artificio metafórico. Una risa sombría que coloca sus estrategias críticas al servicio del caos genésico (la esquizofrenia, el delirio, la hesitación, el tormento y la culpa).

SARDONIA es una salida cuasi redentiva por los meandros de un purgatorio: los extramuros del estado y sus entidades públicas y privadas. Si en su primer texto, el *"salgamos de nosotros para la entrega total que se aproxima"* (Shimose,1961:36) es un deseo encuadrado en la esperanza; en el segundo texto, es una necesidad coercitiva de encuentro y enlace (un mandato humano enclavado dentro de una determinación fatal):

> *Dadme la clave del misterio*
> *para que yo pueda obligaron a ti, el de las manos*
> *ensangrentadas,*
> *y a mí el encorvado de promesas,*
> *a que salgamos fuera de nosotros*
> *y nos vaciemos en aquel a quien nos fue enseñado amar y no nos ama*

(Shimose,1967:9-10)

Pero en qué medida, cómo y cuándo llega a realizarse semejante propósito. Si leemos POEMAS PARA UN PUEBLO (1968), la cuestión estará más que respon- dida, expuesta al lector.

La exposición de esta salida conciencial, que es también un exponerse a la crítica y el rechazo, es una suerte de explosión verbal que asume no un rechazo al Nacionalismo Revolucionario (el común denominador de nuestra sociedad), sino una posición que hiperboliza ese sentido hacia un nacionalismo cosmopolita. La nación de naciones: quizás. La región de regiones: tal vez. La *"Señora de las hazañas"* y no La Paz. *"Los reinos de la muerte"* y no Oruro. *"Crónica del metal"* y no Potosí. El *"Romance del valle"* y no Cochabamba, etc. Es la forma *"más transparente y engañosa de la actualidad, pues no tiene nombre ni ocupa lugar en el espacio"*. POEMAS PARA UN PUEBLO *"es una pasión abstracta",* aunque sus poemas se recrean en la acumulación de toda suerte de hechos raros (metáforas de una utopía social). Esos hechos son signos, no símbolos: algo inter-cambiable. Máscaras, sucesión de máscaras que ocultan un rostro tenso y ávido, en perpetua interrogación consigo mismo y con los demás. Un rebasamiento de los límites históricos de la nación boliviana, hilvanado en la mitificación del continente latinoamericano (muy cercana a la idealización bolivariana). Ahí que la patria no sea un territorio ni una potestad específicos como la historia creada por el texto NACIONALISMO Y COLONIAJE (1943) de Carlos Montenegro (una episteme ideológica sectaria inscrita por un Nacionalismo Revolucionario que funda la República en 1825 y niega la pre-historia, aquella del incario), sino un conglomerado histórico más grande que compromete el principio de la expresión pluralista (el mito de una episteme cultural extensiva, hilvanado por una humanidad rebelde, in édita, desde tiempos remotos y actuales). Tal vez exageramos al respecto. No sé

Así, los héroes de este libro no son los caudillos bárbaros ni su terror contemporáneo, sino la plebe in édita:

Cuando voy por el norte y hablo con los campesinos y los
estudiantes me doy cuenta de la fe del pueblo, de su
amor, de su cansancio en las promesas;
vuelvo al altiplano y corro, me voy a Oruro y canto, me encuen-
tro con Héctor Borda y Héctor Borda me habla
de diablos y política, mientras conversamos
de hormigas y serpientes;
vuelo a Potosí y me acuerdo de Luis Fuentes Rodríguez
hablándome en la mina, en los tejados rojos de su
pueblo, pidiéndome que escriba poemas para niños
(Shimose,1968:21).

La salida poética de Shimose es un nomadismo redentivo que trata de edificar la patria (el cuerpo) por medio del concierto de las desmembraciones históricas hechas de violencia y malversación. POEMAS PARA UN PUEBLO es la insistencia barroca de una solución pasional: *"Encontré una porción de hombres divididos.... concilié los ánimos" (:17).*

Aunque la simetría de Shimose con Camargo Ferreira es de un mismo régimen metafórico, aquí la sola mención de un recorrido-enlace (una patria sin límites históricos) los diferencia notablemente. Si para Shimose la conciencia del sujeto es una resonancia mental que no concilia el contorno (objeto): claustro vivencial donde el espíritu abdica y comulga con la potestad divina. Para Camargo Ferreira, por el contrario, el ente siente que para huir de este fatum es necesario participar orgánicamente de los cambios naturales; es decir, engranar los esfuerzos (los fragmentos, arambeles, trozos vivos) en la gran maquinaria del universo. El poema como un material orgánico y el poeta como un organismo productor. De este modo, en la escritura poética de Camargo Ferreira no hay una salida in dividual, conciente e in parcial. No comprenderíamos su rebeldía si no leyésemos el poema *"Un hueco tibio"* (1964:37-8), donde manifiesta explícitamente que la resistencia solitaria-

marginal es in posible si no es mancomunada orgánicamente. La salida verbal de este poeta, entonces, es fiel a una participación acumulativa, instintiva y parcial: *"...no se trata* —dice su lector más fidedigno— *de una huida de abandono, sino de una huida de reencuentro"* (Prada,1984:88).

> *La salida camarguiana, es para hallarnos fuera del ámbito de la identidad del ser, alejados del círculo metafísico y su poder codificador de flujos; huir hasta dejar de ser, a un lugar donde las cosas puedan ser otras, donde exista una constante transformación de los seres, un perpetuo devenir otro. Explosión del círculo metafísico, desplazamiento de lo mismo hacia lo otro: deseo* (:88).

En el mismo nivel, pero en simetría invertida, Shimose establece que para salir (escapar) de la fatalidad natural no sólo es necesario participar orgánicamente, sino comprometerse seriamente con esa realidad que se atraviesa en nuestro camino. Esta participación es *"de intención política o comprometida"* (Wiethüchter en Sanjinés, comp., 1985:99); pero descansada en una base estable y material: el pueblo. El poema como un arma de crítica y el poeta como *"el profeta conductor de los pueblos"* (Mitre,1988:44).

En la escritura de Shimose existe formalmente una salida in dividual, conciente e in parcial. POEMAS PARA UN PUEBLO hilvana expansivamente esa intención *"dirigida" : "está orientada hacia un público determinado al cual se pretende más que seducir, persuadir"* (Wiethüchter en Sanjinés, comp.,1985:99).

La resistencia solitaria-marginal es posible si está dirigida a persuadir al otro, no a suprimirlo. Dos estrategias aparecen en los poemas de Shimose —y esto lo aparta de Cerruto—: *"el otro y el valor"* (:99). Ellas son las que básicamente han de motivar la escritura poética de Shimose: *"en esa medida la escritura se convierte en una práctica social y, éticamente asumida, es voluntaria y universalmente humana"* (:99).

Entonces, la salida verbal de Shimose es un compromiso cuasi, estrictamente, personal, conciente e in parcial que *"podría definirse como el lenguaje de la esperanza"* (:101), que intenta fundar un nuevo cuerpo (la patria) a través de *"la práctica de una solidaridad que quiere compartir"* (:101) "una dura y dolorosa profecía" (Shimose,1968:25): ***"la realidad sin tiempo"*** .

Por eso, el movimiento de Shimose es diurno: una salida de la otredad (los cuerpos=nosotros) hacia la mismidad (el cuerpo=yo) mientras que el movimiento de Camargo Ferreira es oscuro: una travesía de la mismidad (el cuerpo=yo/tú) a la otredad (los cuerpos=nosotros).

En este sentido, la práctica verbal de Shimose no es una evasión, sino un enfrentamiento que trata de acordar enlaces particulares:

> *El poema no se plantea como marginal a la sociedad, sino como parte de una voluntad individual que se quiere colectiva, y se asimila a un grupo que intenta romper la máscara colonial o mejor, colonizadora, para descubrir la verdadera identidad de todo un cuerpo social. Y en este sentido, afirma aún otra esperanza: la posibilidad de transformar la realidad a través de la palabra* (Wiethüchter en Sanjinés, comp.,1985:102).

Entonces, la salida verbal de Shimose es para ubicarnos dentro de los ámbitos de la identidad y diferencia del ser; pero en los intramuros del materialismo y la ideología de la clase aún no dominante. Salir de nosotros para ser uno mismo, a una región donde las cosas puedan ser ellas mismas y también otras. Edificación de una metafísica, de una cultura, de una sociedad, de una política, en fin, oscilamiento comprometido de lo otro hacia lo mismo: el fetichismo de la unidad en la esperanza redentiva.

También es una escritura hilvanada en la esperanza el texto QUIERO ESCRIBIR, PERO ME SALE ESPUMA (1972), que empieza a definir,

concretamente, en términos vivenciales, aquella otra salida de Shimose: el exilio real y su juego de máscaras (la **in** moralidad, la alienación, la degradación, la pérdida de derechos civiles, el despojo y la soledad), ya presentes íntimamente en su primer libro.

Sin embargo, esta salida vivencial no es asumida voluntariamente, sino que está **forzada** por el régimen estatal autárquico a seguirla y describirla. Al respecto, dice Blanca Wiethüchter que este libro es el lenguaje *"de la violencia que espera"* (Sanjinés, comp.,1985:101). Yo diría más bien, sin refutar tal aseveración, que el texto de Shimose es una alegoría aguda e irónica de aquello que resguarda, vigila, legaliza y oficializa una posesión del poder: las fuerzas represivas (el ejército y/o la policía), los organismos burocráticos (el judicial y el legislativo), el cuarto poder del estado (la prensa oficialista) y la clase dominante (la burguesía **sin adjetivo).** Entendidos todos ellos no como un proyecto nacional, sino como una proyección del capitalismo americano, más específicamente de su institución militar. Una crítica mordaz a ese monstruo **in** vencible que material e ideológicamente ha mellado la dignidad y la soberanía latinoamericanas: la neo-colonización americana al estilo Rambo. Ahí que el lenguaje de Shimose en este libro *"no sólo se forme por la rabia, sino se vicia y degrada por formas ajenas que alienan hasta confundir el código"* (:102).

Te quieren hacer de nylon,
te quieren fabricar un corazón de plástico,
te filmarán la sonrisa,
te medirán el cráneo,
te vestirán de ***marines*** *y bases militares,*
codificarán tu amor para sus computadoras,
te desnudarán en sínodos sangrientos,
te harán bailar cuando les dé la gana,
strip-tease for Hollywood, American Dream Corporation,
cantarás huayños para ***"La Voz de América"***

y contarás tu vida en el Reader's Digest (Shimose,1972:9).

QUIERO ESCRIBIR, PERO ME SALE ESPUMA es quizá la réplica más substanciosa sobre la dictadura militar (1971-1978) sucedida en Bolivia y el efecto sutil, fragmentario, de la crisis de hegemonía de 1969-71. Pero, por otro lado, trasunta críticamente un abuso de poder **institucional:** la expulsión hacia los fueros exteriores. El exilio, pérdida del suelo nativo... Es así que no puede ser señalado *"como una escritura heroica"* (Wiethüchter en Sanjinés, Comp.,1985:103), sino como un registro verbal **tragicómico** al modo de la sugestiva teoría de **la distancia estética**[1] empleada por los escritores del **boom** (Asturias, Carpentier, García Márquez y Vargas Llosa).

QUIERO ESCRIBIR, PERO ME SALE ESPUMA es el testimonio desgarrado de una crisis ideológica, social y política. La ruptura con el cuerpo (la patria) y la creencia en un retorno (la fuerza-rabia de una espera). Por ese motivo, Shimose *"está obligado a lacerar y zaherir a través de la ironía o la fragmentación, inclusive a través del collage, para descubrir la máscara, ponerla en evidencia"* (Wiethüchter en Sanjinés, comp., 1985: 103).

Diría incluso, que es una réplica al nihilismo represivo que teje la ESTRELLA SEGREGADA de Oscar Cerruto. Asimismo, al igual que POEMAS PARA UN PUEBLO —afirma Wiethüchter—, es *"un lenguaje solidario y vital que entre toda la violencia recoge seres nunca nombrados, pero vivos y fuertes"* (:103). Basta leer poemas como "Ramón Beyuma" para darnos cuenta de semejante separación. Aún más :

> A *diferencia de POEMAS PARA UN PUEBLO, QUIERO ESCRIBIR. . ., no busca un paisaje, ni sigue una geografía. Está orientada por lo urbano y por lo humano. No toma tampoco una*

[1] Esta teoría concibe la creación artística en función de una cierta lejanía: la perspectiva, el alejarse del objeto permitirían captarlo en su totalidad y recrearlo desde la distancia, desde el recuerdo o desde la nostalgia" **(Almanaque Mundial 1979 : 81).**

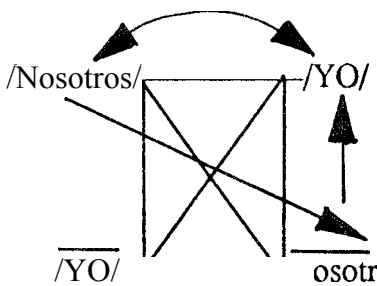
perspectiva histórica, ni pasada ni futura, sino situaciones sociales o colectivas. En este sentido pasa de lo aparente, o mejor, de la superficie a una presencia social más profunda y que quiere abarcar el ser social (:103).

Pongamos término a las sutilezas de nuestra estulticia cultural, añadiendo un registro puntual de Eduardo Mitre respecto a este libro que, según él, *"por una parte, inicia la experiencia del exilio; por otra, clausura la poética expansiva y explosiva que distingue a sus libros anteriores* " (1988:47).

Con todo lo dicho anteriormente podemos organizar el cuadrado semiótico correspondiente a la escritura de Pedro Shimose:

(1.- "Dos sombras que buscan sus cuerpos"
2.- "Dos cuerpos en busca de sus sombras")

Oscilación Comprometida



("Yo brindo por la prosperidad, el éxito y la gloria de YO (...), por la felicidad de YO sin YOS y el sacrifico de YO con YOS...")

(1.- "Salgamos de nosotros para la entrega total que se aproxima"
2.- "Salgamos fuera de nosotros / y nos vaciemos en aquél que nos fue enseñado amar y no nos ama")

Observando detenidamente el cuadrado, la travesía denotativa (las flechas negras en el cuadrado) de la escritura de Shimose no es una significación negativa de exclusión-supresión como la que generan Saenz y Cerruto, la suya es fiel a una oscilación comprometida: el hombre no como un **in** dividuo al margen de la sociedad, sino como una voluntad **que**

se **quiere colectiva.** El ente humano como un protagonista y transformador de la realidad circundante.

II.

LA ARTICULACION MORTUORIA: LA DISPERSION

El discurso (...) no es la manifestación, majestuosamente desarrollada de un sujeto que piensa, que conoce y que lo dice: es, por el contrario, un conjunto donde pueden determinarse la dispersión del sujeto y su discontinuidad consigo mismo. Es un espacio de exterioridad donde se despliegan una red de ámbitos distintos (Foucault, 1985b:90)

5.

EL CUERPO: UNA INSTANCIA DE CONFLICTO METAFISICO (SAENZ)

> *Hitler intentó, mediante la barbarie, salvar toda una civilización. Su empresa fue un fracaso; no por ello dejará de ser, sin embargo, la última iniciativa de Occidente. Sin duda este continente hubiera merecido algo mejor. ¿De quién es la culpa si no ha sabido producir un monstruo de calidad diferente?*
> (Cioran, 1984:51)

Si la función escriptural en EL ESCALPELO (1955) es una instancia de prueba y conocimiento del lenguaje moderno; es decir, una suerte de elección de la forma lingüística, un receptáculo material donde se instaurará cierta conducta ególatra: Entonces, hablamos de una instancia de conflicto. Signo de desconocimiento y también signo de conocimiento: EL ESCALPELO de Saenz es el desplazamiento metonímico de una extrañeza que apela al uso de la sintaxis narrativa (el relato) como un acto específico del saber; pero que culmina **in** evitablemente en una formalización simbólica de carácter híbrido: la prosa poética o el verso libre.

La instancia de conflicto de EL ESCALPELO no es al interior del texto, sino en su superficie: en la demarcación dinámica que adquiere **su** lengua. Fractura contra una tradición literaria de paisaje y de costumbre; pero , asimismo, fractura consigo misma: contra su orden narrativo. El objetivo específico de este libro no es tanto la figura social de una clase con otra, sus relaciones políticas, económicas, culturales, sino ese ente

íntimo, metafísico, obscuro y distorsionado: los espectros de la ciudad.

La función de EL ESCALPELO es indicar la noción de la que la escritura narrativa y poética es un reducto adecuado para escribir los conflictos del alma en relación *"con el alma de las cosas"* (Saenz, 1975 : 55). Sería un error establecer en este libro una excepción acordada de antemano; pero la elección que condiciona es constituyente de una estrategia particular. La formulación de las reglas de un discurso que hemos denominado de densificación. Sobre esta formulación de las reglas se fija negativamente MUERTE POR EL TACTO (1957). Decimos negativamente porque la indicación de este libro no son los entes (la generalidad de un conflicto), sino el ente particular (la especificidad de un conflicto).

MUERTE POR EL TACTO inscribe no el hecho, sino el derecho de posición de un receptáculo lingüístico: la prosa poética a la que hemos llamado fabla vital. El desconocimiento de un saber (la in seguridad de hallar el alma) está formulado en base a una ruptura. Conflicto espiritual que emerge a causa de la pérdida del alma.

MUERTE POR EL TACTO también es, como dijimos, la práctica específica de un saber: el de la muerte a través de la función del tacto. Este aprendizaje es en favor de las exigencias orgánicas del cuerpo, más que de los deseos artificiales hechos por la inteligencia del hombre a través de la mirada. En esto se acerca a la categoría primordial de la sabiduría de Lao-Tsé en el TAO-TE-CHING, que en su capítulo XII dice: *"el santo se ocupa del vientre y no del ojo"* . Lo que en buen tudesco quiere decir que el santo elige las exigencias físicas y rechaza los artificios imaginarios fabricados por la inteligencia humana. Sin embargo, se aleja tangencialmente de la concepción clásica del Occidente. Saper vedere: en esta frase de Leonardo Da Vinci se conjunciona tanto un saber como un método eficaz de acercamiento a las mirabilias de la naturaleza. Saber ver significó develar el delicado ser de las cosas y utilizarlas en provecho

de uno. Hombre y naturaleza estaban unidos y separados por la técnica o la ciencia del conocimiento. Ver el vuelo del ave era una atracción in evitable que movía a ser inventivamente como él. Sería ocioso numerar alguno de los inventos de Da Vinci que hizo teniendo como modelo a los pájaros.

Cierta vez escribió: *"el hombre no es diferente de los animales, salvo en lo accidental"* . Con esta afirmación no sólo planteó el carácter herético de su entendimiento en relación a su época, sino fundamentó que el hombre era in separable de su contorno natural como fuente de re-conocimiento. La época moderna de diversos modos distorsionó esta concepción en favor de su anulación o encubrimiento. Toda nuestra poesía moderna no es más que el seguimiento cuasi ciego de esta doctrina que postula la originalidad y la invención a través de la ruptura con la naturaleza. La mirada que antes develaba al objeto como una entidad capaz de ser imitada mecánicamente, ahora —por coerción de la modernidad— viene a indicar su in posibilidad: entre el objeto y la mirada existe la duda, la distorsión y la no-correspondencia.

Desde entonces, el hombre miró a la naturaleza con desconfianza y todo conocer debió partir in evitablemente de la duda. Se dijo: el objeto de análisis es sólo una apariencia que hay que significar, darle una forma, un nombre y un lugar para entenderla; es decir, se empezó a clasificar al objeto dentro de la focalización de lo absurdo y grotesco. Así, entre el ser y las cosas hay un vacío que no es posible borrar solamente a costo de llenarlo con otro vacío (la muerte y sus sinónimos). La realidad no existe o es conflictiva; pero subsiste al través de la focalización del cogito.

MUERTE POR EL TACTO, como ya señalamos, corre por esta vertiente; pero irónicamente negándola. Poema triangular donde la preocupación verbal se resuelve en una poética cercana a la fabla común; en otro sentido, poesía anti-retórica, pulsional y dejada al fluido de su propia tonalidad. Su mismo título implica ya la manifestación in

perceptible de la hesitación. Me explico. La muerte como espacio inteligible está sentida y expresada gracias al poder del tacto. Gracias a éste se la conoce y siente como parte esencial del vivir.

MUERTE POR EL TACTO no hace uso del sentido de la vista porque duda de su eficacia en cuanto instrumento de saber o en cuanto su focalización; pero señala que es in dispensable como elemento conflictivo. Por eso mismo, el mirar está precedido por la función corporal del tacto; es decir, el conocimiento adquirido a través de la modelización práctica que realiza el tacto no es más que la captación anterior a la visual. El a priori de la vivencia material implica una creencia y un saber específicos.

Esta justificación nos trae a la memoria el clásico pasaje bíblico que refiere la duda de uno de los discípulos de Jesús, cuando lo movió a contestar negativamente (in crédulamente) ante la afirmación unánime de 'sus condiscípulos en lo referente a la resurrección del maestro. Pues Tomás, que así se llamaba el aludido, no estuvo con ellos cuando Jesús se dio a conocer recientemente vivo. Reunidos otra vez, a los ocho días de este acontecimiento, Jesús apareció ante sus discípulos y le dijo a Tomás: *"mete tu dedo aquí, y ve mis manos: y alarga acá tu mano, y métela en mi costado: y no seas incrédulo, sino fiel"* (San Juan, 20:27). Tomás que deseaba confirmar corporalmente esta aparición, tocó a Jesús en sus heridas y creyó que en verdad estaba vivo. Jesús, entonces, le contestó con una frase célebre y oportuna a esta parte: *"porque me has visto, Tomás, creíste: bienaventurados los que no vieron y creyeron"* (:29).

Algo similar y en contrapunto sucede con el sentido del libro indicado. La concepción de la muerte no puede ser conocida (vista), sino pasa primero por la duda (que la dirige) y por la experiencia corporal del taco (que la concretiza). La mirada que constituía en el Renacimiento el instrumento privilegiado de todo saber y hacer, ahora en este libro no es más que un elemento conflictivo y carente de seriedad. Por tal motivo, el

epígrafe que acompaña a MUERTE POR EL TACTO no es gratuito[1]. Sin duda se trata de una poética sutil que señala en gran parte la dirección que habrá de seguir el poema —ese sentido es el de la ironía[2]. Siendo así, el epígrafe constituye una puesta en duda de la facultad práctica del sentido visual a través de su desprestigio.

Este libro es la realización práctica de un desplazamiento. Del sentido **corporal** hacia el lugar que alguna vez ocupara el sentido visual. El tacto, entonces, adquiere una prioridad y un privilegio únicos. Si **a priori** la fe estaba en la mirada, ahora la fe se encuentra en *"la importancia del tacto"*. Negación de la parte alta del cuerpo y sus figuraciones simbólicas (el intelecto debido a su carencia) y afirmación de la parte baja del cuerpo y sus deformaciones asimbólicas (la experiencia vivencial). ¿Pero qué clase de fe será esta que coloca en sitial prioritario a la duda?

Por último, **la instancia** de conflicto entre la mirada y el tacto no es a un mismo **nivel, sino** entre dos niveles: uno superpuesto al otro (el tacto por encima **de la mirada).**

En **ANIVERSARIO DE** UNA VISION (1960), la instancia de conflicto está distribuida entre dos modos de focalización: la primera, entre la comunión mística de las almas enamoradas a través de la mirada **cercana** (visión) y la segunda, entre la descomunión de las almas enamoradas por efecto de la mirada **distante** (no-visión).

---

1 El epígrafe reza así: "(A modo de manifestarse estupor ante lo bromista de la mirada)."

2 La noción escolar de ironía que es el empleo de una palabra con el sentido de su anónimo, se vería aquí afectada ligeramente. Para Saenz, como para toda la poesía contemporánea, la ironía es constitutiva en su poética ya que bifurca (deforma) la relación entre la mirada común (la oficial) y la preeminencia del tacto (lo prohibido). En el caso de nuestro poeta, la muerte no sólo ocuparía el lugar de la vida, sino también su sentido, de tal modo que la muerte en su poética es vital (la apariencia deformante de la muerte (=vital) desplaza a la **verdadera realidad** (=vida).

La ruptura emocional se presenta en dos sentidos. Una se inscribe en *"la caracterización* —tan difícil— *que Saenz hace del amor"* (Vargas Espinoza, 1987: 37). Esto supone un particular paroxismo efectivo de parte del sujeto respecto a la presencia positiva del objeto del amor. La relación amorosa que queda establecida, inicialmente, se fractura por la preponderante enajenación del sujeto. No es la sensatez ni la objetividad el límite de su fabla particular. Ahí, el lenguaje oscuro puesto en evidencia asume *"una verdadera comunicación, más allá del cotidiano intercambio de información. La comunión mística de las almas, supone, por ejemplo, la eliminación de los pronombres"* (:36).

Este rebasamiento amoroso enrevesa la aparente presencia del objeto de amor. Aquí, la visión se ubica en la ausencia definitiva de la persona amada. ANIVERSARIO DE UNA VISION es *"aquel suave testimonio que la juventud dejó su partida:/ imagen escondida"* (Saenz,1975:122). Es este conflicto entredicho, la experiencia dolorosa que *"conduce al poeta a superarla (o intentarlo) en la unión mística"* (Vargas Espinoza, 1987:36). Ahí el rebasamiento operado no supone —como dice este lector— *"una verdadera comunión" ,* sino más bien, un sobredominio explícito del "YO" en relación al *"tú" ;* es decir, una anulación paulatina del código exterior objetivo (objeto de amor) en favor del código interior subjetivo (sujeto poético).

> —Y *además, ahora he llegado a saber que el amor*
> *no es, sino lo que se oculta en el amor;*
>
> *y para encontrarlo, yo tendré que traspasar lo que*
> *creo ser, o sea tú, y llegar a ser tú, o sea yo* (Saenz,1975:124).

Siendo así, contrariamente a lo que afirma Vargas Espinoza, no "*se entendería mal si se viera esta voluntad de obscuridad como un gesto monológico que cerraría al sujeto poético sobre sí mismo"* (1987:36).

La segunda ruptura emocional demarca una situación opuesta a la anterior. El dominio efectivo del sujeto poético respecto a la distancia del objeto de amor.

> *Lo importante del amor pasional no es ya la posesión del otro. Todo lo contrario: se trata de superar la presencia de la otredad para dar con la vastedad del universo. La condición del conocimiento del amor es, pues, la renuncia a la pasión individualizada (:37).*

Sin embargo, esta renuncia a *"la pasión individualizada"* es vista por el académico Iván Vargas Espinoza *"como un previsible fracaso"*, como *"algo irrealizable"*, en el sentido de que la muerte y la temporalidad son fatalidades. En fin, de todo una *"trascendencia metafísica de las cosas"* (:37). Algo que corresponde ampliamente con la recaída en el *"tú"* (su lejanía y vacuidad provocan respectivamente una no-visión del sujeto poético simétricamente invertida a la visión del objeto de amor):

Y llueve y yo no te miro, en realidad puedo mirar
que me miras tú,
—!cómo me miras!,
de unos confines, de la infancia
y de los mares profundos de la juventud
—!me miras en el vacío y a través de la distancia,
cómo llega tu mirar, de tanta lejanía y en qué
conmovida manera,
que me hace saber que yo no te miro! (Saenz, 1975:134).

La instancia de conflicto que inscribe ANIVERSARIO DE UNA VISION es entre la visión y la elocución, en la medida en que aquélla *"se la asocia al mutismo y el silencio de la vigilancia"* como un eje prioritario y ordenador. Esta apreciación de Vargas Espinoza es eficaz puesto que apunta a una caracterización elemental del texto de Saenz.

La dinámica doble de alejamiento y permanencia es donde *"se nota la bifurcación básica del objeto de amor"* (1986 :37).

ANIVERSARIO DE UNA VISION es un texto donde los elementos visuales son predominantes e incluso básicos. Esta función lo pone en franca oposición con MUERTE POR EL TACTO, donde la función visual está ocupada por la práctica corporal del tacto. Sin embargo, algo los relaciona simultáneamente: la manera in equívoca de hacer del no-movimiento una práctica específica de saber (el primero texto) y de elección deshumanizada (el segundo texto). Esta elección supone generar un rechazo de la sensibilidad (visual y objetiva) del organismo femenino, del amor tanto como de la pasión. En una palabra: rechazo de una relación social emotiva para interiorizar al ser femenino en uno mismo (proyectarlo en la instancia de la egolatría). De esta manera, no hay un desdén por lo femenino, sino un sobredominio profundo sobre su ser contrario.

Sobre esta fractura se hace posible el VISITANTE PROFUNDO (1964) que hilvana, formalmente, el derecho a una posición asocial. Esta actitud describe un desplazamiento a los ámbitos de lo abierto, desde el ámbito de lo cerrado: negación de la ciudad en favor del campo (el *"bosque"*, más propiamente dicho). La decisión guarda un objetivo ideal: *"—que el hombre deje de ser un protegido del animal y alcance lo humano, lo alto y lo sencillo"* (Saenz, 1975:149). Esto supone abandonar dos cosas: la primera dejar de verse (una no-visión); la segunda no saber nada de uno mismo (un no-saber). La no-visión y el no-saber son instancias in prescindibles para emprender un canibalismo esencial: una exigencia física de in sensibilidad.

Este movimiento que exige una acción física particular es sólo figurativo, no es propiamente una traslación espacial —de un lugar concreto a otro. Al contrario, es una profundización hacia los recodos in previsibles de la existencia. Es la prefiguración de lo que acertadamente la crítica Wiethüchter denomina el descendimiento. Un desprendimiento

del mundo objetivo para ingresar a otro mundo en el que las referencias no son las mismas y donde las cosas adquieren una humanización proporcionalmente opositiva a la conducta del *"iniciado"*, afecto a la amistad no a la relación humanizada:

> *Nadie ama y las cosas son las que aman,*
> *cuando miro el mundo y los vientos late suntuoso*
> *mi corazón en la congoja*
> *—veo los seres solos y ajenos al mundo, exploro*
> *y me aventuro por ellos al nacer*
> *y no aman ni se quieren estar, transitan y yo soy*
> *su solo amigo* (Saenz,1975:151).

Debemos indicar que esta profundización es una jugada riesgosa en los márgenes del *"estar" y* no en los del *"hacer"*[1]. Descansa esta decisión sobre una petición a priori irrevocable —de ahí que *"partir en pos de la noche (...) suele pedir, como un mendigo, toda la vida"* (Nuestro subrayado:153).

La negación de visión y la negación de saber anotados arriba como una prescripción in objetable para hacer posible la profundización, requieren asimétricamente en la profundización una otra visión y un otro saber orgánicamente oscilantes:

> *Lo hondo es que sabes, no hay qué decir de lo hondo;*
> *que sabes y guardas devoción a cuestas con tu cuerpo*
> *—que no sabes y tu sangre se mueve y no se mueve;*
> *(....)*
> *Nada necesitas saber —si te necesitan, si te ve el*

[1] La poética de Saenz inclinada a sí misma, no es una función dinámica (una escritura que transforma la realidad), pues no es un hacer sobre algo concreto. En cambio, sí es un estar sobre algo abstracto (una escritura que esconde a la verdadera realidad en la apariencia de lo grotesco). Así, no es una poética que trata de cambiar esta realidad por otra, sino una que la conserva y abriga en el receptáculo del estar (de la **in** movilidad).

alhelí; si parpadeas con la luz de esta silla o de aquella.
Todo se reduce a que tú eres si has visto

(Saenz,1975:177-8).

Esto implica que la instancia de conflicto viene adscrito en el *"ser"* del *"estar ",* no en el *"ser"* del *"hacer".* El VISITANTE PROFUNDO sería una textualización de la incisión del ser que *"vive a la vera del lenguaje, la cabeza flotante en un cuerpo que no hay " (:159).*

Esa otra visión sería saber *"la significación irremediable"* del ser y ese otro saber, el ver que el ser está *"en las dos orillas" :* el primero, en ese espacio **in** determinado del pronombre "mí" y, en el segundo, en ese espacio determinado del nombre: *"en el lejano tejido habitas el humo* y *la colina" (:169).* La solución a este conflicto es observada por Saenz bajo la simbología de la redención; pues se aguarda unificar la diversidad propia de la forma de ser en una categoría substancial llamada *"modo azul" ,* que sería el *"estar ahí"* absoluto.

EL FRIO (1967) se contrapone a todo esto, bajo la premisa de que el ser escindido ya no es sujeto de búsqueda de la redención en el estar ahí absoluto (la trascendencia en el *"modo azul"),* sino más bien en el *"Ser mismo" : "El tema poético se revela, así, como la lucha por llegar a la identidad del yo consigo mismo, a la autenticidad"* (Orías Medina en *Prólogo,* S aenz,1975:205).

Indiquemos que esta profundización fue el efecto **in** humano de una decisión que viene implicada en EL FRIO como la memoria del Ser mismo:

Yo había dicho adiós, allá en mi juventud, y lo
supe después de muchos años.
cuando me di cuenta que estaba enamorado del frío

(:209).

Esta nueva relación es posible a causa' de una instancia de conflicto (la ruptura definitiva entre el ser masculino y el ser femenino, configurada en ANIVERSARIO DE UNA VISION). Este adiós posibilita, entonces, otra relación conflictiva: el deseo del *"Ser mismo"* de encontrar el *"tú"*, que, aunque es un símbolo del Ser (su proyección metafísica), ahora es la *"verdadera realidad"*.

La instancia contradictoria que une a estas dos entidades es una suerte de **mandala** (círculo) metafísico. Cuya trayectoria es de la mismidad, no la del cambio. Entonces, no es un mandala orgánico, sino uno vicioso, tautológico: **in** humano. Para ser más exactos, una *"broma pesada"* (:211). Aquí, ambos extremos son ubicados en la exageración de sus cualidades: el *"Ser mismo"* *o me muero por saber lo que se dice, lo que no se dice y lo que quisiera decirse de tus aventuras" :* 214) y el *"tú" ("tú eres el frío, eres tú la ciudad, es tu presencia una música con la virtud de escucharse tan sólo en el olvido"* :221).

En ese sentido, el conflicto se organiza en el nivel de los saberes (el *"Ser mismo"* se contrapone al *"tú"* porque su código de aquél es el **olvido** y de éste la **memoria),** no en el nivel de la tensión ideal *("la fusión de un mirar con otro mirar" :* la del *"Ser mismo"* con el *"tú")*. El *"Ser mismo"* sabe e ignora sobre el *"tú"* mientras que éste es el sin-saber total, *"el final de las cosas"*.

EL FRIO es la prefiguración de una caída en el abismo del **Ser mismo,** la virtualidad de *"vivir la verdadera vida"* con el *"tú"* que corresponde al secreto y la permanencia de los recodos del *"aquí"*.

RECORRER ESTA DISTANCIA (1973) es un efecto de sentido de tal prefiguración. La positividad que queda reducida en otro conflicto:

Estoy separado de mí por la distancia en que yo me encuentro;

> *el muerto está separado de la muerte por una gran distancia* (Saenz,1975:235).

El deseo de solucionar este conflicto tautológico en la obra de Saenz, proyectará en el ámbito cerrado del cuarto tres modalidades:

La primera, de proyecto intelectivo *("Pienso recorrer esta distancia descansando en algún lugar"* :235).

—La segunda, de mandato ético *("el muerto deberá comunicarse con la muerte"* :236).

La tercera, de traslación *("y me encuentro recorriendo una gran distancia" :236).*

Respecto a la primera modalidad, ¿cuál sería el lugar en que se edifica el proyecto intelectivo? —Ese lugar no es otro que una fisura y/o un espacio cerrado (de cierto ostracismo). Un abismo metafísico demarcado por la forma de un cuarto: ámbito ceremonial en que la función del cogito encarna esencialmente tanto al microcosmo como al macrocosmo *("Si pienso en ti, en alma y cuerpo, serás el mundo —en su interioridad y en sus formas visibles"* :259).

En relación a la segunda modalidad, ¿cómo queda establecida la posible fusión comunicativa? —Esta relación se organiza en base a un efecto emotivo, no a través del lenguaje; es decir, el *"encanto"* prescribe la comunión de *"algún dolor que era tuyo (...) con algún dolor que era mío"* (:251).

Sin embargo, esta comunión ideal es anotada en RECORRER ESTA DISTANCIA como un a priori histórico: una pérdida que el poemas trata de recuperar ceremonialmente *("En el antiguo silencio de un aire echo de menos sea el perdido encanto, lo que me remite a ti"* :251).

La tercera modalidad se genera a partir de esta ausencia de comunicación verbal. Proyecta y formaliza la solución de este conflicto a través de una traslación positiva de carácter pasivo; pues el recorrido es

hacia el ser del *"estar"* no hacia el ser del *"hacer"* La profundización vertical del ser en *"un limbo"* .

RECORRER ESTA DISTANCIA no es un movimiento traslativo, sino uno rotativo: una profundización substancial en el no-movimiento.

En otro nivel simbólico, la instancia de conflicto de este texto diríamos que se minimiza, en un extremo no explícito, entre el odio recíproco del hijo al padre y del padre al hijo. La noción de hijo como principiante espiritual en función de un heroísmo propio de su carácter y la in dividualidad de esta figura se contrapone a la noción contextual de padre. Los símbolos que lo representan están, en RECORRER ESTA DISTANCIA, hilvanados en una relativa inferioridad. Cuando el saber del *"Ser mismo"* se opone al del *"hombre" ,* es decir, entre la sabiduría dada *"en los reinos herméticos del ánima"* (:258) y la *"sabiduría entre los hombres, entre los vivos"* (:258), ese saber del Ser mismo se da *"en las vecindades del fuego y en el fuego mismo"* pero *"en que el mismo fuego junto con el aire es devorado por la oscuridad"* (:258).

Según Juan-Eduardo Cirlot, *"la imagen del padre (...) es representada simbólicamente* [1] *por los elementos aire y fuego. También por el cielo, la luz, los rayos y las armas"* (1978:347).

Por su simbología o su configuración isotópica, el Ser mismo (el hijo) se adscribe en el ámbito de la simbología maternal, *"casa de la fuerza o de la sabiduría" ;* pero donde la madre aparece implícitamente como imagen terrible, *"como sentido y figura de la muerte"* (Eduardo Cirlot, 1978:290). Al decir de Jean Thenaud (siglo XVI, en Francia) en el *Tratado de la Cábala (Traité de la Cabale), "la 'madre terrible' es*

[1] La noción de representación usada aquí, es del tipo signo-referente, pero cuyo sentido está relacionado al de la simbología. En este caso, se entenderá como la relación existente entre la denotación ("cosa real": padre) y la representación ("imagen psíquica" : aire y fuego)—es un caso particular de representación simbólica (Cf. Todorov y Ducrot,1986: 124).

la réplica complementaria de la Pietá , es decir, no sólo la muerte, sino el aspecto cruel de la naturaleza, su indiferencia con el dolor humano" (cf. —Eduardo Cirlot, 1978:291).

Basta leer el siguiente párrafo en Saenz, para confirmar lo dicho:

> *Y yo digo que uno debería procurar estar muerto.*
> *Cueste lo que cueste, antes que morir. Uno tendrá que hacer todo lo posible por estar muerto.*
> *Las aguas te lo dicen —el fuego, el aire y la luz, con claro lenguaje.*
> *Estar muerto.*
> *El amor te lo dice, el mundo y las cosas todas, estar muerto.*
> *La obscuridad nada dice. Es todo mutismo*
> (Saenz,1975:259).

La figura del hijo (el *"Ser mismo")* se construye a sí mismo en función de este fatum materno (el régimen de la noche y el de las tinieblas) que ha desplazado el dominio de la potestad del padre (el régimen del día y el de la claridad). Asimismo, ese *"Ser mismo"* es afectivo en cuanto ama al alma y al cuerpo que habita (en su intimidad); pero es in humano en cuanto al hombre (en su exterioridad). Este amor desmedido a uno mismo se llama egolatría .

En su nivel profundo[1], RECORRER ESTA DISTANCIA, es una aparente situación de equilibrio entre el Ser mismo y su cuerpo-alma; en su nivel superficial, es una evidente instancia de conflicto entre el fatum maternal del hijo y la decadencia del orden paterno (o su ausencia como orden oficial).

[1] Las nociones de nivel profundo y de nivel superficial nos vienen ofrecidas por la semiótica de A. J. Greimas, con las cuales define o designa los niveles de pertinencia de su análisis particular a los diferentes textos: el primero, para el contenido y el segundo, para la expresión de determinado cuerpo de análisis.

6.

LA SEGREGACION: MORADA E INSCRIPCION (CERRUTO)

Por muy íntima que sea nuestra relación con las actividades del espíritu, no podemos pensar más de dos o tres minutos al día —a menos que por gusto o por oficio nos ejercitemos durante horas en brutalizar a las palabras para extraer de ellas ideas. El ***intelectual*** *representa la mayor desgracia, el fracaso culminante del homo sapiens* (Cioran,1984:68).

Tantas páginas, tantos libros que fueron fuentes de emoción para nosotros, y que releemos para estudiar la calidad de los adverbios o la propiedad de los adjetivos (:9).

Si la levedad e, incluso exagerando, la transparencia eran los elementos básicos de la tensión amorosa en CIFRA DE ROSAS Y SIETE CANTARES (1957) mientras que en PATRIA DE SAL CAUTIVA (1958), la **intensidad poética** se reducía al conflicto evidente entre la **ausencia** de una heredad entrañable, *"laberinto inmemorial "* (Cerruto, 1985:75): la ciudad. Ciudad que no sólo era conjetural, sino que minimizaba señorialmente a la patria en signos tan vastos como la noche, la soledad, el miedo, la muerte....—en una palabra—: **la nada.** Entonces, los efectos de sentido[1], no eran las de producir una utopía contestataria,

[1] A. J. Greimas define este término como "la perspectiva de los valores derivados del contexto" ; pero la aclaración de P. Guiraud nos es más útil: "A la oposición código-mensaje le corresponde la distinción entre sentido y efectos de sentido (...); si los signos tienen un sentido dado por su posición en el sistema de la lengua, en un texto, en

relacionada socialmente a la denuncia, sino a la perfilación de una certidumbre, edificada simbólicamente, en la representación del signo, en una doble carencia: la ausencia de los dioses oriundos y la ausencia de mar.

La pérdida de la ideología telúrica andina es sentida como una instancia de conflicto entre lo mítico y lo histórico, que queda resuelta en la sobreposición de esto encima de aquello: funda la posesión de la ideología católica o, mejor, de la estructura religiosa católica donde paradójicamente está ausente Dios.

La pérdida del mar es focalizada materialmente como una ruptura existencial, sobre la cual se edifica un exilio interior, un cerco, una altura: una patria de *"mar encontrado y cedido" ;* es decir, contradictorio o absurdo. La exclusión de la simbología maternal no puede ser más evidente en PATRIA DE SAL CAUTIVA. En efecto, la imagen paterna se constituye a partir de figuras como la ciudad *"hecha del lujo de la alborada" ,* que no solamente asume su isotopía propia (la masculina), sino también usurpa la ajena (la femenina):

¡Tú que asumes,
ciudad madre mía
y del rayo,
la condición del diamante,
escarcha, purísima campana,
planta de luz andina,
copa de soledad,
apartando tinieblas deja oír siempre el grito
de nuestra angustia,
grita con nuestras voces
de tierra en el destierro de la altura,

---

situación, este sentido se actualiza en los más diversos e inesperados efectos (...); en contexto, cualquier signo puede expresar cualquier cosa" (Citado por Greimas y AA.VV., 1976:12).

híncalo en los íjares del agravio,
para que tu corona primacial recobre
las perdidas estrellas! (Cerruto,1985:76)

Sobre el cántico traspasado de PATRIA DE SAL CAUTIVA, se organiza formalmente ESTRELLA SEGREGADA (1973). Texto polémico y crítico; pero también texto que demarca un silencio (hubo de pasar 15 años para su publicación) y el conflicto existencial de una carencia material (el Litoral). ESTRELLA SEGREGADA se nos presenta como *"una red de sentidos que involucra relaciones entre el lenguaje y los acontecimientos" (* Antezana,1986:17), *"relaciones restringidas (....): palabras, silencios, inscripciones y dispersiones" (:18).*

Estos cuatro aspectos que el crítico puntualiza a partir de una estrofa conocidísima de Cerruto, le sirven para *"limitar el contexto de (...) lectura de ESTRELLA SEGREGADA" (:17).*

La hipótesis sobre la cual se trabaja, queda resumida en estas palabras:

> *Una imagen global de ESTRELLA SEGREGADA podría tomar la siguiente forma: la persona poética se diseña en un constante cuestionamiento del mundo: hay una conciencia dolorosa de lo pasajero, de lo disperso, de lo corrupto; hay dimensiones de denuncia, de negación.... quedan —respecto al poeta y la poesía— dos notas dominantes: una, la aceptación simbólica del desierto y el silencio; otra la sospecha de un remanso en el fluir de los acontecimientos* (Antezana, 1986:19).

Su lectura, entonces, es un seguimiento puntual de ESTRELLA SEGREGADA a través de la *"dimensión ética"* de su lenguaje. Si bien Antezana subraya que este texto de Cerruto *"no es una 'expresión' , quizá ni siquiera una 'comunicación' " ,* sino *"una actividad, una moral del lenguaje"* (:19-20), Blanca Wiethüchter, otra lectora in quieta de este

poeta, plantea la tesis contraria: *"El poema (se refiere a ESTRELLA SEGREGADA) afirma explícitamente una intención comunicativa y no una función poética. Se constituye en la perspectiva de una réplica a la sociedad"* (En Sanjinés, Comp.,1985:82-3). La hipótesis de trabajo de Wiethüchter no puede ser otra:

> *El poema, y digo poema porque todos los componentes son parte de una misma relación que se establece entre la montaña y la ciudad, dispone su campo de acción y sus límites a través de una oposición: arriba vs. abajo. Abajo, la ciudad situada en las plantas del Illimani o el "Resplandeciente" , el cual configura físicamente lo alto. La oposición trabaja a la vez como los términos referenciales del poema, como su objeto. La escritura a través del poeta —yo—media una relación perdida entre ambos extremos, marcada por un lenguaje que organiza cada instancia. El abajo por una escritura de la repulsión, y lo alto más bien por un lenguaje de la conjetura* (:83).

Su lectura, en este sentido, será la tentativa de *"acercarse a los principios organizativos que rigen el poema"* (:83); pero desde *"el recurso o la intervención extra-textual"* (:86).

La nuestra será describir la fisura existencial hilvanada en ESTRELLA SEGREGADA como un reducto de clausura, teniendo en cuenta las lecturas mencionadas. Empecemos por una dominante: la figura de la montaña. Esta implica mucho y no puede ser más oportuna, pues explícitamente representa a una de nuestras castas en su voluntad y en su visión: la oligarquía. Pero también, en otro nivel, el sistema de relaciones y prescripciones del patriarcado señorial.

Toda nuestra literatura —especialmente la que se inicia en el Modernismo— se halla particularmente inmersa en esta figura representativa. Sin hacer glosa **in** extenso de su recurrencia, anotaremos

tres nombres que han hecho de la montaña, el símbolo por excelencia: Ellos son Franz Tamayo, Jaime Mendoza y Femando Diez de Medina.

Toda la poética del primero se reitera y resuelve bajo la intensidad/profundidad de la altura: el ascenso al monte como una agonía luminosa.

METANGISMO

El alma de estos montes
se hace hombre y piensa.
Tramonta un ansia inmensa
los horizontes.
Y en la luz huraña
más de una sien transflora
una montaña (Tamayo,1932:311).

Mientras que el segundo hizo todo un alegato político, basándose en lo que él llamaba el "Macizo Boliviano", para oponerlo a la tesis negativa del escritor español Carlos Malagrida, que veía a Bolivia como un absurdo geográfico; pues al decir de Mendoza: *"ese macizo no solamente modelaba a los hombres que vivían en él, dándoles características peculiares y fisonomizando su conducta, sino que era el sustento de la nacionalidad y el fundamento de su cultura"* (Citado por Francovich,1956:74).

El tercero realizó toda una apología al *"modo fantástico"* de los nevados en su notorio texto NAYJAMA (1954), que hizo que un español en la presentación de su 2da. edición en Madrid, le calificara de *"un poeta enamorado sin remedio de la montana kolla" (:7)*. Y eso precisamente es este escritor que alguien ha calificado como el patriarca de las letras bolivianas.

> *Los nevados son fuerzas sagradas, dioses manifiestos (...); Nayjama mira el monte como se mira una imagen en el templo; con amor, con esperanza. Un sentimiento religioso se apodera*

> *de su alma y la eleva, cada vez que sus ojos tropiezan con la mole abismal* (Diez de Medina,1954:29-30).

El aspecto característico que acompaña a estos tres autores es atribuir a la figura de la montaña las funciones de punto y encuentro de una conciencia reflexiva (Tamayo), de una nacionalidad y una cultura (Mendoza) y de una mística telúrica (Diez de Medina). Así, tres instancias intelectivas se inscriben: una, referida a la voluntad in dividual; otra, en relación a la sociedad y sus funciones de desarrollo creativo; otra, finalmente, a una creencia.

La posición de Oscar Cerruto respecto a estas tres nociones simbólicas y representativas de la montaña, como marco de unidad, se inscribe en los márgenes de la certidumbre; es decir, en el extremo de la conjetura. La montaña como infraestructura de *"lo especulativo, una función más bien intelectiva en las formas conjeturales"* (Wiethüchter en Sanjinés, Comp.,1985:85).

Por ello mismo, las aseveraciones de Eduardo Mitre al oponer a Cerruto con Tamayo no hallan *"una ruptura"* entrambas poéticas, *"sino, más propiamente, una prolongación depurada y (...) una mayor intensidad poética"* (En García Pabón y Torrico,1983:71).

> *Analogías entre ambos escritores: una imaginería áspera, pétrea, altiplánica; un rigor formal casi parnasiano, la dimensión moral y el tono sentencioso, y sobre todo, el lenguaje esencialmente literario, con un léxico cultista y una sintaxis trabajada por el hipérbaton* (Mitre en García Pabón y Torrico, 1983:71).

Aunque sus relaciones son notorias, las diferencias entrambas poéticas se extreman cuando en Franz Tamayo *"el empleo de helenismos"* y *"la elaboración de neologismos"* se tornan en un exceso mientras que en Oscar Cerruto la recurrencia poética de su lenguaje obedece *"a la búsqueda de la palabra esencial, insustituible"* (:72): a la cifra que

condena una intensidad mensurable. *"Con una salvedad, Tamayo se movía dentro de un lenguaje de extracción notoriamente greco-latina, en tanto que Cerruto más en el de las esferas de un poder institucional, jurídico, judaico y cristiano"* (Wiethüchter en Sanjinés, Comp.,1985:82).

Con todas estas anotaciones intentaremos describir ahora la trayectoria configurativa de la montaña en ESTRELLA SEGREGADA. Un poema elemental al respecto: "El resplandeciente".

La instancia de conflicto se organiza en este poema no a un mismo nivel de pertinencia, sino en la super-posición de niveles: lo alto vs. lo bajo. El ámbito de lo alto está regimentado por la in certidumbre como única lucidez. Valga esta paradoja. Es decir, *"enigma de fulgor! y escalofrío"* (Cerruto,1985:97)[1]. El ámbito de lo bajo, por el contrario, está regimentado por la certeza de que se ignora un saber reflexivo ante el dominio de una violencia:

Nada se sabe
ni la saña
desiste
ni la piedad (Cerruto,1985:99).

Los efectos de sentido, en el régimen de lo alto, no pueden ser otros que los de la hesitación: la duda corno reducto de saber o el privilegio de la duda como reducto de saber. Mientras que los efectos de sentido, en el régimen de lo bajo, no son más que las certezas: lo cierto como viaducto de no-saber (algo como *"yo sé que nada sé")* .

Asimismo, lo alto es el asidero de los objetos del intelecto *("Casa de los hálitos! astrales"* :98) y lo bajo es el receptáculo de los objetos

[1] Una analogía recurrente de estos versos se encuentra en el poema "Cuerda en el vacío". Dice así: "Es aquí donde se descubre/ la piedra/ que nos reata/ sinónimo del vértigo/ alias del rendimiento./ La piedra de la que manan/ la leche/ y el estupor" (Cerruto,1985:102).

corporales (*"plaza/ que huele a epitafios! y a las plantas! de la amargura" :100).*

La diferencia específica entre uno y otro ámbito es de movimiento. Las figuras que definen el régimen de la hesitación están perfiladas por la fijación *("ojo estelar" , "pira mineral" , "tumulto congelado" , "ardua torre"* ,etc.). En otro sentido, las figuras que limitan el régimen de lo in dudable están inscritos por el dinamismo *("hervidero de la vehemencia"* , *"el río! del débito y la fábula" ,* etc.).

En fin, todas estas configuraciones y relaciones opositivas no hacen más que hilvanar una dominante de atención intelectiva: el desgarre espiritual como instancia de sacrificio por encima de *"la oscuridad y agonía"* humanas. Sacrificio, en el sentido bíblico de que las grandes penalidades o trabajos (tentación, prueba, humillación, castigo, mutilación físicas) están asumidas espiritualmente. Esos signos físicos negativos, entendidos como *"la comedia" ,* son sobre-puestos (negados) por los signos espirituales positivos, anotados como la vigilia, el estupor y la in potencia in humanos (su acentuación trágica es evidente).

La analogía entre la intelección poética de la montaña en Cerruto es recurrente, intensamente, a la de Tamayo. Como en éste, la montaña es un símbolo de centralidad y de posesión de un poder-saber. La montaña como la voluntad de poder en cuanto supone dominar y saber algo. El dominio y saber de Tamayo es una osadía frente al misterio: *"el sollozo silente I de la sabiduría!"* ("Fessi rerum" en SCHERZOS,1932;130). El dominio y saber de Cerruto es un estupor frente al misterio:

¿Qué espero
que esperamos
!todavía!
en lo oscuro de la plaza
que huele a epitafios
y a las plantas

de la amargura? (Cerruto,1985:100).

La centralidad de la montaña es, en Tamayo, el abandono pasional de la periferie (el mar). El recorrido/sacrificio de LA PROMETHEIDA O LAS OCEANIDES (1917) es un pathos, desde la región materna (el mar) hasta la región paterna (el monte). La búsqueda de Psiquis es de un cuerpo ausente (**Prometheo**). Ello inscribe una voluntad fatídica —un afecto desmedido por alguien in existente.

La centralidad de la montaña, en Cerruto, se organiza respecto a la negación de la centralidad material *("el río! del débito y la fábula").* Su sobre-posición hace manifiesta una segregación —un exilio particular en las márgenes: la marginación como centralidad. La inercia/sacrificio de ESTRELLA SEGREGADA es un cogito en la región paterna (el monte). La actividad ética de la persona poética implicada es dudar de la existencia de una razón inteligible (un cuerpo adecuado al espíritu). Anota una voluntad no-voluntad —un afecto mensurable pero tautológico por algo in previsible.

Entonces, para concluir, la montaña en la poética de Cerruto no es un símbolo mediador, sino una finalidad: un extremo. Un régimen sobre-estructurado que produce sentidos a través de la hesitación. Una red de silencios que involucra al mundo (para negarlo) y elige una moral del lenguaje (para afirmarse).

Siendo así, se constituye en una voz absorbente y totalizadora: una réplica a la sociedad que, paradójicamente, anula sus efectos de remisión. El emisor está sobre-determinado y sobre-valorado en cuanto desplaza-ocupa-disuelve al oponente (el destinatario). ¿Qué clase de comunicación es ésta que niega su función expresiva? —Aquí, la pertinencia de la lectura de Antezana y no la de Wiethüchter es efectiva, en relación a la función no-comunicativa de ESTRELLA SEGREGADA, aunque la focalización de ésta no sea del todo errada.

La sobre-dimensionalidad de este sitio (régimen crepuscular de lo alto) es el vector que ha de hacer emergente la estrategia de la no-involucración: la mezcla o incorporación de unas cosas o especies con otras. El tema ya estuvo planteado en el patético poema "Nocturno del río" (Cerruto,1985:86-7), que es el correlato mensurable de ANIVERSARIO DE UNA VISION de Jaime Saenz. Ambos poemas son decisivos, pues a su manera patentizan una ruptura orgánica con la otredad (lo femenino). Si Oscar Cerruto lo hace implícitamente, Jaime Saenz lo explicita al extremo de hacerlo *"tan de viva voz frente al destino"* (1975:221): *"Renuncio al júbilo, renuncio a ti"* (:135).

Si a un principio en Cerruto la instancia de conflicto no se hace emergente, a posteriori su irrupción se torna obsesiva e incluso se convierte en una ética de la exclusión ("Cuya boca ardía":101) y en una poética de la superioridad ("Rayo contradictor":113).

Aunque el régimen crepuscular de lo alto formaliza y se escuda en sus respectivos códigos represivos, su relación contradictoria con el régimen oscuro de lo bajo lo demarca de por vida. Así, la recurrencia metonímica de ESTRELLA SEGREGADA es el reverso lúcido de su dasein tautológico; es decir, la réplica lógica de un *"desprecio"* a un *'furor"* irracional.

Ahí, la montaña es una imagen de lo infernal y la ciudad un receptáculo del infierno. Esta noción podría establecer tres niveles de focalización y pertinecia: —un régimen de la in pureza y caída absolutas (cuidad/infierno); —un régimen del estupor y de la in potencia (montaña/purgatorio); —y un régimen de lo in decible/in posible (esencia/paraíso).

Blanca Wiethüchter nos dice que el primer nivel está regido por *"una escritura de la repulsión"* y el segundo por *"un lenguaje de la conjetura"* (En Sanjinés, Comp.,1985:83); mientras que el tercer nivel por *"un lenguaje poético sagrado"* (:87).

La querella entre movimiento e inercia, nuevamente, ingresa en juego.

La polaridad abajo está inscrita por los *"signos mixtos" y* los *"signos del desgaste" :*

> *Se podría decir que los signos mixtos explicitan, a nivel institucional, la corrupción de procesos más generales. Si los signos del desgaste se inscriben como huellas de procesos, los signos mixtos se inscriben como máscaras, como maquillajes. La labor de la lectura es mostrar la falsa permanencia. Pero, el enmascaramiento no es un mecanismo defensivo (una especie de esfuerzo por "evitar" el desgaste), es, más bien, un mecanismo utilitario: es la corrupción que adquiere forma de ley. La lectura, entonces, desvela estos signos, los denuncia y, en cierta forma, los restituye al desgaste que los implica* (Antezana , 1986:32).

Mientras la polaridad arriba esta hilvanada por las *"cosas como signos" y* los *"signos nominativos"* :

> *1. Las palabras no son jamás transparentes, están permanentemente sujetas a "sospecha" . No hay afirmaciones definitivas (afirmaciones del realismo ingenuo). De hecho, las pocas afirmaciones del libro vienen limitadas conjeturalmente: "tal vez","quizá". Así, (...) cuando el tratamiento poético entrevé la "cosa-misma", la nominación es, primero, un "tal vez" y, luego, el enunciado de un signo complejo que debe, a su vez, ser descifrado* (:24).
>
> *2. La nominación busca la permanencia, en ésto se opone a los signos del desgaste que explicitan el cambio. La permanencia propia a los signos nominativos es positiva y se opone a la permanencia "enmascarada" de los mixtos. Pero, la nominación es, finalmente, asunto de palabras y éstas , como todos los signos*

> *tratados por Cerruto, están sujetos a las determinaciones de los procesos del desgaste (...) No se trata de "encontrar" nominaciones a pesar de lo pasajero, se trata, más bien, de nombrar en lo disperso, en lo diseminado* (:37).

Señalemos además que los *"signos poéticos"* implican y asumen a los otros signos en cuestionamiento. De ello se entiende que los signos poéticos *"son los poemas en su interacción"* (:40): *"conciencia que atraviesa los signos en su totalidad y que los interpreta e interpela: son la conciencia del lenguaje (están volcados sobre el 'mensaje mismo' , diría Jakobson)"* (:40).

De ahí la *in* pertinencia no resolutiva de Wiethüchter que niega una función poética a ESTRELLA SEGREGADA. Aseveración, por lo menos, radical ya que *limita,* contradictoriamente, a la actividad poética *"como purificadora (...) y mediadora entre los términos contradictorios"* (:86). Tal criterio supone establecer extra-textualmente una comunicación *"aparente"* . Para Wiethüchter esta comunicación viene *"marcada tipográficamente en cursiva"* . Su hipótesis de trabajo parte de una suposición fiable. El poeta como expresión y lugar equivalente a la montaña; es decir, la escritura *"cursiva"* como un reducto hacia un lenguaje poético sagrado desde un lenguaje profano:

Una sola palabra
la no pronunciada
porque en ella está
inscrita
la dispersión de lo que amas (Cerruto,1985:106).

Lo que hace legítima a la hipótesis de Wiethüchter, no es tanto el hecho de que este reducto sea subrayado cursivamente, sino que tipográficamente *"abre a una ambigüedad poética"* y no se cierra en la intención de definir, descubrir y valorar, pues *"la palabra profana ha perdido para Cerruto su lealtad con el referente. Es una palabra no fiable*

y que se anima con el engaño" (Wiethüchter en Sanjinés,1985:87). Recordemos aquí, el poema "El pozo verbal" de Cerruto (1985:106-7).

Para Blanca Wiethüchter, la función poética en ESTRELLA SEGREGADA es *in* existente porque *"actúa muy pocas veces"* (En Sanjinés,1985:86). Por lo tanto, es una instancia particular que *"la lógica del texto no propone, pero que, en última instancia, justifica la actividad poética"* (:86). Una mediación dramática en la medida *"en que recurre a posibilidades que salen de la coherencia del discurso propio, para habilitar una posible transfiguración de la palabra término, de la reconciliación"* (:86).

Para Luis Huáscar Antezana, el nivel poético en ESTRELLA SEGREGADA no es tan radical ni esquivo, sino constitutivo textualmente[1]. Los signos poéticos son *"el orden de la dis-gregación"* (1986:41), pues *"separan, distinguen, acumulan en intensidad"* :

> *En ESTRELLA SEGREGADA, el universo diseñado por los signos poéticos es uno de acabamientos perpetuos, con momentáneos detenimientos cuya intensidad les viene, precisamente, de la diseminación que los determina. Lo singular (los signos poéticos) podría pensarse como aquella operación compleja que resulta de acumular —sin disyunción— el movimiento, la permanencia y las máscaras del movimiento y la permanencia* (:41-2).

Aquí, estamos más cerca del crítico y lector Antezana, que de la inquisidora Wiethüchter.

---

[1] En el sentido en que "los signos poéticos son los poemas en su interacción: son, por así decir, los nudos del tejido (texto) poético. Resultan de acumulación del sistema de 'ecos' que puede considerarse un poemario" (Antezana,1986:40).

La dimensión ética de ESTRELLA SEGREGADA *"se ve reforzada* —dice Wiethüchter— *por la articulación de un léxico jurídico"* (En Sanjinés,1985:84). Esto coloca en juego, todo un código de señalización para *"acusar el caos y el engaño en la norma y no restablecerla"* (:85). El discurso se presenta como una situación de dimensiones totalitarias. Se organiza el poder-saber (no-poder/no-saber) respecto a un área específica de acción. La vida política, económica, cultural, es ordenada y controlada por una burocracia dominante: la jurisprudencia.

Aquí, el discurso poético se abre intencionalmente. Asienta una jurisdicción sobre los seres y las cosas. Los marca, no los ata, diría Cerruto. Pero la acusación, en su proyección, tiene un carácter absoluto, ya que formaliza una exclusión vedada por el juego de la indicación. Ahí, precisamente, esta exclusión es igual a la muerte. El dedo acusador no restablece a la víctima, pues la vislumbra y disuelve en la tautología del discurso, por un lado; y, por el otro, la víctima misma establece la falta. Esta paradoja totalitaria no puede ser más fascinante, pues el castigado suplica que se le reconozca culpable (aunque parcialmente no lo sea en verdad), ya que se ve a sí mismo como un criminal (nuditas criminalis). Lo que aquí emerge no es otra cosa que *"la culpabilidad permanente del ciudadano"* (Kundera en Prólogo, Kafka,1986:xvi).

A cada paso que damos
o a la vuelta de cada esquina
detrás de toda piedra
de toda puerta
está la culpa
la atormentadora presencia
de hierro en la herida
su helado guante en el sueño
para mantener
siempre despierta
la terrible

voluntad de desgaste
el servicio
de envilecimiento
que abre
cavernas inapelables
y agusana los ojos
quemándolo todo
como el pecado (Cerruto,1985:109).

Las características de este tejido produce también teología. Esta analogía no es un mero capricho nuestro. *"Cuando un poder se hace omnipotente, omnipresente, se acerca siempre más a la imagen de Dios, se diviniza, y el hombre, frente a este poder, tiene una actitud casi religiosa que puede ser descrita por la terminología teológica"* (cf. Kafka, 1986: xiv).

Eduardo Mitre nos es puntual al respecto aunque, parcialmente, niegue lo que proponemos:

> *La presencia del estigma original se agrava con la ausencia de los signos redentores de la teología cristiana. Sin embargo, frecuentada por referencias bíblicas, la poesía de Cerruto no alude nunca a la metáfora adánica de la caída. ¿Cuál, entonces, la naturaleza de ésta?*
> *.)*
> *La caída no es, por tanto, desobediencia a un mandamiento divino, ni producto de la curiosidad, sino afán de poder, sujeción y negación del otro. Con Caín el hombre eligió (sigue eligiendo) tener en lugar de ser, y, con ello, la soledad a la comunidad* (En García Pabón y Torrico,1983:75).

La teología perfilada en ESTRELLA SEGREGADA pertenece más al Antiguo Testamento que al Nuevo. A la tradición y creencia de una norma terrible: **diente por diente.** El odio en vez del amor.

En fin, *"este discurso legislador, lleva consigo, implícitamente, el texto del terror, en la medida en que las referencias a un código de comportamiento vivo se mueven entre los ejes de la culpa-castigo, y que son asumidas* (sic.) *cargadas de amenazas oscuras y asimiladas por el destinatario que conoce el código —por lo menos se espera— con una mezcla de respeto e inquietud"* (Wiethüchter en Sanjinés, Comp.,1985:85).

¿Cuáles son los sitios y las marcas de este exilio espiritual que se quiere único, total, a la manera de una teología contrarreformista? Esos sitios no pueden ser otros que unos cercos donde el dominio de la mismidad sobre la otredad, son un acto desplazativo . Oscar Cerruto llama *"moradas"* a dichos ostracismos, puesto que clausuran un solo lado (el interior) por encima del otro (el exterior).

Siendo así, las figuras proyectadas en cada morada no representan un hecho universal ambiguo, son un acto particular exiguo de representación. *"Preciso",* diría el lector Antezana; *"esencial" ,* diríamos nosotros.

En efecto, en la primera morada ("Casa de Baudelaire") no es el aspecto mundano (los in finitos escándalos que caracterizan a este poeta) lo que se define y valora, sino su aspecto privado (la trascendencia y purificación de su ser por encima del escarnio y la condena).

Desde el fondo del
infierno
levanta la copa
inmemorial
colmada
de ascuas (Cerruto,1985:130).

En la segunda morada ("Casa de Lope") tampoco se busca erigir un monumento a las andanzas, venturas, amoríos o trances religiosos que tuviera este poeta en su existencia; al contrario, es un homenaje a la

melancolía que corroe en la decrepitud: *"el Lope anciano y solitario, abrumado por el peso del tiempo* y *los recuerdos"* (Mitre en García Pabón y Torrico,1983:73). El remordimiento, el miedo y la resignación como reductos apropiados de trascendencia.

Qué solo estoy
Antonia Clara
qué amargo rey
con mis memorias
y *este dolor*
por ti humillados (:132).

En la tercera morada ("Casa de Beethoven"), la elección poética resuelve anular al gran creador musical, a su irritable y agresivo carácter, tanto como a su famosísima sordera, en favor de su encierro y/o clausura social. In directamente, a través de los signos exteriores se explicita el exilio cuasi patético de Beethoven en su aposento. Su adiós definitivo a los reyes, cortesanos y al pueblo que divertía con su música. Así, la penitencia se circunscribe alrededor de un trabajo espiritual que transparece lo interior y lo exterior —desde la exterioridad.

Y *el dolor*
siempre el mismo
que los años no gastan
impregnándolo todo (:135).

Asimismo, cada uno de estos poemas apelan a un solo recurso: la estrategia de la finitud temporal (muerte, presentimiento de muerte, agonía). El fin como principio regulador de un pecado (Baudelaire), de una culpa (Lope), de una falta (Beethoven).

En este sentido, las moradas prefiguran la esencia, no los accidentes humanos —la decisión última de cada espíritu. Inscriben una fijación en la dis-gregación. Una práctica silenciosa (la poética) en la intimidad de los acontecimientos.

Las marcas de esta escritura tienen una nominación puntual: la soledad, la gloria, el miedo, el amor y la muerte. Todos estos términos no tienen una referencia específica. Son signos abstractos. Carecen de forma no de intensidad. O, en otro sentido, estas palabras abstractas no tienen una referencia natural correspondiente, sino una del *"mundo de las ideas"* . A eso que Barthes llama *"una conciencia cratiliana de los signos "* , siendo, en este sentido, el escritor *"el recitante de ese gran mito secular que quiere que el lenguaje imite las ideas"* (1987b:189).

En estas condiciones, el recurso de estos signos en la poesía de Cerruto (hablamos de PATRIA DE SAL CAUTIVA y de ESTRELLA SEGREGADA) abre una especie de metafísica de la realidad que aparenta transparecer al sujeto poético y obscurecer al objeto correspondiente.

Esta focalización equivoca el orden (entendido por Cerruto como desorden) por un orden no natural: el esencial y normativo. Así, respecto a las referencias del exterior, el significante (el signo abstracto) excluye al significado (el signo referencial natural); mientras que al interior de la instancia poética, el signo, diríamos, no es arbitrario respecto a la referencia, pues la relación entre el significante y el significado sería necesaria: *"lúcida sí, flagrante certidumbre"* (Cerruto,1985:51), diría nuestro poeta.

Nosotros vamos a describir aquí, esa arbitrariedad del signo respecto al exterior: su fractura. La instancia de conflicto en "La soledad" viene indicada a través de los términos *"el guerrero" y "el paladín" , y* más propiamente en un símbolo que marca la separación, no la comunión:

Los dos empuñaban la misma
espada
más fúlgida y cantante
que leal a la sangre.
Ilusoria

espléndida espada
no un lirio
ni una conciencia oscura (Cerruto,1985:139).

En "La gloria", la superposición de esta idolatría está hilvanada de acuerdo a la identidad en sí misma y no en otra. Así, *"no ser diferente a su imagen" (:143)* establece -por totalitaria- la exclusión:

Sentado sobre sus venerables
lánguidos abolengos
repasa sus espectros
de terciopelo y de jactancia
vuelto hacia el mundo
como un ídolo
un viejo totem de caoba
lustrada por la lisonja
y *piensa*
en la serenidad de los insignes
el heredero del espíritu (:142).

La lectura de "El miedo" converge por otro conflicto, que se resuelve en un horror racial por el encuentro, el abrazo con los otros. El encierro, el cerco y la amenaza in previsible de una gente desconocida, son los efectos de sentido de una historia enclavada en la conquista, la invasión, el no-reconocimiento de sus prójimos:

Sabía que mi muerte eran puñales
y era una sola bala
y *no temía. Más temía*
la noche de los otros
sin pisadas (:145).

Es el mismo sentido el que confiere a "El amor" una anotación in parcial, conflictiva, superior. Una ostentación que anula al objeto de amor a través de un cierto canibalismo erótico. No interioriza al ser

femenino como Jaime Saenz en ANIVERSARIO DE UNA VISION, en cambio sí lo desdeña:

La alondra en lo alto
y aquí abajo dos copas
colmadas por un vino de guerra.
A qué inquirir sin causa
los números del cielo
si tu piel desafía
su imperio de amapolas
si en la azulada sombra
lecho de amor
tu labio solicita
el sello que devora (:147).

Mientras que en "La muerte", como una summa teológica de la anulación, el no-ser atraviesa toda la textualidad de las fracturas existenciales. Es como un sobre-dominio que disemina (devora) tanto al sujeto de muerte *(Tanit-Zerga = Antinea = Cegehir-ben-Cheig)* como al objeto mortal *("niña/ de amor")*. El odio es causa y efecto de una búsqueda sangrienta y sin término: un anillo tautológico, no un laberinto (representación de lo in finito):

Te busca
vil solange
el odio de Antinea
tiemblas niña de amor
céfiro intranquilo
tiemblas y sientes los nocturnos
pasos
de Cegehir-ben-Cheig sangrantes
siguiendo tu rastro
desde el País del Miedo
hasta el Chij-salah

desde el ued Timissao a Ideles
el fantasma de Cegehir-ben-Cheig
vagando eternamente
en la infinita soledad de Atakor (:149).

Las inscripciones son unos heraldos señoriales de la anulación, el acabamiento y la diseminación. Por tanto, no son una escritura de sentido, sino de no-sentido. Una serie de procesos generales (la muerte o la nada) que prescriben **linealmente** un fatum: culpa/castigo =muerte; y **verticalmente,** un particular albedrío *("sólo los seres en permanente acabamiento pueden considerarse finitos' ",* Antezana,1986:31): justo/premio = permanencia.

El exilio interior, el cerco y la marca (estrategias recurrentes en ESTRELLA SEGREGADA) no hacen más que remarcar, una y otra vez, un vacío existencial, que Cerruto trata de intensificar a través de los signos de la altura (la montaña, la **luz** naciente, etc.), los signos del encierro (el claustro de una penitencia **in** personal) y los signos de la finitud (las conjeturas/heraldos de una ausencia).

Las instancias de conflicto (rupturas, quiebres, anulaciones) en ESTRELLA SEGREGADA son sobre todo una realidad equívoca, deforme: allí donde el artista no ha llegado a resolver el problema de la alienación cosificada de la vida.

La alegoría moderna de Cerruto irrumpe, precisamente, cuando la poética de Cerruto es llevada socialmente a la oposición porque subordina su actitud crítica, **in** concientemente, a una apariencia objetiva que no llega a comprender ni a atravesar por su complejidad.

Así, lo que en un principio era una racionalización que posibilitaría hacer sensible y aun visible la relación dialéctica (CIFRA DE ROSAS Y SIETE CANTARES) *"entre lo interior y lo exterior" ,* se convierte posteriormente en la trampa de la supeditación de la experiencia y de la

actuación que surgen del proceso global (PATRIA DE SAL CAUTIVA y ESTRELLA SEGREGADA).

El teórico polaco Leo Kofler nos es útil para definir a Cerruto, pues opone la generalidad social (alienada y cosificada) a la especificidad del escritor (propenso a la búsqueda de equilibrio o sujeto a sus resquebrajamientos espirituales):

> *La inquietud, el miedo y la duda, los sentimientos de inseguridad, la amenaza y la prepotencia de lo horrendo atacan constantemente al mundo interior subjetivo desde el exterior e impiden su racionalización* (1972:92).

Esta deformación-imposición de lo horrendo en la focalización de la persona poética constituye el fundamento característico de la alegoría moderna de Cerruto como también de Saenz. Sin embargo, *"tan sólo el fundamento* —nos dice Kofler—, *pues en última instancia aquello que conduce al artista a la abstracción simbólica y al resultado de la alegoría totalmente mistificada no es más que la incapacidad de desarrollar racionalmente el problema"* (:93).

El artista moderno[1] es, in condicionalmente, un ser conflictivo. Su negación enfática de no avanzar por las mediaciones dibujadas y condicionadas por la cosificación del mundo capitalista, es consecuencia de

---

[1] El calificativo está dado al artista como creemos que lo describe Leo Kofler: Moderno en el sentido de "abstracto" y "absurdo" de acuerdo a tres especificaciones:
a) El artista moderno es aquel que está relacionado ideológicamente con la realidad alienada y cosificada;
b) El artista moderno es aquel que no resuelve el problema de la alienación cosificada de la vida; queda subordinado ideológicamente a él; queda sometido conservando, al menos subjetivamente, la inclinación a una evasión crítica;
c) El artista moderno es aquel que subordina **in** advertidamente su actitud crítica a la apariencia objetiva, y en particular no llega a penetrar la dialéctica entre el ser y la apariencia en la sociedad moderna (cf. Kofler,1972:91-2).

su orientación ideológica (extremista en Cerruto y fascista en Saenz)[1] que le in posibilita comprender y tomar posición frente a este mundo que permite, en fin, *"la solución del fenómeno de la cosificación en general"* :

> *Ni las reflexiones que plasman las relaciones de clase ni tampoco la descomposición del individuo en estas relaciones constituyen los momentos que el artista reconoce como las condiciones de lo "absurdo"; antes bien, presenta lo absurdo mismo como lo primario y esencial, lo eleva a la categoría de ser por antonomasia, a "hombre" en general* (Kofler,1972:94).

Esto se debe, en gran medida, a su sensibilidad *"monótona y rígida"* que no reconoce *"a los individuos, sino al individuo, no las diferenciaciones sociales, sino la sociedad; no las concreciones históricas, sino al hombre en la historia. Pero como todo ello no existe, sólo puede plasmarse simbólicamente"* (:94).

En fin, las poesías de Cerruto y de Saenz son una alegorización de lo horrendo (teniendo en cuenta que lo grotesco y la alegoría son idénticos en ambos casos) hasta el nivel de su simbolización abstracta[2], en el cual se convierte en mitificación, en lo *in* comprensible. Idolatría en Cerruto; egolatría en Saenz. Dos extremos de un mismo rostro: la falsía de la unidad o del totalitarismo poéticos.

---

[1] La noción de extremista es un término histórico y socio-político para referirse a ciertas tendencias exageradas que ciertos in dividuos o clases adoptan para manifestar y defender sus propias ideas o de las otras. En cierto sentido, también la noción de fascista está anotada de acuerdo a un contexto histórico y socio-político para referirse con la misma al movimiento principalmente de juventudes organizadas en milicias que se produjo en Europa, después de la primera guerra mundial.

[2] Nos referimos con simbolización abstracta a la "ininteligibilidad parcial o total de la plasmación figurativa, (que) resulta de la abstracción (...) Lo horrendo, experimentado por el poeta a partir del proceso cosificado, (que) se plasma como existente ontológico generalmente allende de toda concreción tanto en los detalles como en las relaciones sociales" (cf. Kofler,1972:90).

7.

METAMORFOSIS: LOS ARAMBELES DEL DILUVIO Y EL NATALICIO (CAMARGO FERREIRA)

El devenir: una agonía sin desenlace
(Cioran,1984:44).

Los conflictos y los desplazamientos súbitos y veloces de los símbolos de Edmundo Camargo Ferreira, se producen en el fuero exterior del poder. No pertenecen a una institución ni a una clase en particular. Se inscriben más bien en el anonimato, en el deseo y en el olvido —en el rostro múltiple de lo **in** nominado. Más que una **summa,** es un *"resumen"* de lo que este poeta llama *"una población innominada"* (1964:147), *"un oleaje disforme de hombres"*, *"inmersa población"* o *"informe población"* (:148); es decir, un compendio arabesco de los cúmulos sociales. Y, sin embargo, no sólo eso, sino también un caprichoso archivo[1] que participa orgánicamente en la diseminación de la maquinaria natural. Por un lado, un recurso dinámico que *"sin detener los flujos, olvida, disemina y se reconstruye con fragmentos, átomos y cosas"* (Prada,1984:91); y por el otro lado, *"una temporalidad que no refleja la historia de las relaciones del poder, (sino) la realidad fugaz e intensa del deseo"* (:91).

[1] Archivo en el sentido de que no sólo participa con la naturaleza generando relaciones múltiples, sino que la va grabando (aprehendiendo materialmente) en papeles y documentos. Es decir, la va acumulando respectivamente en una escritura.

La transcursividad poética de Camargo Ferreira es una erótica de la diseminación[1]. Una temporalidad orgánica que atraviesa todos los ámbitos de la naturaleza (mineral-vegetal-humano), desde el diluvio hasta el natalicio. Una textualidad verbal sin límites ni inicios. Entonces, su proceso denotativo no sería una indicación dirigida expresamente a constreñir las cosas, los seres, el universo, en un nombre único, cierto, in objetable, corno en la poética de Oscar Cerruto. Más bien, sería una señalización de carácter diluvial que viniese a descansar/sentir cómo las cosas, los seres, el universo, se abren/unen a otros, con una lengua simultánea, múltiple e hiperdimensional.

Mi lengua es ancla rescatada
del mar seco, la sujeto a un árbol
a un insecto
volteo mi ojo corno un vaso de vino
sobre los manuscritos y las sillas
tengo manos de madera y olor a cal
Una bestia desdobla un gran acorde
lleno de sangre y agua (Camargo Ferreira,1964:122).

Una poética donde la lengua no demarca el mundo, sino participa orgánicamente de su devenir. Se acopla a la tierra y asume directamente la misma transfiguración. Un recurso que más que violentar a la naturaleza, es su movimiento genésico y diluvial. El poema "Canción" es fundamental al respecto. Su lectura esclarece, puntualmente, todo el engranaje verbal de Camargo Ferreira. Su función[2] más que todo.

---

[1] En la línea de que es una dinámica siempre abierta al otro: una poética hilvanada en el devenir (la metamorfosis) , no en la espera (la mismidad).

[2] La función del enunciado de la poética de Camargo Ferreira adquiere una concepción opuesta a la función del enunciado de Saenz y de Cerruto. Si una de las funciones del enunciado "es comunicar una experiencia" (Torodov y Ducrot,1986:43) que para el analista es importante porque implica un código estratégico; por otro lado, "es evidente que la función de un enunciado depende de la manera en que están ligados entre sí sus elementos semánticos" (:44).

Me echaré de cara a la tierra
el cielo está habitado
más vale que el árbol
disperse mi corazón como una flauta
en fin que el trigo se acenize en mi boca
el cielo está habitado (Camargo Ferreira,1964:121).

Asimismo, tanto los seres como las cosas ya no son los mismos. Sus funciones son otras. Es decir, en la poética de este poeta los términos opuestos (objeto-sujeto) ya no existen más que como una memoria del desplazamiento o el deslizamiento orgánico: *"de su constante transformación y tránsito"* (Prada,1984:45).

Entonces, las instancia de conflicto en la poética de Camargo Ferreira no está inscrita como privilegio del objeto o del sujeto, en sus respectivas autonomías, sino en la diseminación en lo otro —en su metamorfosis copular. Ese algo que hace que una cosa o un ser cumplan, irremediablemente, otra función de la acordada normalmente.

Entonces fecundé las estatuas
dormí entre doncellas de piedra mis yodos ágiles
destapé la savia
y los pájaros la comieron hasta agujerearla.
Toda alegría transfigura el hueso
todo viento fecunda sus harinas.
y *su desnudez cubrió mis órganos* (Camargo Ferreira,1964:123).

En este sentido, la función del enunciado en Camargo Ferreira presenta dos líneas: una, relacionada a su propio cuerpo verbal (el enunciado como máquina atravesada de deseo). El poema como recipiente y germen del deseo. La segunda, relacionada a su entorno no-

verbal (el enunciado como parte integrante de la maquinaria natural). El poema como engranaje vital de la naturaleza.

Así en ese espacio de relaciones, el enunciado ya no es un enunciado —es una emergencia de lenguaje. La función erótica de una metamorfosis: una acoplación cuyo fin es la muerte (diluvio) y cuya sucesión es la vida (natalicio).

La instancia de conflicto es en la superficie, en la materia. La permanencia de la transfiguración es el lugar crítico, conflictivo y —por eso mismo— el hecho singular. La frecuencia del cambio, en el acoplamiento simultáneo de in finidad de materias orgánicas e in orgánicas, determina que el recurso poético sea también una minimización de las relaciones cuasi mágico-eróticas que diseminan las cosas en los seres y éstos en aquellas cosas. Las funciones que cumplen los seres, las cosas, el universo, las palabras, son las de seguirse, abrirse, comunicarse y atravesarse constantemente. Son tantas las funciones y tan dispares que unas descansan sobre otras, algunas persiguen u oyen, etc. —en fin—: vivacidad, vitalidad, vida.

En mis tibias el aire ulula
el estanque se mueve tras mis pasos
el agua marcha sobre sus patas
la piedra se abre como una oreja
maquinaria bien aceitada
gira sus átomos
los pájaros no fueron hechos para cantar
gusto su peso en las ramas
sus metales chirriantes
que la lluvia lima y corroe (Camargo Ferreira,1964:121).

Aquí, la transfiguración (el cambio material) se convierte en una categoría que podríamos llamar mortal; pues su permanencia-insistencia (rasgo sagrado) ejerce profundamente en todos. La diseminación es a función del otro. Este fatum terrenal es irrevocable; pero es,

paradójicamente, una infancia de pervivencia elemental y raíz de un nuevo natalicio. De ahí que los símbolos de Camargo Ferreira esten siempre ligados a la caída: el yacer, el aniquilamiento y la compenetración. El joven crítico de cine y literatura, Mauricio Souza Crespo denomina a esta función *"Erotismo destructor "*[1] :

Quiero morar debajo de la tierra
en un diálogo eterno con las sales, raíces mis
cabellos
arcilla mis palabras,
donde nunca me hieran tus ojos sembradores
entre un pueblo de muertos tabicada mi boca.

Es un mundo de lluvia endurecida
y de canas más dulces que el recuerdo del hombre
será un espeso día que me toque la lengua
y una mano muy tierna que me junte los huesos.

Quiero sentir la tierra circular por mis venas
morderla friamente, clavarla con mis tibias
sintiéndome en su inmensa placenta, adormecido
como un niño a la espera de un nuevo natalicio.

Que el agua me retoñe con pólvora continua
se me sellan los ojos como una carta vieja de leerla
entonces: una lápida de otoño sobre el árbol
y un gusano de tiempo arañando mi médula (Camargo Ferreira, 1964:35).

[1] "Edmundo Camargo: del erotismo destructor" , en EL ZORRO ANTONIO (Revista de la Carrera de Literatura, No. 4, año 4, agosto de 1987), pág. 8-15. En adelante citaremos la misma fuente.

La lectura, cuasi enciclopédica, que el joven Souza Crespo nos propone, puntualiza un sector que subrayaremos más adelante (cf. Cap. IV, 3). Sin embargo, nos es pertinente en cuanto ilumina una función de la lectura/escritura de Camargo Ferreira sólo anotada de pasada por el crítico Fernando Prada. Aquélla que se refiere al acoplamiento o compenetración de la lógica escriptural del mundo (la *"realidad")* con la alógica escritura de Camargo Ferreira. Creemos —Prada no lo dice— que este joven lector cruceño inscribe una duda respecto a la moral en que se ubica la focalización poética de Camargo Ferreira. Sin embargo, no la desarrolla. En otras palabras, Si *"la angustia de un lenguaje nuevo presidía la escritura de Camargo" ,* **su moral no estuvo frente a la "realidad" (el mundo: cosas y seres), sino frente a una nueva realidad: el lenguaje o, más propiamente, su virtualidad, su** *in* **minencia, su devenir en instrumento orgánico.** De ahí que este poeta escribiera : *"El poema es como el brazo que le falta al poeta para ser hombre común"* (cf. *Prólogo* de Jorge Suárez en Camargo Ferreira.1964 :15)

Si bien es correcta esta apreciación, el texto de Camargo Ferreira no está relacionado al prejuicio de la crítica tradicional (la académica y periodística); pues no es un reflejo, una copia ni siquiera una traducción de la realidad natural. De hecho, según Souza Crespo, *"los escritos de Camargo participarían de un mecanismo totalmente distinto. Esquemáticamente: Producción Seres Intensidades" ,* donde esa crítica tradicional sólo ve: Representación Seres Significados. Siendo así, el texto poético no se realiza por un principio mimético caro a la teoría de Aristóteles, sino por otro principio contradictorio: el de *"productividad (lector) que, en DEL TIEMPO DE LA MUERTE, no sólo es extremo, sino constitutivo" ,* nos dice el joven crítico. Así, *"El texto no sería solamente* ***comunicación,*** *sino sobre todo,* ***producción" (*** Antezana,1977:47).

En efecto, " *'Camargo crea transcursos, no discursos', afirmación posible* —dice Souza Crespo— *por cuanto la teoría del discurso pasa' todavía un periodo de formación"* (1987:9).

> *Transcurrir, no decir. Transformar, pero no la materia, pues no hay materia prima, sino los flujos, los códigos, el sentido. Trabajar, pero no para el capital que se apropia de una plusvalía de flujo, sino para las máquinas; hacer tuercas, engranajes, poleas, series eléctricas, intensidades. Trabajar, pero no entregar el producto, sino la fábrica, el taller de lenguaje y cuerpo. Crear, no palabras, no significantes, menos significados, sino hierro, cuerpos, sexos, telarañas. Hacer funcionar máquinas de deseo, de huida, de arcilla y tejido* (Prada,1984:13).

El trabajo poético de Camargo Ferreira está frente a la ausencia de un lenguaje. La carencia de un alfabeto y una gramática obliga a edificarlas orgánicamente. No tanto un lenguaje como la metafísica de lo mismo —de lo acabado—, sino la in minencia de un lenguaje de lo otro —in concluso, trunco, in acabado. *"Antes que entregar resultados* —afirma Souza Crespo—, *Camargo entrega procesos, 'talleres de lenguaje' "* (1987:10).

Si todo es así, el lenguaje poético en cuestión es una entidad textual de carácter heteróclito y no sólo híbrido. Diría aún más, una fatalidad orgánica o una *"erótica corrosiva"* como dice Souza Crespo: *"Su poesía no testimonia del desgaste, sino que funciona gracias a él, concertando al cuerpo, la naturaleza y la palabra" (:11).*

La violencia de este recurso poético no está frente al mundo (realidad extra-lingüística) —como dijimos—, sino frente a la simultaneidad de seres, cosas y palabras que crea. Pero no es una violencia de supresión, sino de acoplamiento, de inicio, de frecuencia, de metamorfosis. Siendo así, *"la circularidad del ciclo universal, el tenaz nacimiento y vuelta al*

oceano de las formas, impulsará un sentir la realidad como fatum: somos piezas de un proceso que nos supera y manda" (:11):

Yaceremos aquí eternamente penetrados
llaga y dolor, amando un cuerpo muerto
besando labios disueltos por el aire
ojos insosteniblemente secos y vacíos.
Como abrazando a un bactracio adherido
el mismo amor que nos fundió
nos desune y nos mezcla en el espanto (Camargo Ferreira,1964: 97).

La naturaleza de este hacer transcursivo, por un lado artificial y, por otro, elemental, es un conflicto metafórico que apunta a su misma función. Si la *"relación entre el término metafórico y el objeto que él designa habitualmente queda destruida"* (Le Guern,1980:17) esto precisamente ocurre con la escritura de Camargo y es que sus términos implicados *("cuerpo", " aire" ,"bactracio" , "labios" ,* etc.) no designan un cuerpo, un aire, un bactracio y unos labios que son extralingùísticos. Esto porque el mecanismo de la metáfora en Camargo Ferreira se opone netamente al de la metonimia (constitutivos en Jaime Saenz y en Oscar Cerruto; y más o menos neutral en Pedro Shimose), *"debido a que opera sobre la sustancia misma del lenguaje en vez de incidir únicamente sobre la relación entre el lenguaje y la realidad expresada" (:19).*

De ahí, supongo que la naturaleza verbal de Camargo Ferreira conforma la gran maquinaria que funciona en sí misma, incorporando/creando a seres y a cosas. *"Arboles, pájaros y piedras tienen cualidad de piezas del todo mecánico"* (Souza Crespo,1987:11) y/o además, decimos nosotros, orgánico.

El bosque metió en movimiento su mecánica.

Cada engranaje de hoja se hincaba entre pájaros aún en crisálida

(Camargo Ferreira,1964:45).

Souza Crespo ha creído ver en esta aparente distorsión de lo natural *"un espacio alienado, frío"* (1987:15). La pertinencia de tal apreciación es correcta; pero ligera. Ya que el tejido de tal ambiente que relaciona términos totalmente disímiles, no es más que la práctica sutil del *"ready-made"* [1] del pintor Marcel Duchamp.

Siendo así, objetos que son enteramente instrumentales, domésticos, prácticos, cotidianos, al ser partícipes de la transcursividad poética cambian sus funciones por otras —se convierten en objetos artísticos. La naturaleza metafórica los transfigura.

Como al fondo de una primavera anestesiada
dejaste caer tus dedos oliendo a resinas peligrosas,
tus zapatos anclaron en las hojas
de material plástico de un otoño químico y hurlante.
Bajo los bosques artificiales —luminosos—
donde la corriente eléctrica ha suplantado la savia,
deambulaste mordiendo el vacuo aroma de tu idioma
armado como el esqueleto de un pterodactil (Camargo Ferreira,

1964:45-6).

Nosotros no estaríamos de acuerdo en calificar a este ámbito de *"máquina autónoma y fatal"* a secas, ni en que *ésta"diseña el espacio de*

[1] **Ready-made** es un término acuñado por el pintor Marcel Duchamp, el cual designa una forma de manifestación artística fundada en una ausencia total de buen o mal gusto estético. Esta "elección se basaba en una reacción de indiferencia visual" (Duchamp,1978:164) donde los diferentes objetos "empleados por el artista son productos manufacturados y ya hechos" (:165). Debernos concluir que un ready-made es un proceso creativo que relaciona lo oficial (un objeto fabricado de antemano por la sociedad) con lo prohibido (una anotación o una variación material hecha por el artista sobre tal objeto) "dictado por ningún deleite estético" (:164).

una clausura" , como pretende el joven Souza Crespo (1987:11). Es cierto que esta *"realidad encierra, aprisiona, asfixia"* ; pero no atrapa definitivamente como lo hacen los ámbitos poéticos de Cerruto y Saenz. El ámbito de Camargo Ferreira es y no es, al mismo tiempo, detención y fluir, reposo y fuga —devenir constante en conflicto, en contradicción. La fatalidad está en que es un ámbito atravesado constantemente por la transfiguración. Las cosas, los seres y las palabras se renuevan constantemente unas a otras. Mudan su hacer-estar simultáneamente, porque cuando este lenguaje se integra a la gran maquinaria extralingüística (la realidad) —y esto precisamente ocurre con la poética de Camargo Ferreira— a través de lo que hacen los seres, las cosas y los signos, estos instrumentos (arambeles del diluvio y el natalicio) van cambiando nuevamente al través de los instantes. La violencia del encuentro y el acoplamiento los transfigura. Y *cómo los tienes y cómo los pierdes y cambian y son otros (siempre son otros) y vuelven a ser los mismos pero no los mismos...* Por un lado, transfiguración al interior de la escritura metafórica de Camargo Ferreira; por otro, cambio al exterior de la escritura metonímica de la realidad.

> *Esta cualidad iría a sistematizarse tentativamente acudiendo a Jakobson. En Camargo, el eje metafórico se "acuesta" sobre el metonímico, por completo (....) Pero tal vez, la dinámica de la escritura que nos desvela, la obsesiva transformación del eje metafórico, son renuentes al esquema. 'La literatura —que aquí implica necesariamente escritura y lectura— sería un movimiento que arrastra tras sí todas las sistematizaciones, abriéndolas, negándolas'* (Souza Crespo,1987:10).

Si la permanencia estratégica de la escritura de este poeta es no relacionar lo que se dice con lo que se ha visto; también es tentativo afirmar que ese ámbito de desgarramiento y de disgregación se evade o niega a sí mismo constantemente, como instancia privilegiada de clausura, al hacer de su violencia ese viaducto-de-abrazo-con-el-mundo-

extralingüístico. La vivencia de la muerte, en su extremo, como un engranaje orgánico *("brazo")* que participa y se integra al gran engranaje in orgánico, artificial y no menos humanizante (la comunidad social).

La travesía verbal de esta poesía es de lo prohibido (lo in decible) hacia lo prescrito (lo dicho) y a la inversa. De la anarquía (la no ley) a lo establecido (la ley). Es un devenir que busca establecer un consenso al modo de una dictadura del proletariado, que viniese a generar un orden institucional utópicamente (el fin de una lucha clasista y el inicio de una sociedad sin clases)

Por tanto, su fatum orgánico (diseminación, colapso, desintegración continuos) estaría en razón de ese sentido no dicho explícitamente. La muerte en el otro, como condición de existencia, sería el reverso de un renacimiento próximo —una nueva transfiguración de arambeles, enraizado en un vacío: la nada o la muerte.

La configuración de esta transfiguración lleva, en el opus de Camargo Ferreira, una distinción polar indicada por el diluvio y el natalicio. Ambos estados o regímenes están estrechamente relacionados. Constituyen el hacer y no-ser de toda la dinámica verbal de Camargo Ferreira. Hasta diríamos que ambos estados conllevan dos tipos de transfiguración. Dos sectores de cambio que funcionan uno al servicio del otro. Maquinarias que producen entidades in acabables, in conclusas, abiertas a lo otro y hacia los otros.

En una primera instancia, la transfiguración del diluvio es voraz, letal, corrosiva —actúa mortalmente sobre los entes; en una segunda instancia, la transfiguración del natalicio, no menos feliz, también lleva el sello de la muerte —el nuevo ente es ser para la muerte.

"Apoteosis del mar" y los poemas "Ráfaga", "La luz, "Cistro" y "Nada", que pertenecen al capítulo El mar y, respectivamente, al capítulo Metamorfosis, nos son elementales al respecto. Son los que más insisten

sobre esta estrategia funcional. Por ejemplo, en el poema "Apoteosis del mar", la configuración del diluvio viene hilvanada bajo una amenaza in previsible. La virtualidad de su presencia mortal como una voluntad usurpadora de las funciones específicas del ente. Es algo así como una telaraña (red de nudos=relaciones) que atrapa al ente:

Un pescador echa sus redes y *espera*
su barba se adhiere al aire obstinadamente
súbitamente tiene miedo
esos ojos al fondo del mar lo miran
lo enredan en su radar oscuro (Camargo Ferreira,1964:59).

Asimismo, notemos que el mar funciona como una especie de dios elemental (no el dios católico ni cristiano); es decir, que vigila y resguarda los ámbitos a que pertenece el ente. Esta función es una forma de física orgánica del poder que sobre-determina al no-ser (ente). Es un fatum natural que lo obliga a inscribirse en una función que no le pertenece, que se le impone en un ciclo de otredad —prisión-metamorfosis (ciclos de relaciones in finitas):

El mar curva sus barrotes de hierro
sobre un pájaro muerto
enmohece en oficio corrosivo
la sal las jaulas de mercurio
los días lentos sobre escarabajos voraces (1964:55).

El mar es organismo fundamental que establece su fatum-dominio gracias sobre todo a su condición histórica *("el mar tiene una antigua memoria"):* el olvido (cf. más adelante). Su regulación sobre los entes no es, solamente, autónoma, despótica, factual, sino irremediable. Actúa sobre los entes porque es una ley natural que los mismos yazgan (reposen mortalmente) en el mar —es el *"consuelo"* que le ofrecen *"sus viejos cadáveres"* — e, inversamente, los entes asumen esa transfiguración orgánicamente:

Yacen los barandales oliendo a golondrinas
los hierros gangrenados
yace el casco humeando amapolas
entre medusas y vegetales
poblados de extraño movimiento.
(....)
La extraña tripulación yace
en un idioma hecho a fósforo (Camargo Ferreira,1964:55-6).

Siendo así, un orden natural, una especie de diluvio colectivo mortal y edificante al mismo tiempo, el mar también es *"ruinoso océano de las formas",* es decir, *"imagen que adherió su vientre/ para los natalicios/ primordiales"* (1964:73). El mar no sólo organiza el ámbito de la noche, sino el del día. A un tiempo, diluvio cuasi maléfico y , en otro tiempo, diluvio cuasi benéfico:

Al fondo late el día
en una vasta pulsación de flores venenosas
en abejas de aceites duros
espolvorea la siniestra primavera
los estambres marítimos (1964:55)

Si el mar es —en otro nivel de focalización— una prefiguración del diluvio, la marca de su amenaza y hasta el exceso permanente de su presencia ida; la presencia misma del diluvio se produce terriblemente: arrasa y se lleva el mundo en su movimiento —más propiamente, desarraiga.

El viento decapitaba las palomas
cernía los curvos aereolitos
el oleaje arrazó los atriles
las páginas del alba
cayeron como un vuelo
mutilado

la luz era la feble osamenta
del día
la asada
la temible
caballería del diluvio (Camargo Ferreira,1964:67).

Entonces, el mar o presagio material del diluvio cumple una función distinta al del diluvio mismo: este mar encierra y corroe; el diluvio, por oposición, libera y corta —es un proceso parecido a la guerra. Por este motivo, los poemas en cuestión formalmente expresan ese movimiento —el del mar se organiza en versos contiguos, de distinta medida y ritmo, apenas separados en estrofas. Es un poema cuasi compacto. Mientras que los poemas que desarrollan el diluvio, llamado Metamorfosis, se presentan en versos discontiguos, aislados, fragmentados. Cada verso es una entidad textual en desarraigo —un corte y una diseminación.

¿Pero cuál el sentido de esta diseminación operada por el mar y, asimismo, por el diluvio? Ese sentido no es otro que un nuevo nacimiento. Tanto el mar como el diluvio conciben la muerte de los entes como instancia de vida nueva: transfiguran/diseminan para edificarlas comúnmente.

Por un lado, esta dinámica no es sistemática ni tiende al esquema lineal; por otro lado, es simultánea —irrumpe como un cúmulo que agrupa y relaciona los arambeles orgánicos. La transfiguración que el mar opera en los entes conlleva un sello de continuidad: una temporalidad de fragmento que el ente transfigurado sobre-lleva eternamente:

Sus esqueletos antiguos
suenan en el fondo
arroja a la arena sus cadenas
sus carabelas de niebla
sus agujerados paños de yodo

echa a la playa redes llenas
de aullidos de metales oliendo a eternidad (1964:55).

En efecto, cuando el ente asume edificar (participar del engranaje natural), su relación temporal no es abstracta, cronológica ni totalitaria, *"sino que deviene por acontecimientos, por sucesos, por átomos, por* cosas" (Prada,1984:90). O sea, es *"un tiempo reconstruido, recobrado",* y, por otro lado, *"una temporalidad del fragmento, del átomo, del estambre múltiple"* (:90): *"Tiempo que no sucede imperturbable, para marcarnos a nosotros, fijarnos y tabularnos, sino que se trata de un acontecimiento que se vuelve tiempo, una temporalidad que se hace morada, construye y habita —un tiempo que opera productivamente, relacionando bloques, cosas y también esas temporalidades gastadas"* (Subrayados pertenecen a Prada,1984:90-1):

Acaso cuando reconstruyo el tiempo
tomando los fragmentos, los átomos,
la madera está hecha a lo interior
de múltiples estambres
y mi día comienza
en silla, en carbón y animal (Camargo Ferreira,1964:117).

Fernando Prada piensa que DEL TIEMPO DE LA MUERTE produce un tiempo que disemina y esparce los acontecimientos, *"en vez de inmovilizarlos en sistemas construidos por el saber/poder"* (1984:91). Además, indica que son tres los factores más importantes de esta diseminación y, advierte, que a su vez *"transformarían la trilogía del pensar metafísico occidental"* .

Esto es, el saber grecorromano en que aún se orienta y reflexiona el conocimiento universal y, también, el nuestro.

Enunciemos esas categorías genéricas y materiales que constituyen más un hacer que un pensar:

I.- La multiplicidad de los entes, que fluyen en el tiempo sin ninguna unidad totalizadora primigenia;

2.- La dispersión del cogito y la disolución del yo como realidades excluyentes;

3.- La diseminación del ser mismo y de su fundamento como logos verdadero e idéntico.

En cuanto al primer punto, el devenir múltiple y simultáneo de los entes (su constante desarraigo) no se sustenta en una ley prescrita de antemano, *"una temporalidad original* —dice Prada— *que haría depender a todo el proceso de sus mandatos e impondría un sistema unívoco al transcurrir de la realidad"* (:91). El transcurrir de los entes, al contrario, se asienta en una ley natural, hecha en el acto mismo: *"Se trata de un tiempo productivo a partir del fragmento, que no linealiza el proceso, sino la* (sic.) *multiplica y dispersa en una realidad maquínica y conjuntiva"* (:91). Esta ley natural, contraria a la ley prescrita, no funciona en base a la memoria (la historia de un contrato social lingüístico)[1], sino en función al olvido (la ahistoria de una condición innata no-lingüística): el instinto de pervivencia, conservación y reproducción.

Quiero sentir la tierra circular por mis venas
morderla friamente, clavarla con mis tibias

[1] Es un hecho universal que todas las sociedades están erigidas sobre un contrato social lingüístico donde quedan establecidas ciertas normas y leyes, que los in dividuos deben acatar moralmente para beneficio de sí mismos, de su prole y de su grupo social. Los chinos, los griegos, los hebreos, los romanos, los árabes, los franceses, etc., son algunas de las sociedades que han establecido una conducta y un destino del hombre de acuerdo a un contrato social lingüístico: la lex inscrita en piedra o en papel, en junco o en tablillas, que prescribe cómo deben ser las relaciones sociales.

sintiéndome en su inmensa placenta, adormecido
como un niño a la espera de un nuevo natalicio (Camargo Ferreira, 1964:35).

Es obvio que aquí podemos *"establecer* —como dice Giancarla de Quiroga— *una identificación de tipo sexual entre la mujer y la tierra, tal como encontramos en 'Consonancia': porque te amo en esa consonancia que tienes con la tierra' (pág.29). Mujer-tierra, tierra-mujer, conjuncionándose en un 'útero arcilloso' ('Nada'), que acoge a la muerte en una intimidad erótica, como destaca en 'Hombre': 'la tierra poseía tus muertos en un coito/ de óxidos y raíces' (pág.46) "* (1982:1-4).

En relación al segundo punto, este se refiere expresamente al ente genérico y no al específico de la metafísica occidental. Aquel que mantiene una relación directa, orgánica, con la naturaleza: el ente. Y no aquel que se mantiene excluido o al margen: el ser. Se trata, en una palabra, *"de la diseminación del yo"* (Prada,1984:91) : *"el acontecer real del yo, no responde al ámbito único de un ser excluido de los procesos de la naturaleza"* (:92), sino a *"una realidad múltiple y puntual"* . El ente como una instancia dispersiva. Un no-ser hecho de tejidos, relaciones fluctuantes con diversos ámbitos.

Lluevo sin ojos
Todos mis ejércitos duermen bajo los miembros del trigo
Recurro al balbuceo del insecto
Seco las manos al fondo de una amenaza
Tanteo entre mis viejos utensilios
Acuesto a mi mujer sobre la tierra
extraña entonces
densamente habitada
a raíz de la piedra
(Camargo Ferreira,1964:119).

La implicación de este poema con otro que lleva el mismo título, establece la misma raíz y naturaleza que anotarnos arriba —el no-ser como un cúmulo orgánico de realidades dinámicas y en devenir:

más vale que el árbol
disperse mi corazón como una flauta
(....)
vale más caer de pecho a la tierra
dejar crecer la hierba en los bolsillos
y que una bestia un día
nos endulce los huesos con su lengua
cálida como un sol sin movimiento (:121).

Finalmente, la relación del tercer punto implicaría la negación del ente como *"la gran entidad totalizadora, inmóvil y siempre igual a sí misma, sino que será acontecimiento repentino y transcurso, (sic.) y sobre, realidad acoplada, que no depende tanto de su identidad interior, como de sus relaciones conjuntivas en este tiempo fragmentado"* (Prada,1984:92). De este modo, el no-ser es una textualidad superficial, exterior, encarnada —un recurso orgánico. No una arrealidad excluyente y cerrada —una abstracción vacua. El no-ser que edifica la poética de Camargo Ferreira *"será un acontecimiento disperso y súbito como la lluvia"* (:92), al cual no se detiene nunca, sino que de pronto cesa y desaparece como el que olvida y parte a otro lugar y a otro tiempo.

> *Allá lejos yo lluevo, parece decirnos Camargo; ocurro en distintos lugares, chorreo por ventanas y techos, me reúno en charcos que reflejan la luna o el árbol* (:92).

En fin, en Camargo no hay más que esta afirmación: como no soy, puedo virtualmente ser todo. El exceso determina su **in** acabamiento poético —su excepción en nuestra literatura.

Un equilibrio entre la crítica del mito (la naturaleza) y la crítica de la crítica (las idea): la doble negación que tiene en la poética de Edmundo Camargo Ferreira su emergencia y su excepción, corno dijimos anteriormente.

Si el universo es una máquina orgánica —lo natural es un artificio substancial: un fatum de la funcionalidad, la conservación y el ostracismo. Si el poema es como el brazo que le falta al poeta para ser hombre común —lo artificial es un organismo consubstancial: una comedia de la travesía, la demasía y la filantropía.

Por un lado, el saber oficial establece la **instrumentalización** de la humanidad. La cosifica y la convierte en un objeto intercambiable, sobredeterminado a un único uso: el trabajo para incrementar la plusvalía del poder.

Por otro lado, el saber secreto genera la humanización del ente. Lo disuelve y lo transforma en un ser no cambiable, dirigido a un singular abuso: el buen joder para anular la acumulación del poder. Aquí, la sociedad a través del sentido común institucionaliza la detención de la ganancia: privatización e in dividualización del consumo público. Mientras que lo poético a través de la ausencia de sentido organiza el rebasamiento de la pérdida: concientización y socialización del consumo privado.

El artificio metafórico de Camargo Ferreira produce estos regímenes en lo verbal. Convierte al universo en una máquina natural y al ente en un motor del deseo. Por medio de la ironía, las maquinarias (natura y ente) pierden su instrumentalidad y adquieren humanidad: el universo corno productor de símbolos y el hombre como traductor de ese misterioso idioma. La comicidad de esta irrupción poética inscribe dos salidas negativas. La lectura de "Egloga en humo" de su único texto DEL TIEMPO DE LA MUERTE (1964:127) nos produce hilaridad y congoja

y, al mismo tiempo, *"horror de indiferencia"* [1]. La hilaridad y la congoja son porque Camargo Ferreira nos presentó, relativamente en equilibrio, dos organismos disímiles: una maquinaria *("Juan ")* y una persona *("Ella")*. Mientras que el horror de indiferencia es a causa de cierta frigidez que fluye entre uno y otro organismo; pues el encuentro se produce no al calor de un sentimiento, sino en la frialdad de un instinto. Podemos decir que Juan no tiene existencia propia *("no puede controlar su corazón");* Ella, sin embargo, asume cierto gobierno porque controla su cuerpo con su ropaje *("un traje que había ocultado sus deseos").*

Ahora podemos decir, sin asomo de vergüenza, que no es una clausura de la ironía de afirmación, sino su emergencia. Lo que anima a la poética de Camargo Ferreira es el ready-made de Marcel Duchamp. No su influencia, sino su acercamiento o coincidencia a esa técnica.

En fin, lo que ha escrito el mexicano Octavio Paz sobre este pintor surrealista nos es más que útil para definir a nuestro poeta:

> *Es un mito crítico y una crítica de la crítica que asume la forma del mito cómico. En el primer momento, traduce los elementos míticos a términos mecánicos y así los niega; en el segundo, traslada los elementos mecánicos a un contexto mítico y los niega a su vez. Niega al mito con la crítica y la crítica con el mito. Esta doble negación produce una afirmación nunca definitiva, en perpetuo equilibrio sobre el vacío. O como él ha dicho: Et-qui-libre? Equilibre* (1971: 216-7).

Al contrario de la poética de Jaime Saenz, que organiza su régimen ontológico en la incisión del estar. Instancia conflictiva que más que todo trabaja tautológicamente desde el interior (el nivel profundo de la escritura) hacia la interioridad —desvelando un Ser mismo rayano en la egolatría. Algo que Blanca Wiethüchter —una excelente inquisidora de su

[1] Una frase que pertenece al pintor vanguardista Marcel Duchamp.

obra— ha denominado: *"No pasión ni vehículo, sino conducta"* (En Sanjinés, Comp.,1985:97). Es posible entender a Edmundo Camargo Ferreira como una poética que hilvana su régimen práctico en la conjunción del hacer. Sitio conflictivo que más que todo se organiza abiertamente desde el exterior (el nivel superficial de la escritura) hacia la exterioridad —edificando un ente en extremo filantrópico. Una poética afín, opositivamente, a la expuesta por el poeta chaqueño Jesús Urzagasti en YERUBIA (1978). Algo que bien haríamos en calificar como una operación, un vehículo del instinto, la pasión y el olvido —en una palabra—: un hecho del deseo. Y, asimismo, un temperamento *"más hecho de silencios que de olvido"* (Camargo Ferreira, 1964:31).

8.

CADUCIDAD DEL FUEGO: EXUL Y ESCEPTICISMO MISTICO (SHIMOSE)

En los tormentos del intelecto hay una delicia que difícilmente encontraríamos en los del corazón.

El escepticismo es la elegancia de la ansiedad (Cioran,1984:22).

El escepticismo quisiera sufrir, como los demás, por las quimeras que hacen vivir. No lo consigue: es un mártir de la sensatez (:28).

Podríamos decir de la poesía primera de Pedro Shimose que está hilvanada en el régimen diurno, perteneciente a lo paternal. Su registro verbal asume una focalización propia del enfrentamiento con las distintas instituciones de poder. En este sentido que no es excluyente, la alineación, la violencia, la in moralidad en su necesidad de *"hacer estallar el discurso habitual"* (Wiethüchter en Sanjinés, Comp.,1985:103). Estos procesos sociales tan temidos por la expresión marxista o vistos con desagravios por ella, se convierten aquí en una necesidad de resistencia y hasta de sobrevivencia. Son históricamente una instancia de vida. La alienación discursiva (o su irrupción) como un deber-ser existencial. Un compromiso social conflictivo con lo oficial (el sistema político de la apariencia, la exclusión y la in moralidad), en nombre de los seres nunca nominados por el discurso oficial.

Si todo es así en sus primeros textos, la publicación de CADUCIDAD DEL FUEGO (1975) invierte y hasta origina un trabajo poético que *"descansa sobre el sustantivo y adjetivo. Lo verbal desaparece como*

motivo de la actividad poética, la vitalidad expresiva tan rica en matices rítmicos y emotivos, cede su lugar, dando espacio a una ironía ligada más bien a la burla y al escepticismo y no a la revelación" (Wiethüchter en Sanjinés, Comp.,1985:104). Este movimiento contractivo en su retórica es perteneciente al régimen nocturno de lo maternal. Su desarrollo no es un desdén a las políticas institucionales de poder, sino una interiorización de las mismas. Una fractura que permite establecer la validez de la norma desde el éxul (exilio) y el escepticismo en los ámbitos metafísicos del ser.

El conflicto no es contra una institución tomada por aparente, pero real; sino contra una falsía verificable. La abstracción propia del ser reflexivo. El éxul en la custodia de la norma como un auto-castigo y como un acontecimiento. Y el conocimiento del presente (el enfrentamiento con las políticas del remordimiento) como una falta:

Reducido a ti mismo
eres arcilla
dolida de ser
hombre.
En el exilio
es donde tú,
extranjero
que interrogaste al sueño
descubres
que eres apenas un
error (Shimose,1975:21).

La instancia de conflicto se estructura en la temporalidad, ya no en la espacialidad. Es una especie de microfísica de poder. Vigilancia y castigo interiores, autodefinen la existencia del ser en su mismidad. El acontecimiento exterior pierde relieve y atracción por la distancia no sólo histórica sino también espacial. El éxul no es al interior del ser (raíz de todo poema de Oscar Cerruto) como a un principio de su obra, sino

motivo de la actividad poética, la vitalidad expresiva tan rica en matices rítmicos y emotivos, cede su lugar, dando espacio a una ironía ligada más bien a la burla y al escepticismo y no a la revelación" (Wiethüchter en Sanjinés, Comp.,1985:104). Este movimiento contractivo en su retórica es perteneciente al régimen nocturno de lo maternal. Su desarrollo no es un desdén a las políticas institucionales de poder, sino una interiorización de las mismas. Una fractura que permite establecer la validez de la norma desde el éxul (exilio) y el escepticismo en los ámbitos metafísicos del ser.

El conflicto no es contra una institución tomada por aparente, pero real; sino contra una falsía verificable. La abstracción propia del ser reflexivo. El éxul en la custodia de la norma como un auto-castigo y como un acontecimiento. Y el conocimiento del presente (el enfrentamiento con las políticas del remordimiento) como una falta:

Reducido a ti mismo
eres arcilla
dolida de ser
hombre.
En el exilio
es donde tú,
extranjero
que interrogaste al sueño
descubres
que eres apenas un
error (Shimose,1975:21).

La instancia de conflicto se estructura en la temporalidad, ya no en la espacialidad. Es una especie de microfísica de poder. Vigilancia y castigo interiores, autodefinen la existencia del ser en su mismidad. El acontecimiento exterior pierde relieve y atracción por la distancia no sólo histórica sino también espacial. El éxul no es al interior del ser (raíz de todo poema de Oscar Cerruto) como a un principio de su obra, sino

de tu propia destrucción.
Tus manos
permanecen sumergidas
en las sombras.
Contemplas
los abismos de la piedra
—dices
el tiempo es oro
y escapas cubierto de ceniza,
lleno de dudas
y preguntas

(Shimose,1975:11).

Todo endurecimiento del ser es a efecto de una resignación (no-poder), de un terror (no-ser el mismo) y un abandono (no-estar). Aquí, y sólo en este instante, el holocausto clarifica al endurecimiento, pues es su único poder, pasión y arraigo. Lo profundiza por medio de la muerte:

Tu nombre amarillea,
oscurece y
cae,
gastado,
al fondo de la piedra.
Todo es muerte en ti,
figuración del tiempo,
muerte que no acaba
de morir,
muerte en lucha a muerte
con tus dioses
y tus ángeles de piedra.
Profundo,
el sueño de la piedra
intenta definirte
pero el frío

se filtra por tus ojos,
se hace noche en ti,
tristeas
tus siglos son escombros,
tu sombra
se derrumba
a cada instante,
se agrieta
a cada instante,
se desploma en el polvo
a cada instante (Shimose,1975:19-20).

Estamos frente a una permanencia en el seno mismo de la decadencia. No en el infierno donde se integra, negativamente, la poética de Oscar Cerruto, sino en el purgatorio que ha desplazado el fervor revolucionario (estrategia inicial de sus poemas) por el más depurado cuestionamiento del ego. Irrumpe *"una conciencia crítica y en crisis, desengañada de la historia y descreída del poder del lenguaje"* (Mitre,1988:47). Por un lado, in potencia y resignación; por el otro, hesitación y miedo. Y el recurso ínfimo, pero creciente del amor erótico. Ausente en Cerruto. Si existe una analogía entre la visión de Shimose y la de Cerruto, no es sólo a partir de este texto que describimos, sino en función de toda su obra. Si estamos de acuerdo con el crítico Eduardo Mitre, es en cuanto haber precisado esta correspondencia entre la focalización poética de Shimose y la de Cerruto a un nivel particular y no como la planteamos a un nivel general. Veámoslo.

No podemos olvidar la trayectoria primeriza de Oscar Cerruto cuando publica ALUVION DE FUEGO (1935). La novela desarrollará un proyecto político -sin proponérselo del todo- perteneciente a la vanguardia; es decir, intentará estructurar un ser social totalmente desprendido de la noción interclasista (defendida por la tesis del Nacionalismo Revolucionario) y, más bien, organizado en función de una clase aventajada —el in dividuo liberal sustentado en una tesis socialista.

Este fervor revolucionario de Cerruto que también podríamos llamar disidente, guarda estrecha relación con el de Pedro Shimose: el poeta como *"profeta conductor de los pueblos"* (Mitre,1988:44) dirá y repetirá toda su obra inicial. Y, no sólo eso, sino también el desarraigo determinará en ambas voces una particular manera de sobrevivirse ante el desamparo: existencial en Cerruto e histórico en Shimose.

Sin embargo, por simetría invertida de sus respectivas focalizaciones, el desarraigo existencial de Cerruto se convierte en historia de una específica tenencia de poder. Mientras que el desarraigo histórico en Shimose se transforma en existencia de una evidente ejecución de poder; es decir, no hace falta que el poder se materialice en la imagen estatal y burocrática —en su enfrentamiento activo—: se reproduce en la estructura mental del in dividuo —él mismo es castigo y vigilancia. En otras palabras, práctica pasiva de auto-represión, de auto-buen encauzamiento y auto-moralidad.

Por eso mismo, Shimose y Cerruto son un mismo rostro de la función material y espiritual del poder. Su prohibición y su permanencia tanto como su revelación (transgresión=Shimose) y su evidencia (perdurabilidad=Cerruto). Asimismo, su relación se estrecha aún más cuando ambos coinciden en la imagen de la Revolución como el mito central de su existencia y, asimismo, como un desengaño o frustración. Si analizamos profundamente esta implicación, la idea (revolucionaria en Shimose y contrarrevolucionaria en Cerruto) de instaurar un régimen radical, justo y fundado en la razón a través de la negación violenta de la antigüedad, *"la crítica se transforma en utopía y la utopía encarna en unos hombres y en una acción"* (Paz,1989:1).

El descenso de la ratio a la tierra fue vivido por la poética de Shimose, como el ascenso in evitable de las clases desprotegidas a las esferas de la igualdad social, para reclamar estadía en el mundo. Nacimiento de una discordia frente a la opresión o, por otro lado, *"restauración del tiempo original"* por medio de una negación histórica:

> *La revolución es la vuelta al tiempo del origen, antes de la injusticia, antes de ese momento en que, dice Rousseau, al marcar los límites de un pedazo de tierra, un hombre dijo: Esto es mío. Ese día comenzó la desigualdad y, con ella, la discordia y la opresión: la historia* (Paz, cf. nota anterior).

Sin embargo, esta fascinación que demarca fervorosamente la historia de su primer ciclo poético, acabará posteriormente en horror y hasta en abjuración al postulado revolucionario. La instancia de su emergencia será focalizada, patéticamente, como un pasado crítico e irremediable:

> *Vuelvo el rostro y veo*
> *la dimensión del odio.*
> *No he venido a decirte*
> *que todo es tarde en mí.*
>
> *He vuelto a tu crueldad*
> *a sucumbir junto a la*
> *piedra* (Shimose,1975:15).

La relación con este postulado histórico alcanza en la escritura de Cerruto una dimensión parecida. Un apego desmedido a la imagen destructora permitirá a Mauricio Santacruz elegir un destino particular: negar a la clase a la que pertenece socialmente y ejercer materialmente una transformación sobre sí mismo, por medio de una errancia, un devenir conflictivo por una tierra baldía —el altiplano. Su transformación es una vuelta a la fraternidad de los hombres; pero no para solidarizarse con ellos, sino para inscribirlos en un horizonte histórico. En un más allá remarcado en la caída, la muerte auroral de la revolución. Empero, este descenso que caracteriza a su estructura narrativa, no guardará implicación con su escritura poética. Aquí, la idea revolucionaria es minimizada e , incluso, deshecha en el marco de la epifanía del poder. La opresión sobre el otro será la constante entrañable de su poesía. El rencor (represión y/o expulsión) será su pathos político y teologal.

En un extremo, las relaciones de Shimose y Cerruto con el mito revolucionario están inflamadas por la seducción y, asimismo, por el horror; van de la más completa devoción al más crudo anatema, *"de la idolatría a la abjuración, toda la gama de las dos grandes pasiones: el amor y la religión"* (cf.supra, nota anterior).

La lectura de CADUCIDAD DEL FUEGO (1975) no depara un ostracismo corno la política nominativa de PATRIA DE SAL CAUTIVA (1958) o de ESTRELLA SEGREGADA (1975). Al contrario, siempre hay la posibilidad del diálogo. Aunque su función represiva o de buen encauzamiento es el mismo, los objetos en que se ejerce ese poder son disímiles. El de Shimose es una potestad sobre sí mismo. Purga y espera en los límites del remordimiento; pero también triunfo espiritual a pesar del cambio (del desarraigo, la soledad y la espera desesperada). En este sentido, la pertinencia de la simbología ígnea. El fuego en su doble característica —en función purificadora (transfigura la piedra en gema = lo obscuro en claridad) y en función de muerte (reduce la mecánica de los cuerpos en ceniza = la vitalidad en caducidad). En primer lugar: una pira (el símbolo de la mesa sacrificial) : "Inflorescencia en Corimbo" (Shimose,1975:33); "Holocausto de tinieblas" (:37); "Urna cineraria" (:38); "Posible imposible" (:46-7) y algunos poemas más. En segundo lugar: una caída (pérdida de vida real y epifanía de vida espiritual) : "La muerte del fuego" (:63-6).

En otro nivel de focalización, la función poética de Cerruto es contra y sobre los otros. Ahí la diferencia entre una y otra focalización poética. Toda su poética es una permanencia en los límites del resentimiento. Blasfemia y estupor en el encierro sin fin. Pérdida del diálogo y el silencio como inscripción obsesiva de culpabilidad —de su clausura infernal. El fuego no en función benéfica, sino totalmente en función maléfica y destructiva. Casa o cerco sempiterno de Baudelaire. Para Cerruto el fuego no redime, más bien enfatiza la caída —*"La muerte permanece"* nos dice, patéticamenmte, una y otra vez.

Más arriba habíamos escrito que CADUCIDAD DEL FUEGO estructura la instancia de conflicto en la temporalidad. Incluso, habríamos dicho que esta dimensión no sólo vigilaba la emergencia de la lengua sobre el desplazamiento del habla, sino que también facilitaba cierto trabajo sobre la materia fónica. No podemos olvidar que CADUCIDAD DEL FUEGO es, fundamentalmente, un sitio de fragmentación del lenguaje poéticos y, sobre todo, una temporalidad que articula sus criterios sintácticos y hasta ortográficos de acuerdo a un código caótico —de dispersión nominal. Esta recurrencia es idéntica a la que gobierna SARDONIA (1967), el otro libro de Shimose. Veamos este poema.

Frente a las teclas
me moría de tris
teza junto a una botella de singani
esperaba la cólera de julio con su
Illimani casi trans
parente
, soñaba una 11
amada; a ve
ces
la Poesía
visitaba mi noche

No hice o
tra cosa. Lo siento.
mi oficiO
fue ser nadie junto a Las
palabraS
M (Shimose,1975:24)

[1] La fragmentación es una recurrencia en la poética de Pedro Shimose.El poema al servicio de un específico sistema de obligaciones. Un código caótico que des articula el lenguaje poético en fragmentos que dan la apariencia del desmoronamiento —un abandono sistemático del orden sintáctico y del orden ortográfico. Por ejemplo, el texto SARDONIA (1967).

Siendo así, podemos decir que este poema trabaja en función de una economía lingüística: *"el tiempo es oro "*, dirá Shimose en el poema "Diálogo en piedra" (1975:11). Empero, no es una vigilancia ardua, fija y cuasi exacta por la depuración de la palabra (como en el caso de Cerruto), sino una regulación más o menos desenvuelta en la austeridad y la indigencia de la fragmentación verbal. Una poética que no quiere extirpar los errores de una vez y para siempre, si no es a cambio de su recurrencia en un nuevo orden poético.

Esta preocupación ya estuvo prefigurada en los poemas que recoge en AL PIE DE LA LETRA (1976). Texto por demás *in* previsto, ya que su publicación reúne poemas anteriores a CADUCIDAD DEL FUEGO (1975) y, asimismo, a QUIERO ESCRIBIR, PERO ME SALE ESPUMA (1972). Es decir, son textos que pertenecen al perioso comprendido entre 1962 y 1974, después de la publicación de TRILUDIO EN EL EXILIO (1961), primer texto de Pedro Shimose.

AL PIE DE LA LETRA es un texto parecido a AL PASAR UN COMETA (1982) de Jaime Saenz; pero distinto en la dimensión. Parecido en el sentido de que no existe una ordenación puntual, sino una agrupación cuasi caótica regida por el devenir. Aun diríamos que es un abandono de los excesos del habla poética y un encuentro con las contracciones de la lengua poética. Un puente metafórico que apela a la fragmentación metonímica para contener su rebasamiento y adquirir así su ser final, su mismidad idéntica a sí misma ----una liberalidad sin el peso de la culpa ni el del abandono:

cuando el poder sea polvo
y el poderoso, olvido,
volverás a ser el mismo.
La vida entonces volverá a ser la tierra
siempre nueva
y nadie se dolerá de haber amado

y nada se habrá perdido en la serena
conciencia del
retorno (Shimose,1976:30).

Podemos entender a AL PIE DE LA LETRA como un texto indigente y, al mismo tiempo, austero. Indigente en el sentido de que rescata los rastrojos verbales de un fervor socializante. Poemas como "Biografía de mi padre" (:7-8), "A un negro asesinado en Cincinnati" (:18-20), etc. apuntan a ese sector. Austero en la manera en que determina un sentido de completud humana más o menos filantrópica — fundada esta vez en el fervor espiritual.

Según Cicerón, Ferécides de Siros
fue el primero en afirmar que el alma
era inmortal:
¿el alma
es inmortal? el alma
es inmortal
Ferécides
se burla
de
la
muuuuuuuuuuuuuuuer
te.

Su
posteridad
somos
Nos
Otros (Shimose,1976:13-4).

Es, in dudable, entonces, su desplazamiento de una nominación netamente espacial (imagen metafórica) a una indicación **ideíticamente** temporal (idea/abstracción metonímica). Este cambio de focalización al

interior del texto de Shimose, mirada de objetos materiales (exteriores al ser) a objetos abstractos (interiores al ser), inscribe una prefiguración de lo que será CADUCIDAD DEL FUEGO; es decir, la magnitud y profundidad que se da a la categoría temporal como receptáculo reflexivo, de hesitación y certeza de la mismidad y ya no de la otredad (el fervor revolucionario). El ego y su autosuicidio por medio del ostracismo —el monólogo interior corno único excedente poético capitalizable:

Me divierto horrores,
pienso,
no importa la crueldad
de los jamases,
divinizo mis horas,
pienso (el oro es tiempo) por mi
caja fuerte miro el mundo
(abajo,
muy abajo)
y engraso mi engranaje,
aceito
los ejes, los tornillos y los dientes
del progreso
que me arrastra,
me arrastra,
me arrrrrastra,
me arrrrrrrrrrrrrr... (Shimose,1976:43)

Podríamos hablar aquí de cosificación e, incluso, de alienación; ambas designaciones estarían correctas. Pero pecaríamos de ligereza. Es más inteligente identificar este modo de ser de la lengua con esa técnica artística defendida por el pintor Marcel Duchamp —hablamos del ready-made. En este lugar, la semejanza de Pedro Shimose con los menesteres poéticos de Edmundo Camargo Ferreira es, expresivamente, casual. Apunta a una comprensión irónica y humorística de la mismidad

(Shimose) y de la otredad (Camargo Ferreira). El movimiento mecánico en que se inscribe el ser poético del primero está regido por un motor-deseo: la contemplación de lo erótico —no gastarse en el otro: ser el mismo de siempre frente y en la gran máquina de poder que deviene en polvo y se gasta.

Mientras que el movimiento mecánico en que se hilvana el ente poético del segundo está gobernado por un motor-deseo: la travesía de lo erótico —dispersarse en el otro: no ser el mismo de siempre frente y en la gran maquinaria de poder, que no sólo deviene en diluvio, sino también en natalicio.

La gran maquinaria del poder en Shimose es de naturaleza fantasmal: la burocracia estatal y su gendarme ideológico (el sentido común) mientras que en Camargo Ferreira es de artificio orgánico: la naturaleza y su fatum instintivo (los sentidos prohibidos). Por un lado, la acumulación espiritual (la mismidad) rechaza el exceso del cuerpo (la otredad); por el otro, el gasto sin cálculo (la otredad) anula la funcionalidad del hombre: su conservación, familiarismo, estatismo en la mismidad.

Lo prohibido para Shimose es recurrir a ese exceso del cuerpo: el espíritu lo vigila, detiene y castiga. Lo prohibido para Camargo Ferreira es no asumir ese exceso del cuerpo: la materia lo enceguece, libera y consagra.

La caída persistente en el poema "Foso de serpientes" (:43-4) de AL PIE DE LA LETRA, es hacia la fundación de una in diferencia, que podríamos llamar de agnosticismo escéptico. Característica fundamental de REFLEXIONES MAQUIAVELICAS (1980). Caída que es diferente a la de Camargo Ferreira ya que ésta es consubstancial a una afirmación, que al mismo tiempo es una crítica irónica de la negación —destrucción y creación, diluvio y natalicio, que nosotros denominaríamos, citando una frase de Marcel Duchamp, *"horror de indiferencia"*. Una especie de equilibrio en el vacío de la mismidad del otro.

REFLEXIONES MAQUIAVELICAS sería, entonces, un texto de in cierta metafísica que usaría cierta posición, carácter y nombre (la figura universal del brillante político Niccolo Piero Michele Macchiavelli) para expresar frente y en los mismos caracteres poéticos, cierta verosimilitud de coincidencia entre una historia personal y otra ajena. Anotemos que esta usurpación de una identidad ajena no es violenta, sino de plena conveniencia a un sentir, a un pensar y a un obrar idénticos a si mismos. En tal sentido, esta manera de adquirir el dominio de una cosa (en este caso una identidad ajena) por el uso continuado de ella durante cierto tiempo sin que la reclame su anterior legítimo dueño (Macchiavelli), en términos familiares se la conoce por el nombre de usucapión. Un término análogo a esta actividad, es la que Jorge Luis Borges ha convertido en elogio, certeza y oficio: hablamos naturalmente de la función de la lectura.

En este caso, REFLEXIONES MAQUIAVELICAS se situaría en una dimensión operativa particular: su escritura sería los efectos de sentido de una lectura significativamente idéntica y diferente a sí misma. Es más, ya no trabajaría solamente en el nivel de oposición entre habla/lengua, sino en un nuevo nivel configurado entre escritura/lectura. Siendo así, diríamos que REFLEXIONES MAQUIAVELICAS como texto *"no sería solamente comunicación, sino sobre todo, producción" (* Antezana,1977:47).

Entendemos por *producción,* un campo privilegiado del texto donde se crearían nuevas significaciones. Esta significaciones nuevas estarían sujetas a una doble implicación creativa: por un lado, la capacidad de la escritura de organizar el signo lingüístico (la biografía del político florentino —su decadencia y triunfo) en otra significación (la biografía del poeta Shimose desterrado en España).

Por otro lado, la ejecución re-organizativa de la lectura, de nominar los **sentidos**[1]; es decir, el encuentro relativo entre un sistema particular de signos (Pedro Shimose) y otros sistemas afines (textos políticos, epístolas, interpretaciones, biografías, discursos de y sobre Niccolo Macchiavelli), para *"condicionar la fuerza de las significaciones" (* Antezana,1977:51) o, en su caso, *"la puntuación significativa de la escritura" (:51).*

La textualidad de REFLEXIONES MAQUIAVELICAS es una recurrencia singular, ya presente en el ELOGIO DE LA SOMBRA (1969) de Jorge Luis Borges y también en REVERSO DE LA TRANSPARENCIA (1975) de Oscar Cerruto.

La semejanza entre Shimose y este último no puede ser más puntual. Como el argentino, diríamos parafraseando al crítico Guillermo Sucre cuando escribe sobre Borges, ambos poetas se ven a sí mismo no como el otro, sino desde el otro (1974:129). Por ahora, veamos a Shimose; Cerruto merece un capítulo aparte.

A *mí*
Niccolo Piero Michele Macchiavelli,
oscuro funcionario de Florencia,
me mataron las úlceras intestinales.

Desahuciado por los médicos,
auxiliado por mi mujer y mis hijos,
reconfortado por los pocos amigos
que aún me quedaban,
me fui por un río de sangre
sin miedo y sin rencores,
sin remordimientos (Shimose,1980:57).

[1] "Leer es nombrar los sentidos", dice Barthes (citado por Antezana, 1977:49).

Este desplazamiento metonímico trata de la sustitución de un término propio (biografía de Pedro Shimose como poeta) por una palabra diferente (biografía de Niccolo Macchiavelli como político). En un sentido más amplio, esta operación metonímica establece una solidaridad en el lenguaje entre la relación referencial y la combinación en el eje sintagmático); es decir, la actividad referencial interviene en el mecanismo metonímico, como ya fue anotado por la definición de Fontanier en 1921[2] .

En el caso de REFLEXIONES MAQUIAVELICAS, la metonimia se explica por una elipsis. La supresión de un término. Una categoría metonímica que conocemos clásicamente corno el efecto por la causa: elipsis de *"la causa de"* . En otras palabras, el destierro-escarnio que sufre el secretario estatal de la urbe florentina es el efecto particular que sustituye a la causa que originó dicho sufrimiento.

Sabernos hoy que 24 fueron exactamente las misiones diplomáticas que desempeñó Macchiavelli en 14 años de servicios a la Señoría. En una época en que la libertad jurídica, social, política y económica de Florencia se hallaba amenazada por todas partes, no podía ser más exacta en servirse de su inteligencia que excedía a la pobreza de sus recursos materiales. Sin embargo, la democracia florentina se vino abajo. Corría el año de 1512. Los Médicis —luego de volver en furgones españoles- rearticularon nuevamente la mano dura y, como era de esperarse, el cese de las funciones de Macchiavelli. Ahí se inició un duro sufrimiento. Es

---

[1] Cf. Le Guern, 1980:26-32. 0 todos los capítulos referentes a la metonimia.

[2] "En efecto, para él las metonimias 'consisten en la designación de un objeto con el nombre de otro objeto que forma como él un todo absolutamente aparte, pero a quien es tributario o de quien es tributario en mayor o menor medida, bien por su existencia o bien por su manera de ser'. Así, pues, la relación metonímica es una relación entre objetos, es decir, entre realidades extralingüísticas; está basada en una relación existente en la referencia, en el mundo exterior, independientemente de las estructuras lingüísticas que puedan servir a expresarla " (Le Guern,1980:28).

acusado, calumniado y,posteriormente, encarcelado, procesado y torturado, hasta que es liberado por una amnistía decretada con motivo de la elección al pontificado del cardenal Juan de Médicis. Es desterrado a la granja de San Casciano (herencia de su padre). Comienza a escribir y a leer sus obras memorables y sus clásicos, respectivamente. No volvió a emerger de nuevo a la luz pública mientras vivió León X, sino al advenimiento del segundo papa de la ilustre familia, el cardenal Juliano de Médicis, quien tomó el nombre de Clemente VII al ascender al trono pontificio. Este le encarga al antiguo secretario de la república florentina escribir la historia de Florencia e, incluso, lo recibe amorosamente en 1525, y le envía una importante comisión. Todo esto, afortunadamente, llegaba en las postrimerías. A los 2 años Roma es superada por los invasores dirigidos por los lansquenetes luteranos del católico emperador Carlos V. A poco muere Macchiavelli en la más completa ruina, el 21 de junio de 1527.

Toda esta digresión ha servido para explicitar una elipsis: la causa que obligó a Macchiavelli a un forzado retiro. Exul que es leído por Shimose y asumido como idéntico al suyo. Esta designación metonímica operada por REFLEXIONES MAQUIAVELICAS forma un todo absolutamente aparte; pero en la medida en que la figura se establece, la propia persona designada con el nombre de otra persona es afectada relativamente por esta existencia ajena.

Si bien esta relación es entre realidades extralingüísticas (Pedro Shimose nació en Riberalta, el 30 de marzo de 1940 mientras que Niccolo Macchiavelli nació en Florencia, el 3 de mayo de 1469 y muere el 21 de junio de 1527), no podemos afirmar que es in dependiente de las estructuras lingüísticas que la expresan o la hacen posible. Esto porque la disposición de esta relación, en el eje sintagmático, no solamente posibilita sus respectivas exclusiones (*Shimose no es Macchiavelli/ Macchiavelli no es Shimose*), sino también sus coincidencias (*pero Macchiavelli es idéntico a Shimose/ pero Shimose es idéntico a Macchiavelli*).

Es evidente que esta productividad de sentidos (su desplazamiento) se realiza en la textualidad —en la identidad *y* el la diferencia de dos discursos: ese sitio donde la certeza (lo real) se resuelve en la duda (abstracción) y ésta en aquélla. *YO no soy el otro; pero me identifico y diferencio por medio de él* —dirá expresamente REFLEXIONES MAQUIAVELICAS.

Debernos indicar que este procedimiento organiza cuatro maneras de focalización[1]. En primer lugar, una frente al objeto de intención para demarcar cierta diferenciación entre la mirada y lo mirado, en la textualidad poética o en su producción —*Shimose lee a Macchiavelli* :

De mañanita
se levanta,
sale a cazar zorzales
deambula por el bosque,
observa al trabajo de los leñadores,
se sienta junto a las fuentes
y lee a poetas
que le hablan
de amores y destierros.

[1] En primera instancia, la focalización constituiría un punto de vista o una perspectiva. Aquel énfasis o insistencia lectora dado a una expresión y/o a una realidad extralingüística. Para Genette -según Antezana- "la focalización estudia los diversos 'puntos de vista' desde los cuales el relato asume la historia" (1977:64). Abre las relaciones entre el narrador y el personaje en determinadas novelas.
En nuestro caso, la focalización será tributaria de los dos casos anotados arriba: a) de acuerdo a la línea de énfasis de nuestra lectura; y b) de acuerdo a las pertinencias internas hilvanadas por el texto poético —aquellas instancias del autor y del sujeto poético. Esta elección se debe en parte a tomar la focalización como un equivalente de "punto de vista" . Un cambio de terminología que ha de posibilitar leer el texto fuera de todo criterio estético. En un espacio de in diferencia visual tal vez; pues una descripción del saber poético se realiza en base a remiendos de todo tipo: citas, acuerdos, contradicciones, resúmenes, entrevistas, etc.

Por la noche
regresa a su aposento,
se cambia de ropa
y —vestido de etiqueta—
conversa
con los grandes hombres de la historia;
les pregunta
por qué hicieron lo que hicieron,
lee,
medita
y olvida la miseria
no teme a la pobreza,
la muerte no le espanta (Shimose,1980:50-1).

En segundo lugar, una *en* el objeto-sujeto de intención para inscribir cierta identificación entre la mirada y lo mirado —*Shimose se identifica con* ***Macchiavelli*** .

No hice otra cosa que describir
el corazón del hombre.

En él vi maravillas,
tierras de amor,
corrientes cristalinas.

Generoso,
leal,
valiente,
afable,
compasivo,
sincero,
servicial,
grave,

religioso:
el hombre.

La bondad
mueve la lengua
de quienes me calumnian (Shimose:16-7).

En tercer lugar, una frente y en el objeto-sujeto de intención para hilvanar no sólo la diferenciación, sino también la identificación entre la mirada y lo mirado —***Shimose no*** *es* ***Macchiavelli; pero se identifica con Macchiavelli*** .

¿Eres tú, Maquiavelo? No te reconozco.
¿Qué te han hecho, pobre sombra molida
entre sogas, cepos, grillos y cadenas?
Tu sonrisa enmascara muchos miedos.

Hablas con tu silencio enmazmorrado.
¿Me oyes? ¿Estás vivo aún? "En este calabozo
todo está muerto, duele el habla, se me hielan
las palabras de puro escalofrío.

Preso estoy por algo que no sé, lo juro.
Sayones me arrancaron de mi casa
y me trajeron a esta celda atravesada de cerrojos.

Vivo acompañado de mis pensamientos
y de esta mala suerte que nunca se acaba."
Sólo un loco responde a mis llamadas (Shimose,1980:33).

En cuarto lugar, la focalización abandona el objeto-sujeto de intención (Macchiavelli) y recurre a otro objeto-sujeto de intención, de quien es tributaria en mayor o menor medida la nueva relación que queda organizada gracias al desplazamiento metonímico. Shimose parece ser tal personaje que está relacionado histórica y teóricamente con la época de

Macchiavelli: En el primer caso, anotaríamos los poemas "Castruccio Castracani ante el espejo" (1980:41-2) y "Esquela de Leonardo da Vinci" (:49); en el segundo caso, el poema "La pérdida del patrimonio" (:21-2).

La instancia de conflicto de REFLEXIONES MAQUIAVELICAS es, evidentemente, una contradicción —duda y certeza de una identidad desarraigada. Una mirada que no sólo ignora que es solamente un reflejo del espejo o el espejo mismo, sino que lo asume reflexivamente: *leo, luego me identifico y diferencio frente y en el otro,* dirá todo el texto poético de Shimose.

En la misma focalización, pero avocado a la emergencia del amor (presente ya en CADUCIDAD DEL FUEGO (1975), AL PIE DE LA LETRA (1976) y en REFLEXIONES MAQUIAVELICAS (1980), el texto BOLERO DE CABALLERIA (1985) se convierte en un compendio generoso de las preocupaciones más frecuentes en la poesía de Shimose. La primera sería el nivel social y político: la estrategia de lo popular y lo nacional; la segunda sería el nivel intelectual: la estrategia de la resignación, la caída y la duda; y, por último, sería el nivel de la sensibilidad: la estrategia de lo amoroso y la nostalgia.

Dos nociones, entonces, se inscribirían: la de los otros y la de uno mismo. Por un lado, más que una denuncia retrógada de los trabajos y sufrimientos de la clase campesina, un tratado de metafísica del hambre que los acalla, en la misma manera que TRATADO SOBRE LA SUPERSTICION DE LOS MORTALES (1986) del poeta Humberto Quino Márquez. Y, por el lado, la hilvanación in mutable de una permanencia en el retiro, la mismidad de un círculo, iluminada obsesivamente por el presentimiento de muerte y la peana nostálgica del amor.

Sin embargo, la recurrencia a la velada denuncia es para mostrar, mal que bien, una situación propia que es idéntica a la de los campesinos (lo que importa aquí es su desarraigo en el seno mismo de la patria o su no-ser en su propia tierra) para establecer el vínculo:

Corno llamas
nuestros padres fueron arreados a la guerra.
Carne de cañón, morían
sin saber por qué
—simplemente servían de escalera
nuestros padres
fueron enterrados
vivos
en la mina;
nos trataban como a bestias
—"indio bruto", diciendo, nos reñían
como a niños malcriados—
ni una camisa de tocuyo siquiera podíamos vestir,
nos prohibían entrar en las ciudades,
—"pongos con taquia"— nos vendían
y nadie protestaba,
para sufrir miseria estábamos,
a empellones,
para sufrir desprecios,
para eso estábamos.... (Shimose,1985:14-5)

Por este motivo, Shimose al culminar dicho andamiaje social dirá *"Somos de aquí./ Y de ninguna parte"* (1985:22). Siendo así, la ironía se constituye en un código particular y de relieve que ha de organizar dos categorías esenciales en toda la superficie coloquial y confesatoria de BOLERO DE CABALLERIA:

Sólo el que ama conoce.
Y sólo el que sueña, permanece (:26).

La certeza de ambas frases que guardan una ética, establece un saber y también, por que no, un dominio. Ese saber está constituido por los efectos de sentido de una relación emotiva: el amor. Asimismo, ese dominio está formado por los efectos de sentido de una relación intelectual: el sueño. Así, la práctica vivencial emotiva hace un

conocimiento tanto como la reflexión interior hace una conciencia. El conocimiento sería, entonces, el resultado de un enfrentamiento con la realidad; en otras palabras, un hacer. Mientras que la conciencia se definirá al interior de un éxul, de su conflicto con el espíritu —la negación del ser, como su afirmación y fundamento:

> Y *yo soy otro:*
> *multitud diferente*
> *defensora*
> *del fuego* (:28).

BOLERO DE CABALLERIA no sería un texto auténtico ni original; pero es manifiesta su singularidad respecto a estrategias políticas y sentimentales olvidadas desde la publicación de CADUCIDAD DEL FUEGO. Notamos una diferencia entre una y otra expresión; ya no es el fervor lo que anima estos versos, sino la irremediable miseria humana: la de la clase campesina que aguarda la hora de la venganza o del cambio radical, y la del hombre que sabe que es irreversible su destierro y la pérdida de dos cosas elementales: la madre tierra tanto como la mujer que se amó en dicho territorio.

Siendo así, la instancia de conflicto es, en BOLERO DE CABALLERIA, no sólo una metafísica del desarraigo, sino también de la querencia y la nostalgia obsesivas, fatalmente enmarcadas en una espera o en una resignación. Ojo!: no es sólo escepticismo como cree el propio Shimose y su inquisidor intelectual Eduardo Mitre, es también creencia en una posibilidad de cambio. Aquí se separan y encuentran por simetría invertida la poética de Pedro Shimose con la de Oscar Cerruto. La de aquél virtualiza, a través de un desplazamiento metonímico, un puente emotivo que busca establecer o suscitar la reacción del otro (la madre patria y/o la amada). En cambio, la de éste actualiza por medio de la elipsis metonímica una fractura intelectual entre uno y otro (la clase popular, la burocracia estatal y jurídica, los comerciantes, la mujer, etc.) Empero, en ambas poéticas encontrarnos el desamparo, el éxul interior y

exterior respectivamente y, por qué no, la melancolía. Incluso, en ambos poetas la figura pétrea, rocosa, afilada y durable, no es sólo terminante sino substancial. Si en Shimose la piedra configura simbólicamente la permanencia en la decadencia tanto como un resguardo espiritual —un devenir luminosos—; en Cerruto, al contrario, la piedra sólo inscribe simbólicamente escarnio, patetismo, culpa. En este sentido, la piedra —en el primero— simboliza la divinidad terrible y benigna —la hilvanada en el Nuevo Testamento—; mientras —en el segundo— la piedra representa la divinidad hosca y maléfica —la hilvanada en el Antiguo Testamento.

En fin, la cuestión planteada es la del ser (su identidad y diferencia). En Shimose se culmina y se abre un éxul exterior —la identidad del hombre como una historia del desarraigo material (terrenal=la patria)—; en Cerruto se clausura un éxul interior —la identidad del hombre como una historia del desarraigo existencial (la pérdida de la divinidad=el excedente de la soledad).

CONCIENCIA FUERA DE SI
EN SI MISMO

Parado al borde de mí mismo
a la espera
de una señal, una máscara
(que no llegan)
sabiendo
que el tiempo corre ahora
debajo del tiempo (Cerruto,1985:184).

9.

HOLOCAUSTO ALCOHOLICO (SAENZ)

El monopolio del sentido es una clara evidencia de la perdurabilidad de una creencia no de una ideología. La creencia impone un dogma moral; la ideología una norma gentil. Renegar de aquélla es una herejía; revocar ésta es una conciencia. La creencia es conservadora en el sentido de que perdura a través del tiempo (una religión no cambia de un día para otro). La ideología es reformadora en el sentido de que sólo se constituye en un lapso momentáneo del tiempo (una ideología de la clase dominante, que detenta el poder, puede cambiar de un día para otro).

LA NOCHE (1984) de Jaime Saenz, que está tensada entre ambas estructuras, impone —por un lado-- una creencia (creer en el cuerpo) y —por el otro-- una norma (dudar del no-cuerpo)[1]. Este discernimiento establece una paradoja o, si somos más precisos, lo que un mexicano a denominado como la *nueva analogía* (Paz,1971:251). Asimismo, pone de manifiesto cierta pasión ególatra que resguarda una irremediable rebeldía frente a una mística concreta. Ruptura y continuidad marcan, esta vez, un transcurrir cosmogónico que prefigura un conocimiento: el cuerpo es más real que el no-cuerpo; y una revelación que consagra un acto genético en el ser: la transparencia corporal a través de un sacrificio (el holocausto alcohólico).

[1] Términos con los cuales el ensayista Octavio Paz designa al "cuerpo" y al "espíritu" respectivamente.

En cierto nivel de focalización, más propiamente dicho en el del ensayo literario, es evidente que una sociedad se define por la manera en que sus in dividuos están situados frente a los términos mundo celeste y mundo terrenal o, más bien, frente a la pareja opositiva cuerpo/alma. En la concepción y articulación de ambos términos queda establecido que uno disipa al otro o si éste anula a aquél, o, por el contrario, ambos están equilibrados: son las perspectivas que toman las sociedades en amplios períodos de avance o retroceso cultural. Es así que una determinada estructura política, económica, social, cultural, religiosa e ideológica se define por su respectiva metáfora. Esa metáfora fue la alegoría[2] en el apogeo del cristianismo; la nuestra tiene otros nombres: la ironía y la paradoja[3].

De hecho, teóricamente, Leo Kofler llama a estas figuras globalmente como la alegoría moderna. La deformación de lo horrendo constituye *"el fundamento característico de la alegoría moderna"* (1972:93). *"Tan sólo el fundamento* —nos dice Kofler—, *pues en última instancia aquello que conduce al artista a la abstracción simbólica y al resultado de la alegoría totalmente mistificada no es más que la incapacidad de desarrollar racionalmente el problema"* (:93).

La alegoría deduce que *"esto es como aquello y de esta semejanza deduce o descubre las otras hasta convertir al universo en un tejido de relaciones"* (Paz,1971:251). Pero las metáforas modernas operan en

[2] Desde una focalización interna al poeta, la alegoría se define corno el nivel que "busca lo particular con miras a lo general" (Goethe citado por Todorov y Ducrot,1986:299). Se dirá también que la alegoría, en cierto nivel de entendimiento, es una acumulación de metáforas en cadena.

[3] Tanto la ironía como la paradoja se definen por oposición a la alegoría antigua. Desde la línea de focalización del poeta, la ironía y la paradoja ven "lo general en lo particular" . Mientras que desde la focalización del lector, en la ironía y en la paradoja está presente cierta semejanza sutil y artificiosa en base a una anulación o supresión del término contrario.

dirección inversa, subrayan *"que hay un abismo entre lo real y lo imaginario"* (:253). No contentas *"con descubrir la escisión entre la palabra y la realidad"*, ambas siembran *"la duda en el ánimo: no sabemos qué sea realmente lo real, si lo que ven nuestros ojos o lo que proyecta nuestra imaginación"* (:253).

En CONJUNCIONES Y DISYUNCIONES (1978), Octavio Paz, al hablar sobre esta estrategia escabrosa, señala que, para evitar confusiones y esclarecer la focalización analítica a tomar, sería conveniente *"usar dos signos lógicos y algebraicos"* (:44) que expresaran *"una relación contradictoria"* antes que una *"significación"*. Esos signos serían **cuerpo y no-cuerpo** que vendrían a ser *"un instrumento muy simple para medir los grados de frío o de fiebre de un espíritu y de una civilización"* (Nuestro subrayado:44): Un *"termómetro"* para ser más exactos.

Esta propuesta de Paz es importante porque nos ayudará a situar la perspectiva de un espíritu contradictorio que, alguna vez, no cesó en llamar a su poética como *"vital"*: ese sujeto a quien nos referimos es el poeta Saenz y el texto que nos ocupa LA NOCHE.

Uno de los campos de exploración obsesiva de este poeta ególatra ha sido, **in** dudablemente, lo nocturno. Territorio **maternal,** que es muy difícil de limitar como lo es también el de su contrario: lo diurno, que inscribe el territorio **paternal.**

Desde su primer texto hasta el que analizamos ahora, *el régimen nocturno* [4] ocupa un lugar de preeminencia que no es común en nuestra literatura poéticas. Ese lugar es al inicio metáfora de la esperanza y la

---

[4] Acepción con que Gilbert Durant en LAS ESTRUCTURAS ANTROPOLOGICAS DE LO IMAGINARIO, se refiere a aquellos "gestos del descenso y del agazapado" que se concentran "en las imágenes del misterio y de la intimidad, en la búsqueda obstinada del tesoro, del descanso y de todos los alimentos terrestres" (1982:254).

[5] Los otros poetas que estarían incluidos en este mismo régimen serían José Eduardo Guerra, luego Guillermo Bedregal García (al que solapadamente se le acusa de imitar a

redención (cierta mística lo acompaña), después se convierte en una realidad donde la pasión amorosa se resuelve en un rechazo de la emotividad femenina, luego se transforma en el recinto donde se organiza la **ruptura** y se anticipa la **continuidad** de la negación, para ser enseguida un RECORRER ESTA DISTANCIA: una exploración, una reflexión eufémica del tiempo y del cuerpo corruptible, y finalmente ese sitio atroz donde el cuerpo deviene en transparencia y en lo **in** corruptible a través de la vivencia alcohólica.

La escisión entre **cuerpo** y **no-cuerpo** es evidente. Sin embargo, no es determinante. La poética de Saenz hace prevalecer el término **cuerpo sobre su contrario.** Recordemos que el anhelo de redención en el ser, se amortigua enormemente con esa **virtual** separación **(MUERTE POR** EL TACTO).

Donde se hace más visible la ruptura entre cuerpo y no-cuerpo es, precisamente, en el texto **EL FRIO.** Y también en VISITANTE **PROFUNDO.** Aquí, se establece que *"modo azul" , "lo alto" , "lo humano"* (no-cuerpo) no son compatibles con lo bajo, lo no-humano, lo material (cuerpo). Se anticipa, incluso, que la única realidad real es la tierra, las cosas y el cuerpo. Lo demás no constituye nada.

LA NOCHE, entonces, se recubre de sentido y de forma no visibles; es el lugar de las revelaciones y es, también el **cuerpo.** La noche es un territorio donde se invierten los significados para hacerlos más comprensibles y, asimismo, es una hostilidad **des** conocida; pero que uno a través de un acto peligroso **in extremis** puede **convertirla** en guarida y regazo.

Si esos son algunos de los significados que adquiere el signo **cuerpo** en el texto LA NOCHE, también se asume otros. La pluralidad se

---

Jaime Saenz, sin ningún criterio válido hasta el momento) y Edmundo Camargo Ferreira (que ha pasado a ser lectura obligada para quienes se precian de conocedores de nuestra literatura).

configura por medio de parejas opositivas; pero afines a un gran marco de relaciones singulares:

Este pobre cuerpo, abandonado;
este pobre cuerpo, ido y botado, y bastante olvidado,
con una presencia que sólo se deja presentir por la pesantez,
y con patas corno palos aquí, y con brazos ardientes
y paralizados allá (Nuestros subrayados, Saenz,1984:37).

Estos significados, que subrayo en el fragmento de arriba, actualizan diversos marcos de referencia; pero todos están relacionados a través de la afinidad. Esta afinidad, que en un principio es un carecer de algo, deviene posteriormente en su negación: es un resguardo de alguien.

En todo caso, tu morada, tu ciudad, tu noche y tu mundo, se reducen a tu cuerpo. Los lexemas *"morada" , "ciudad." , "noche" , y "mundo"* están relacionados por un común denominador a pesar de sus diferencias significativas: todos son el cuerpo.

Asimismo, en otro nivel de análisis, el significado del signo cuerpo se sutiliza entre las focalizaciones *el habitante* y *el habitado ,* que inscriben para el primero este significado: *"el cuerpo de tu cuerpo"* (Saenz,1984:61) y para el segundo este otro: *"tu cuerpo"* (:61).

Todo este amplio marco de configuraciones revela un aserto: el binarismo opositivo que prefigura la pluralidad, que en todo caso es una negación:

Hay dos mundos, hay dos vidas, hay dos muertes
—Eso que llaman lo uno y absoluto, no existe.
Hay dos caras, dos filos, dos abismos (Saenz,1984:35-6).

Ahora avoquémonos a la estrategia pertinente. En la mansedumbre de Jesús de Nazareth está figurado el mandato de una sola voluntad: la de Dios. Jesús es sólo un instrumento para unir lo terrenal con lo divino por medio de la comunión de los mortales y, asimismo, es una promesa:

aquel que cree en mí y en la palabra de Dios será salvo, dice y repite Jesús. Pero en la noción de **maestro,** que de manera efectiva articula las cualificaciones de **instrumento** y de **promesa** en su propio régimen simbólico. De este modo, dentro del contexto bíblico, **maestro** significa *"luz"* , **instrumento** significa *"camino" y* **promesa** significa *"verdad"* (Cf. los Evangelios según el apóstol San Juan).

La religión de la modernidad es la ideología. No la creencia espiritual, sino la creencia en cierto sistema de prescripciones civiles y políticas. Los *in* dividuos o ciudadanos se definen por una enmarcada condición ideológica que asumen o los asume: ser en la sociedad es ser en determinado discurso. Jaime Saenz lo es en uno: en el de la literatura.

En la sedición de Saenz está representado el mando de otra voluntad: **la del hombre.** Así, el cuerpo es el espacio donde conviven **mal que bien** la noche y el otro lado de la noche; pero cuyo conocimiento está dirigido por un **nuevo maestro** que desplaza al señalado por la religión cristiana. Ese guía corporal relativamente místico es el **alcohol,** que en su contexto poético significa *"luz" ("el alcohol es la luz" :* 22). Por otro lado, el alcohol es el **instrumento** para alcanzar ese espacio corporal:

> *Es un verdadero camino de conocimiento, quizá el más humano,*
> *aunque peligroso en extremo* (Nuestro subrayado, Saenz, 1984:17).

Al mismo tiempo, el alcohol es el dador del sentido: la **promesa** de la **verdad** se ve presentida en estos versos:

> *En realidad, el otro lado de la noche es un dominio sumamente extraño,*
> *y es el alcohol quien lo ha creado* (Nuestro subrayado, Saenz,1984:15).

De esta manera, Jesús (el primogénito divino según la Biblia) y el alcohol (una substancia tóxica según la farmacología) son dos textos que están articulados de acuerdo a una creencia (el primero) y a una ideología (el segundo). En la postura de Saenz, la instauración de la substancia alcóholica se lleva a cabo des figurando al contrario. El texto original, si es posible llamar así al bíblico, es desplazado y/o encubierto por el discurso personal de Saenz. Crisis con el orden celestial y consumación del orden cósmico y vernacular.

En este punto surge la cuestión referente a la relación del alcohol con la comunicación que es cara a Saenz. Apoyados en el ensayo "El banquete y el ermitaño" de Paz (1979:103), ordenaremos algunas ideas que tenemos al respecto para describir el texto de Saenz.

La puntualidad del ensayista mexicano es notable al referirse al trillado y polémico tema de las drogas y del alcohol. Mientras la ciencia ve en los mismos un mal in curable de la sociedad moderna, nuestro mexicano observa más bien *"un cambio en la sensibilidad contemporánea"* (:104), que según su criterio, es tal vez el cambio *"más profundo que las transformaciones materiales y las luchas ideológicas de la primera mitad del siglo"* (:104).

> *El alcoholismo es una infracción a las reglas sociales, todos la toleran porque es una violación que las confirma. Su caso es análogo al de la prostitución: ni el borracho ni la prostituta y su cliente ponen en duda las reglas que quebrantan. Sus actos son un disturbio, una alteración del orden, no una crítica (.....) En todos y cada uno de los momentos de la embriaguez persiste una nota: el deseo de decir* y *hacer con los otros, frente a ellos o contra ellos (....) El alcohol libera las lenguas, los sentidos y las conciencias* (Nuestro subrayado, Paz,1979:106).

La importancia de estas afirmaciones cobra mayor interés cuando nuestro ensayista analiza la relación que existe entre el alcohol y la comunicación: *"La bebida la estimula y, en un segundo momento, la*

disuelve en balbuceo y turbia confusión. El borracho bebe por desahogarse y termina por ahogarse. La embriaguez es contradictoria: supervaloriza la comunicación y la destruye. Es comunicación malograda: empieza por ser una exageración y acaba en una degradación. Caricatura de la comunicación, es una parodia de dos formas de intercambio que nuestra civilización, desde su origen, ha venerado por encima de todas las otras: la comunión religiosa y el diálogo filosófico. No es un accidente que el alcohol haya sustituido al vino de uva en el mundo moderno; ese cambio corresponde al paulatino descrédito de la conversación, el banquete y el rito religioso" (:107-8).

Con ese marco teórico propuesto esbozamos la siguiente lectura de LA NOCHE.

Si LA NOCHE es el testimonio más macabro y espléndido de una vivencia personal, donde el alcohol asume una condición excepcional y de preeminencia, es decir, de causa y efecto; entonces, la palabra poética no es más que **la tensión equilibrada** entre ambos polos, o sea, el lazo que entreteje **el camino—la luz—la verdad.** Un lenguaje que colinda con la *"broma pesada"*, la auto-agresión y cierta revelación escalofriante. Un texto que **des** borda su versolibrismo para generar un conocimiento, **no una crítica.**

Este caso etílico que es común al latinoamericano en cuanto experiencia cotidiana, es poco regular en nuestra literatura. Jaime Saenz al propugnar un aprendizaje penado por la ley, inscribe una aventura contradictoria, peligrosa en extremo; pero más humana: **enfrenta** *"el cuerpo de tu cuerpo"* con *"tu cuerpo"*, **contacta** *"la noche"* con *"el otro lado de la noche"*, y además **permite asir y fundar** las visiones —que *"el cuerpo se vuelva transparente"* y que esta transparencia le permita a uno mirar el otro lado de la noche.

Todo esta experiencia que causa el alcohol en LA NOCHE, manifiesta una **in** credulidad respecto a la tan laureada cena cristiana, que es el

arquetipo religioso de la comunión con lo otro. El uso parsimonioso del vino en ésta, es una condición fundamental para entablar dicho contacto divino, pues si hay un exceso, la comunicación queda truncada. Siendo una ceremonia que se realiza en comunidad (son doce los apóstoles que acompañan a Cristo), la ceremonia de Saenz es, contradictoriamente, un acto in dividual ambigüo ya que organiza una sutil dualidad al interior de su ser:

Por obra de una fuerza que ha venido quién sabe de dónde
el espacio de mi sueño ha sido dividido por una pared
en este lado no es posible dormir y en el otro es perfectamente posible pero no obstante absolutamente imposible
la pared en realidad no es una pared sino una cosa viva
que se retuerce y palpita y esta pared soy yo
con una transparencia nunca vista que me permite mirar
lo que ocurre en el otro lado de la noche (Saenz,1984:11-2).

Esta tensión equilibrada genera una des proporción (excederse en el uso de la bebida alcohólica es su determinación para agravar el lazo con lo otro). Accedemos a la parodia de la comunicación. Allá, en la ceremonia religiosa, los términos opositivos están articulados por afinidad y equilibrio; aquí, en la parodia de Saenz, uno de los términos opositivos aplasta al otro —lo deforma al anularlo. Pacto sagrado y esperanza en la última cena bíblica, por un lado; por el otro, lazo profano y obsesión nihilista en la cena personalísima de Saenz. Dos sentidos se contraponen: a) Según la versión bíblica, en el uso equilibrado del vino y el pan está la redención, el paraíso y la verdadera vida; b) Según la versión de Saenz, en el abuso des medido del alcohol está la verdadera vida, el conocimiento y la in mortalidad.

En esta sociedad donde todos somos consumidores de las diversas bebidas alcohólicas, el caso de Saenz sobresale por ser un acto íntimamente poético. Este atributo le permite des ligarse de los demás e ingresar en

otro plano. Su alcoholismo es un vicio que aparenta no serlo. Se convierte en una manía de conocimiento; pues como ningún otro, este alcohólico:

> *ha imaginado una broma pesada —pues la noche escribe,*
> *para buscar y encontrar* (Nuestro subrayado:20).

Saenz que no creía fácilmente en la creación ni en el poder de la imaginación como reducto de ensoñación, ahora por influjo del alcohol ha sobre-determinado su criterio. Si en un principio la episteme poética era la negación del saper vedere (que en buen tudesco significa *"saber ver")* por el tacto, ahora la focalización es no saber ver (la in posibilidad de perfilar la realidad como único conocimiento):

> *Me extraña y me causa susto el que haya aparecido un tubo de felpa que se extiende de ojo a ojo y que no me deja ver la noche*
>
> *sino de un modo confuso y fantasmagórico (:11).*

Sobre esta negación axiológica (que es su saber), el alcohólico intelectivo tiende a asir y a conocer lo que no es conocido:

> *El alcohol, en efecto, abre la puerta de la noche; la noche es un recinto hermético y secreto,*
> *que se hunde en lo hondo de los mundos,*
> *y no se podrá mirar en sus adentros, sino por la vía del terror y del espanto* (:21).

De este modo, a través del hacer poético, el alcohol vuelve a su significado primordial, que más que ser un vicio, se convierte en un instrumento eficaz de cultura, de identidad y estadía humanas. En este sentido, en la poética de Saenz el alcohol establece un equilibrio entre lo bajo (el agua nocturna) y lo alto (el fuego diurno) por intermedio de un exceso o manía (el abuso alcohólico), si tenemos en cuenta esta definición simbólica del alcohol:

> *El alcohol o agua de vida es agua de fuego, símbolo en consecuencia de la coincidentia oppositorum o conjunción*

de los contrarios, de la suma de dos elementos, activo uno y pasivo otro, fluidos y cambiantes, creadores y destructores. En especial cuando está encendido, el alcohol simboliza uno de los grandes arcanos de la naturaleza; por eso ha podido decir justamente Bachelard que en su ignición "parece que el agua femenina haya perdido todo pudor, entregándose delirante a su dueño el fuego" (Cirlot,1978:61).

En otra instancia de lectura, en LA NOCHE hay una determinación significativa del sujeto poético que va a encarnar y encarar la vivencia alcohólica. La misma está marcada de dos maneras: por un lado, es el *sentenciado y,* por el otro lado, es el *predestinado* . Cada cual encierra su propio significado:

a) El primero marca una situación vivencial muy específica: el carácter iniciatorio de quien acepta conscientemente el fallo (la culpabilidad) por haber cedido a la tentación báquica del aqua alcohólica. Este símbolo le faculta a asumir el castigo (que en el contexto poético significa "la gracia"), no como la pérdida de la libertad ni como la consumación de la muerte, sino más bien como el pleno desarrollo de aquellas pulsiones sometidas y cuasi anuladas por la razón. Las mismas, por esta facultad, generan una génesis presentida por el culpable como la in corruptibilidad del cuerpo:

En realidad, el otro lado de la noche es un dominio sumamente
extraño,
y es el alcohol quien lo ha creado.
Nadie puede pasar al otro lado de la noche;
el otro lado de la noche es una región prohibida, y sólo podrán
entrar en ella los sentenciados (Saenz,1984:15).

b) Para el segundo, se anota otra situación que al igual que el primero está señalada por una determinación simbólica y hasta diríamos providencial; pues solamente el que lleva el sello de la gracia —tras haber experimentado *"un recorrido de espanto y de miseria"* donde *"uno*

quisiera quedarse muerto" —, milagrosamente puede retornar al mundo *"el momento que lo desee"* :

> *Pues el retorno del otro lado de la noche es en realidad un milagro,*
> *y únicamente los predestinados lo logran (:18).*

Sin embargo, no son éstas todas las especificaciones que el sujeto poético asume en su condición autopunitiva. Así, por ejemplo, el sentenciado —además de estar capacitado moralmente, esto supone tener cierta afinidad con lo oscuro—, deberá atravesar una prueba atroz donde su moral sea puesta en *"riesgo"*, en *"peligro" y* tensada entre el *"dolor" y* la *"locura"*. Esa prueba que faculta al sentenciado a superar su condición por medio del continuo sumergirse *"en los horrores del alcohol"*. Empero, ¿quiénes son en definitiva los sentenciados y los predestinados?

Como lo indica nuestro poeta, son precisamente aquellos que *"han aprendido muchas cosas y tienen mucha paciencia"* (:14); es decir, los bebedores de alcohol que *"habiendo bebido toda su vida hasta reventar, se retuercen en medio de atroces malestares en húmedos camastros y en profundas cloacas pidiendo alcohol a gritos" (:14).*

Aquí, no se trata de un simple bebedor de alcohol; pues el auténtico bebedor está condicionado —es un sentenciado (porque ha de purificar una falta) y un predestinado (porque tiene la gracia de la sublimación). Ante la existencia de un *"mandato"* (castigo/gracia), el sentenciado no tiene más que *"decir adiós", y* recogerse *"al espacio de (su) cuerpo"* (:58). Tan alta aventura deberá ser acometida sin que le importe *"el escarnio y la condena de un mundo amable y sensato"* (:58). Aventurarse quiere decir, aquí, perder el mundo que nos rodea (el mundo petrificado bajo una mirada y una sola voluntad: la ley común, en cuanto con ésta se salva el cuerpo). Sin embargo, analicemos el retorno que es lo contrario que le ocurre al hijo pródigo bíblico:

A tu retorno, el mundo te mira con malos ojos;
eres un extraño, eres un intruso, y sientes en lo hondo que
el mundo no quiere que lo contemples;
lo que quiere es que te vayas y desaparezcas
—lo que quiere es que ya no estés aquí.
Y como al fin y al cabo el mundo eres tú,
imagínate, tendrás que tener mucha fuerza,
mucha humildad, mucho gobierno,
para enfrentarte contigo mismo
—vale decir, con el mundo (:18).

Pero esta pérdida nada significa en comparación a la compensación que se recibe: el instante único de ser del cuerpo su *"soberano absoluto"* . Así, el libre albedrío empezaría a dibujar su verdadera dimensión y extensión configurativa, que estarían dirigidas hacia una pronta sublimación (glorificación del cuerpo a través de su holocausto alcohólico, o sea, su transparencia y su consiguiente **in** destructibilidad, que se vendría fundada en una génesis).

Es de evidenciar que Saenz al utilizar dichos vocablos, manifiesta cierto velado misticismo, propiciatorio de bienes más que celestiales, en un primer momento **terrenales.** Sin duda, significa el de conferirle al cuerpo la misma condición del alma. Entiéndase por condición, un mismo valor axiológico e intelectivo; pero mínimamente diferencial —a través de su **sacrificio.**

Desde esta focalización, es lícito que Saenz nos presente el esfuerzo poético de re-crear no tanto el cielo, como el mundo: vale decir, **la tierra** (el cuerpo). Adonde, la **in** corruptibilidad del cuerpo conseguida por intermedio de la vivencia alcohólica homologiza con la perdurabilidad del no-cuerpo (el espíritu).

Si la experiencia alcohólica es lo fundamental como un medio para acceder la divinidad, **a priori** —según Saenz— uno tiene obligadamente que "aprender a conocer" . Acto virtual que en cierta medida *"no es cosa*

fácil" , pues "duele el cuerpo, duele aquí y duele allá, y duele todo" (:25). El cuerpo es configurado en un territorio hostil y además ajeno (7): *"no es ya el tuyo; es una cosa extraña y ajena"* (:25). además de ser un territorio distante y sin vida:

Una llamarada de terror y de congoja recorre incesantemente tu cuerpo —y eso que tu cuerpo está lejos, muy lejos.

¿Por qué no puedes moverte?
Se diría que no es ya tu cuerpo. Se diría un túmulo allá,
en el camino, sin sol, sin aire y sin agua (:26).

Si vamos a asumir al aprendizaje como un transcurso anterior al conocimiento, tenemos primero que acceder a su característica primordial, que es la angustia (terror=espanto); pues sin esta temperatura emocional (que es una " *vía")* no hay aprendizaje que valga la pena. Este mismo se bifurca en dos estados privilegiados que son delineados así:

Tienes que aprender tu cuerpo. Y tu cuerpo. a su vez,
tiene que aprender (:26).

Asimismo, el aprendizaje implica una contradicción en cuanto es llevado a fin; pues para aprender hay que ser persistente (el *"aplomo"* que indica Saenz) y tener una buena dosis de agudeza (es decir, el *"humor")* para asir y gobernar el cuerpo, ese *"recinto"* hasta entonces *"hermético" y "secreto" ;* en el que solamente los *"sentenciados"* podrán adentrarse y del que, asimismo, *"únicamente los predestinados"* podrán retornar Pero oigamos la definición de Saenz:

¿Cómo aprender a morir?
—ha de ser una cosa en extremo difícil.
Seguramente requiere mucha humildad y mucho gobierno.
Toda una vida de trabajo y de meditación.
Y si uno se pregunta para qué aprender a morir,
la respuesta surge de por sí:

aprender a morir es aprender a vivir.
Y aprender a vivir es, en definitiva, aprender a conocer;
pues no deberá olvidarse que, para conocer, primero habrá que aprender a conocer (:39).

El conocimiento, por otra parte, que es el efecto intenso de un aprendizaje doloroso y, además, horrendo, viene ligado a esa temperatura emocional que se opone a la otra: el júbilo. El júbilo no es más que *"la imagen de un goce supremo"* (Wiethüchter en Saenz,1975:407), el instante donde la auto-aniquilación (vivencia alcohólica) consagra una certeza:

Si destruyen la noche, ya no te importa;
el espacio de la noche que tú ocupas, seguirá siendo la noche; será tu noche, en un espacio indestructible.
Pues todo se destruye; absolutamente todo. Pero el espacio, es indestructible (:24).

Entonces, el conocimiento deviene en la seguridad que se tiene de la in corruptibilidad del cuerpo (el espacio) *y,* asimismo, del nacimiento sagrado de otro ciclo cósmico, donde el cuerpo habrá de conservar la imagen simbólica adquirida en el sacrificio.

En otro nivel de pertinencia, todo el hacer poético eufémico de LA NOCHE (por su posición efectual) establece, directamente, el conocimiento que alguna vez Saenz, al referirse a los poemas de Guillermo Bedregal García, no escatimó en llamarlo de *"puro"* (cf. Prólogo, 1980:13). De ese modo, conocimiento y júbilo son un mismo momento privilegiado sobre el momento auto-destructivo.

En fin, como lo previó el mismo Saenz, LA NOCHE *"pasará a la historia, y será como la historia del Arca de Noé y de la Torre de Babel"* (:24): con tensión equilibrada entre una promesa de salvaguarda común (Noé) y una confusión in orgánica in dividual (Babel).

10.

YO SOY DESDE ESOS OTROS (CERRUTO)

La similitud de REVERSO DE LA TRANSPARENCIA Y UN TEXTO PARA UNA CANTATA (1975) de Oscar Cerruto con REFLEXIONES MAQUIAVELICAS (1980) de Pedro Shimose no es casual ni mucho menos. Ambos textos son los efectos de sentido de una lectura muy particular. La que ofrecía en ese momento una pertinencia esclarecedora: el ELOGIO DE LA SOMBRA (1969) de Jorge Luis Borges.

Lo que emerge ante la mirada de Cerruto es un artificio novedoso — el mecanismo metonímico de la sustitución. No un receptáculo donde se resolvieran de una vez para siempre las contradicciones inherentes a un éxul al interior de la mismidad, sino una instancia de conflicto adonde la focalización poética se viera a sí misma, no como el otro pero sí desde el otro.

El mecanismo de la sustitución actúa en función de un resguardo espiritual. No tanto una egolatría como una idolatría de la mismidad. REVERSO DE LA TRANSPARENCIA Y UN TEXTO PARA UNA CANTATA es un funcionamiento del lenguaje hilvanado entre el margen de escritura (diferencia) y el margen de la lectura (identidad)[1]. Su

[1] El texto se delimita por dos operaciones: escritura y lectura. Pasando por alto el origen de estas dos funciones, diremos que "la escritura opera sobre los significantes. (Su) análisis (....) se limita, entonces, a la organización material del texto. El criterio básico es diferencial; es decir, los signos del lenguaje se tratan como significantes cuyo valor debe ser re-definido dentro del juego relativo con los otros significantes del texto" (Antezana,1977:49). En cuanto a la segunda función, "la lectura, es el proceso de nominación de las significaciones. La lectura explicita la re-ordenación escritural como una serie de significaciones: 'Leer es nombrar los sentidos' , dice Barthes. Toda lectura

focalización poética (lectura particular de textos de nuestra cultura nacional) es relativamente importante respecto a la demarcación (escritura al modo elegíaco que formaliza la selección de la mirada). El procedimiento establece dos campos específicos de intelección poética: una que organiza desde la exterioridad los atributos de un carácter que se identifica y otra que regula desde la propia interioridad los caracteres de una conciencia que se diferencia. El primer campo intelectivo es en relación a un grupo determinado de caracteres singulares (todos son poetas del modernismo nacional) y el segundo campo de intelección es en contra de los demás —contra la turba.

Este procedimiento desarrolla dos encadenamientos causales. Un orden poético en que la lectura (especie de focalización particular del autor) determina la función sígnica (escritura). La focalización poética en pluscuamperfecto no se identifica con las masas sociales. Organiza y selecciona su identidad hacia un determinado grupo de caracteres textuales. *"En cada elegía, Cerruto intentó 'aprehender algo de la ideología, la actitud y a ratos hasta del lenguaje' de los poetas Ricardo Jaimes Freyre, Franz Tamayo y Humberto Viscarra Monje"* (Shimose en Cerruto,1985:216).

Esto supone establecer una prioridad de caracteres no para clarificar una alianza y/o una promesa, sino para iluminar un reducto crítico, un rompimiento con su contexto contemporáneo.

Dentro la textualidad de este reflejo, el espejo tiene dos modos de imagen[1]: a) cuando la mirada poética asume desde-la-visión-del-otro su identidad común. Oscar Cerruto identifica una parte crucial de la

---

opera desde una cierta perspectiva, desde un cierto nivel de aproximación al texto. En la lectura precisamente el sujeto-lector entra en juego" (:49). En ese sentido, el texto no existe "antes de la lectura: el texto es como un 'signo' complejo que se define relativamente a la escritura y la lectura" (:50). Un excelente análisis de la teoría sobre la lectura constituye TEORIAS DE LA LECTURA (Antezana,1983:25-51).

[1] Cf. cita 2, Cap. **II,** 4.

existencia de Freyre y de Tamayo como suya. La mirada y lo mirado (sujeto-objeto) acaban por ser uno. En el primer caso, en la "Elegía primera de Ricardo Jaimes Freyre" , la identidad resuelve organizar la relación en favor de cierto extremo: el momento en que el poeta retorna a su patria, destituido de su cargo en Río de Janeiro, con el cadáver de su esposa:

Y *tú abajo, viajando aquí conmigo,*
profundamente sola.
Sólo los dos,
en un absurdo mundo de nostalgia
y de miedo,
tú en tu encierro de nubes
y de madera,
yo en la prisión de mi flaqueza (Cerruto,1985:155).

La estrategia propuesta en esta elegía es (de)limitar la soledad mutua entre dos personas a través de la solidaridad de una contradicción —entre el **in** potente que desde la derrota recusa un existir y la ausencia femenina que desde la muerte lo determina y hasta lo funda.

En el segundo caso, en la "Elegía segunda a Tamayo", la identidad queda hilvanada a partir de una centralidad (el ego) —el momento en que una conciencia estéril pero lúcida se abstrae en el sufrimiento como único refugio frente y/o contra la turba social.

Yo era el orgullo
la frente
alzada al viento de la injuria.
Yo era la roca,
el pensamiento que la hería.
Y era la herida.
Sangraba en mis palabras la rosa
incorruptible;

era yo quien sangraba (Cerruto,1985:158).

Si la estrategia en cuestión abarca el cogito como principio bifronte, es decir, como castigo y premio al que lo conoce y lo practica; entonces, la solidaridad de esta contradicción es la in posibilidad de compartir un saber entre el-que-piensa y aquellos que no (re)conocen dicho acto. Tenemos por lo tanto, en la primera elegía, la solidaridad de una contradicción que genera una correspondencia (Freyre se relaciona a la esposa por medio de la muerte):

Y el día, qué lejano.
Nada ha de traerme el día.
Si estoy como tú muerto
y muero todavía (:157).

Mientras en la segunda elegía, existe la solidaridad de una contradicción que formaliza una ruptura (Tamayo no se relaciona a la turba ni siquiera por la muerte):

Ni la muerte que es muerte nos iguala (:163).

El segundo modo de la imagen es cuando la mirada poética no asume directamente, desde-la-visión-del-otro, su identidad común; en cambio, la mirada desde-su-propia-visión determina in directamente una simpatía de caracteres —un encuentro por sustitución. Oscar Cerruto no identifica, directamente, el ser silente de Reynolds ni el ser culpable de Guerra ni el ser colérico de López Vidaurre, con su propio ser.

Este modo de focalización poética apunta más bien a otra categoría metonímica para percibir al menos implícitamente la relación que une al enunciado elegíaco con la realidad referencial (el ser propio de los poetas en cuestión). El sujeto (la mirada=focalización) y el objeto (lo mirado=representado) se excluyen aparentemente y se convierten en dos entidades distintas. Lo que se propone y organiza es disponer la identidad

in directamente —no soy el otro, pero algo en mí se identifica desde una característica del otro, dirán las tres elegías restantes.

En el primer caso, "Elegía tercera a Gregorio Reynolds", la diferencia-identidad entre el sujeto-que-mira y el obejto-que-es-mirado está hilvanada de acuerdo a una sustitución de la 1 ra.. persona (Yo) por la 3ra.. persona: El *él* se funda a partir de una elipsis del *Yo* . Con este desplazamiento, el poema adquiere cierta sintaxis narrativa y, formalmente, la figura de un retrato que capta lo esencial de la personalidad de Reynolds:

Se sentaba del otro lado de la mesa
como del otro lado de la tarde
para beber el té que endulzaban
el silencio,
las palabras
que casi nunca pronunciaba (:164).

Tal vez, por las lecturas de Antezana, intuimos cierta línea sagrada que Cerruto daba al silencio en cuanto pureza e inocencia. Por ahí, el regusto de (ad)mirar en este poeta su carencia de palabra. La identidad entre esta cualidad y la mirada que analiza, queda organizada in directamente.

En el segundo caso, "Elegía cuarta a J. E. Guerra", la diferencia-identidad entre el objeto-de-análisis y el sujeto-que-observa, está construido como en el anterior poema. La focalización poética funciona a partir de la 3ra.. persona. El retrato textualiza una situación personal que podemos relacionar al ámbito del purgatorio. Es un momento de purificación dinámica donde el descendimiento (el seguir la *"calle abajo")* es un acercamiento a la muerte (lugar de encuentro con *"su imagen"* = un rostro que es la **summa** de todos los rostros, no el suyo propio).

Pasaba el viejo buhonero

rumiando hojas de coca,
a cuestas la pesada
caja de frustraciones,
la loca alegre y pálida de amor,
y la bella asesina
que apagó el fuego en el pecho
de su amante.

No los veía, caminaba
calle abajo,
quemantes los ojos de fiebre,
nocturnos,
y como buscando
con una secreta ternura
él también su propia muerte (:171-3).

En el tercer caso, "Elegía quinta a Reynaldo López Vidaurre", todo el artificio de la sustitución organiza un espíritu consumido por la cólera, el hastío y una leve melancolía. Este espacio no puede ser más que de lo infernal —sitio de clausura, cerco y crisis espiritual.

Cerró los ojos inundado
otra vez por la cólera
y en seguida de nuevo
el sabor a hastío
pero amargo en la boca.

Unos niños gritaban en la calle
y le parecía
que n o eran de hoy esos gritos.
Alguien golpeó la puerta
despacio y como sabiendo
que. no respondería (:175-6).

Leídas estas tres elegías, podemos configurar tres ámbitos distintos que son como las respectivas transfiguraciones del espíritu. La primera, cercana al paraíso; la segunda, al purgatorio; y la tercera, al infierno.

La recurrencia implícita de estos márgenes de ser es para configurar los momentos esenciales de una existencia particular (la de Cerruto) que, in directamente, se diferencia-identifica desde el ser del otro. Primeramente, como un ámbito de paciencia e iluminación (Reynolds); seguidamente, como un ámbito de búsqueda y esperanza (Guerra) y, últimamente, como un ámbito de tormento, escepticismo y odio eternos (López Vidaurre). Es un desplazamiento del ámbito paradisial hacia el ámbito infernal: la pérdida de la ensoñación y el encuentro del in somnio (Et in Arcadia ego).

El segundo campo específico de intelección poética es una focalización que regula-perturba, desde la propia interioridad, los caracteres de una conciencia frustrada que se diferencia de la masa social. Es el cerco y sus penumbras infernales lo que aquí emerge —un equivalente a la torre de marfil que reconociera Flaubert (el novelista francés) como in sustituible en la creación in dividual. Pero es un ámbito culpable, corroído por un escepticismo estéril y enclaustrado por la carencia amorosa. Este solo poema se denomina "La mano en el teclado (y la otra en los dientes mordida)"[1].

El ordenamiento formal de este poema no configura la técnica del monólogo, sino una especie de soliloquio que tiende al coloquio interior. Es la miseria humana lo que aquí irrumpe. Un ser desgarrado y puesto en su propia nada que intenta comunicarse a través del mal.

Qué pronto he quedado solo,
como un ciego en la tiniebla,

[1] Según anotación del propio Cerruto es un Texto para una cantata en memoria de Humberto Viscarra.

solo,
como esperando a nadie
(que no llega) (Cerruto,1985 : 181).

Una puesta en juego que gestualmente nos pone en juego también a nosotros (los lectores); pues como decía el escritor francés Georges Bataille : *"Toda 'comunicación' participa del suicidio y del crimen"* (1981:121). En este sentido, al poema en cuestión lo constituye el horror funesto y su signo es el asco. El mal aparece, bajo esta luz, como una fuente de vida. Es, aniquilado el ser mismo, en otro, la integridad del ser, como se abre a la comunicación, como accede al ápice moral:

Quería que el sol
para todos se abriera
corno un árbol
de prodigio.
Que para mí se cierre
a mí solo me incumbe
y no interesa (:196).

Este ápice moral es distinto al sermón del monte bíblico; pues no es el padecer (el sacrificio y la entrega humanos) lo que pretende, sino querer el mal. Es una alianza voluntaria con el pecado, el crimen, el mal. Pero, la moral hilvanada en este poema es en sí misma. No tiene valor ya que no va rechazando extremadamente la preocupación por el tiempo futuro.

Retornando a Bataille diríamos que la poesía relativamente *"es válida en la medida en que nos propone ponernos en juego"* (1981:122). Pero ¿quiénes son aquéllos que el pronombre plural *"nosotros"* designa en este poema de Cerruto? La interrogante es importante en cuanto su respuesta definirá la clase social a la que se refiere ese plural utilizado. La respuesta nos la da uno de sus lectores:

> *Testimonio fiel y cruel de nuestra realidad histórica, espejo y no lámpara, la poesía de Cerruto nos muestra lo que somos. ¿Lo que somos? El plural acá resulta harto abusivo. Codicioso, sañudo y atrabiliario el sujeto, ese somos "astillándose de rencor" , que aflora en sus poemas, ¿no son los poderosos que sacuden "el árbol del usufructo" a sabiendas de que "abajo hay un pie de sangre"?* (Mitre,1988:43).

Este reducto social al que refiere este poema de Cerruto no es, por lo tanto, un nosotros extensivo, sino un nosotros elegido de antemano. Lo que Mitre llama *"las élites del poder"* (:43) constituye ese plural restringido. No nos toca a nosotros (los demás) más que a través de la exclusión.

Siendo así, si la esencia de un acto moral es, para el público o turba expuesta en los poemas o en este poema de Cerruto, estar provisto de cierta utilidad (usufructo, débito) o la apariencia del altruismo, entonces, estamos mal; pues, según esta manera de calificar a la moral (de hecho un acto vulgar para nuestro poeta), no es más que una negación de la moral. La analogía de este detalle poético con la teoría de un francés es feliz:

> *El resultado de este equívoco es oponer el bien de los otros al del hombre que yo soy: el deslizamiento reserva en efecto la coincidencia de un desprecio superficial con una sumisión profunda al servicio del ser. El mal es el egoísmo y el bien el altruismo* (B ataille ,1981 :123).

Pero esta moral expuesta por Cerruto en oposición a la aparente altruista de su mismo cerco social, no es una respuesta, sino un andamiaje negativo a los deseos --a la apariencia de entrega y de sacrificio. Es un querer maldito: el mal del no-deseo (la in potencia) entendido aquí como falsía y como ficción. Un *"cansancio"* , diría Nietzsche. Algo que

bien haríamos en llamar la decadencia del espíritu. Una moral del ocaso de una clase social en particular: la oligarquía liberal.

11.

MINIMIZACION O LA NADA (CAMARGO FERREIRA)

El texto "Las estaciones" perteneciente a DEL TIEMPO DE LA MUERTE (1964) de Edmundo Camargo Ferreira, formaliza una de las secuencias más vitales de toda su producción poética. La aniquilación del lenguaje (la escritura) en aras de la perdurabilidad del hilo secreto que une a las cosas y a los seres (el silencio). Esto explica y funciona de acuerdo a la mirada (la lectura directa del universo sin la mediación de la escritura). El silencio de la contemplación como el modo más orgánico de transitar entre los engranajes del universo. Un *"ojo nupcial"* (el adjetivo no es menos) que desnudo (sin el ropaje de la escritura) clarifica en su acoplamiento con el mundo y, además, transfigura.

La emergencia de esta especie de epifanía de la contemplación guarda una génesis (es *"la gran fuente de ojos bajo la circulación del verde"* :139) que deviene emergiendo entre una in finidad de *"corrajes" "miembros"* , *"raíces" y "engranajes"* orgánicos o humanos, *"hasta ser el ojo bajo cuyo peso/ se pliegan las catedrales en la fosforescencia de los alquitranes"* (Camargo Ferreira,1964:139).

En ese sentido, no es sólo una emergencia espiritual, sino orgánica — un devenir constante en pureza y limo:

El sonido de la pulpa. El relámpago de lo calcáreo.
La máscara pegajosa aun del gesto humano
Retornan a su piedra de aceña
A su circulación de desolladuras, al brote
A la mirada de sus manos habitadas.

La harina nodriza
leche desbordando los cereales cercenados.
Aun oxida su ojo nupcial vuelto limo
el engranaje del trigo
Con el alba se deseca el chorro de sus manos
desnudados como un ojo.
Un párpado recubre todavía las duras yemas (Camargo Ferreira,1964:140).

El proceso orgánico que aquí se describe mediante símbolos e imágenes caóticas es el nacimiento de un ser viviente. Su desprendimiento transfigurativo de la placenta materna. El instante en que la mirada es una realidad encubierta *("un párpado").* Es en esta instancia o receptáculo que podemos situar cuasi toda la poética de Camargo Ferreira. Una poética encubierta (sin visión) que, paradójicamente, revela su intimidad, su engranaje, en fin, su no-ser (el deseo). Lo que ha dicho J.H.Lévesque del pintor o genial inventor de los **ready-mades**[1]: *"Una obra de Duchamp no es exactamente lo que uno tiene ante los ojos, sino el impulso dado por ese signo a la mente de quien lo contempla"* [2], es aplicable a la obra de Camargo Ferreira. O más exactamente, como cuando le dice Marcel Duchamp a James Johnson Sweeney (Director del Museo Solomon R. Guggenhein de Nueva York, en 1955): *"La pintura no debe ser exclusivamente visual o retiniana. Debe también interesar a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión"* [3]. Ahí también apunta la poética de Camargo Ferreira, al intelecto.

Dentro de este margen de intelección, los engranajes poéticos de nuestro poeta no sólo restauran el silencio, sino que lo expresan. Le dan

---

[1] Operación artística, esto es, de conocimiento, que consiste en desgajar ciertos objetos de su condición de comunes, a partir de esa su misma condición (cf. Cap. II, 3: nota pie de página.)

[2] "La Lecon de M. D.", en The United States Lines Paris Reviem, 1955. Citado en Duchamp, 1978:5.

[3] Cf. las contratapas, Duchamp, 1978:160.

un rasgo, un esbozo, un gesto completado solamente por la función intelectiva: la mirada o la lectura del mundo.

Sin embargo, la mirada puede ser súbita y abarcar un gran espacio, mientras la lectura, contrariamente, necesita transcurrir en el tiempo lineal de la duración de la escritura para edificar ese espacio u otro. La diferencia que anotamos es netamente funcional. Entre la mirada y la lectura hay una fisura. Un signo se hilvana: la duración. Una significación emerge: la historia. Es un receptáculo poético de temporalidad, de una vacuidad orgánica —el de la muerte, el de la nada. En ese sentido, la escritura de Edmundo Camargo Ferreira es una minimización orgánica hacia la negación de la escritura: el silencio de la lectura en su primer caso. Pero en su segundo caso, una lectura directa, frente a frente al universo y no a través de la escritura; no es una lectura —es una mirada.

Camargo Ferreira plantea una negación del intelecto (no leer, mejor mirar) por medio de una expresión que apunta a la intelección más extrema (ver lo que no se mira).

Aquí, se organiza el siguiente dispositivo de oposiciones y significaciones. Leer significa no-visión mientras que mirar significa visión. Esto supone establecer relaciones críticas y producir, en base a esas negaciones, ciertas afirmaciones constitutivas de la poesía.

a) Si toda escritura es negada por la mirada (no-leer), se convierte en reducto de silencio —una cosa más en relación al universo:

> *Cuadernos cuadriculados, ciencia en el polvo*
> *donde ponen las moscas un punto de silencio* (Camargo Ferreira,1964:135).

b) Si la cosificación natural es afirmada por la mirada (visión), es una negación de la no-humanidad (leer):

Fotografía seca de la lluvia, en un país
vaciando los rostros de los cuadros (:135).

c) Si el **transcurrir temporal** es una negación de la **mirada** (visión), es la afirmación de una **nominación no-puntual, no-visual, no-humana** (leer):

Pentagrama y arpa de silencio
brújula de la araña, red extendida.
Venas entrelazadas por donde corre
la linfa de los muertos huidos de sus nombres (:135).

d) Si la **humanización natural** es una afirmación de la **mirada** (visión), es la negación de una **negación in-humana** (no-visión):

Andamio de la ausencia donde la noche sube
para pintar el hueco que dejó la tristeza (:135).

e) Por último, si toda **escritura** es afirmada por la **lectura** (no-visión), es un reducto de **una expresión** —una intelección **más** en el discernimiento del universo:

Alma de los rincones, hecha del hueso claro
de algún ángel difunto, telaraña
dividida en retazos como plano de una ciudad maldita (:135).

Todo este andamiaje de relaciones significativas gira alrededor de un punto que es todos los puntos, un tiempo fragmentario singular que es todos los tiempos múltiples. No es una ubicación fija ni medible, es en el exceso donde determina su alcance y lugar —un devenir **in** acabable en la **in** diferencia y la multiplicidad (en la confusión genésica del tiempo):

Reloj parado en una hora que dan todas las horas (:135).

La existencia de esta sintaxis lógica es una excepción **en** este poema

("Letanía de la telaraña") , pues ilumina las precisas categorías en que se entreteje una poética que cree —y no es fácil decirlo— en la demasía, en el exceso, en la profusión ctónica.

Si todo es así, entonces, teniendo en cuenta además la negación implícita de este excedente en el propio texto de Camargo Ferreira, la lectura-escritura es, en relación a la mirada, un sobrante no relacionable al universo en cuanto trata de significarlo, interpretarlo y emularlo. De hecho, la literatura es una demarcación excesiva del universo, un hueco por donde el lenguaje habla consigo mismo y donde tanto el autor como el lector no son más que sus momentos existenciales.

Es en contra de esta posición que la crítica poética de Camargo Ferreira organiza una negación de la lectura-escritura (excedente no interrelacionable al universo), para afirmar la mirada-visión como fluido orgánico que consensa la permanencia de un textus vital (el equilibrio de las relaciones del universo)

La miel se transfigura en lilas
la poma se derrama en sonidos azules.
Queda el recuerdo permanente
grabado en lo profundo queda
en archivos de agua en cartapacios
en pergaminos olorosos
quedan las cosas
dibujadas por el agua para siempre.

Al hojearla
no solamente se leen los planetas.
En sus raíces múltiples
en sus estanterías de cristal
mírase la historia de las estaciones ajadas
el tránsito de los enjambres solares
las cosas de nuestra infancia reflejó en su fondo (Camargo

Ferreira,1964:137).

La irrupción de esta visión es contradictoria. Por un lado, es una crítica al universo mítico como objeto irreductible y cambiable; y, por el otro lado, es una crítica al texto ideal como sujeto mensurable e interrelacionable. Crítica del mito como humanización y crítica de la idea como deshumanización. Una doble crítica que se resuelve en un mismo símbolo transfigurativo : el poeta convertido en hombre, en un ser social. Un vínculo natural-espiritual a partir de la mirada-visión (negación de las funciones de leer y de escribir respectivamente), con el universo (textus vital).

En definitiva, si el lenguaje poético para Camargo Ferreira era un instrumento que permitía el coloquio con la muerte o la nada *("la memoria que se engrana a dados de un solo rostro"* :145) ; o el *"viento todavía repleto de naipes de una sola imagen" :145).* Ahora, el salto final hacia el encuentro con la naturaleza (universo en otras palabras) provocará una minimización de los actos del lenguaje. Ya que el lenguaje no puede servir para expresar este otro coloquio, el silencio asume su condición absorbente y transparente: un acoplamiento en que el lenguaje no es más visible que a costa de su aniquilación o sacrificio.

Su canto estaba lleno
de luciérnagas
y su palabra percutida
era un rostro de vidrio
al silencio.
Calló, y entró la noche
a llenar el vacío (Camargo Ferreira,1964:151).

Haremos bien en citar a uno de los lectores estructuralistas más polémicos que tuvo Francia, que, al analizar "Las láminas de la enciclopedia" encuentra que éstas no dejan *"de proceder a una fragmentación impía del mundo" ;* pero que *"la mayoría de las veces la imagen obliga a recomponer un objeto contra-racional".* Algo muy

cercano a la petición humana de Camargo Ferreira es la que el francés demarca:

> *En una palabra, la fractura del mundo es imposible: es suficiente que exista una mirada —la nuestra— para que el mundo sea eternamente pleno* (Barthes,1987b:147).

12.

LA REPRESION POÉTICA: COGITO (SHIMOSE)

La negación de nuestra animalidad (pasiones, emociones, instintos, etc.) es una recurrencia de la tradición occidental —un seguimiento fiel a la finalidad del intelecto. Para el Renacimiento europeo —si no nos equivocamos— la línea, el color y la forma no eran más que expresiones **(medios)** para visualizar la idea divina; pero para los vanguardistas de inicios de este siglo, no era tanto la idea sino la forma, el color y la línea los que determinaban la fórmula **in** dividual de la creación artística. La deshumanización del arte en aras de la esencialidad, lo que en literatura es la búsqueda de la **palabra exacta,** la **concisión** y la **claridad** (Borges, Flaubert, Cerruto, etc.) apunta hacia la manía de perfeccionamiento del espíritu, del estilo y del ego, en última palabra. Esto, no lo dudamos, requiere sacrificios de todo tipo. En todo caso, el aislamiento del escritor, de la sociedad: en un cuarto, acompañado de sus libros. Empeño en una búsqueda atroz: el control verbal. Y, en definitiva, la derrota en cuanto la palabra exacta, la concisión y la claridad buscadas es relativa, no total. En la plenitud de la caída, el escritor encuentra la victoria (su conciencia al respecto): saber que los errores a pesar del esforzado trabajo de las correcciones en MADAME BOBARY continuarán repitiéndose, hace decir a Flaubert: *"Con seguridad descubriré aquí miles de repeticiones de palabras que será necesario eliminar. Por el momento veo pocas"* (Citado por Barthes,1987b:198).

En la obra poética de Pedro Shimose podemos hallar toda la gama procesal y toda la tensión de dicho ejercicio verbal. En una primera instancia, desde **TRILUDIO EN EL** EXILIO (1961) hasta QUIERO ESCRIBIR, PERO ME SALE ESPUMA (1972), el régimen poético se

inscribe dentro de una rebeldía sin límites aparentes: exceso verbal, hipersociabilidad y arrogancia ami-estatal. Es lo que conocemos, implícitamente, como derroche irracional de nuestro excremento vital (la pasión o el fervor). Siendo lo contrario de la conversión (la minimización de los actos emocionales por los del pensamiento, alcanzada en textos posteriores), sin duda, la palestra y sus furores genitales.

En una segunda instancia, desde CADUCIDAD DEL FUEGO (1975) hasta POEMAS (1988), el régimen poético apela hacia una represión paulatina —no total— de las emociones: cuidado y precisión del lenguaje poético; aislamiento social y escepticismo místico de la voz poética. Es lo que conocemos como economía racional capitalista de nuestro excremento. Un signo limpio, útil y moral emerge: la contención. Es el inicio de una conversión liberal: el claustro y sus bondades espirituales. Y todo esto, viéndolo desde otra focalización no es más que otro exceso: la supremacía del cogito sobre el error histórico y existencial.

Hay dos momentos significativos en este régimen represivo. Uno, donde la atención poética es sólo reflexión y reticencia irónicas (CADUCIDAD DEL FUEGO, 1975; AL PIE DE LA LETRA, 1976; REFLEXIONES MAQUIAVELICAS,1980; BOLERO DE CABALLERIA, 1985) y dos, donde la atención intelectual es in extremis castración y mutilación poéticas (POEMAS,1988)[1].

Es un acto polémico pensar la poesía, pues es un acto de agresión a lo que hace emergente a un poema —la sensibilidad o la emoción. Agresión en cuanto reprime la emoción y la encauza hacia el umbral del intelecto. Corregir lo humano de un poema (esos errores que llamamos pasión, emoción, instinto) no es más que la manía llevada al extremo (hacia la búsqueda de la perfección del intelecto).

---

[1] No vamos a polemizar sobre las correcciones poéticas que hizo Shimose con sus poemas anteriores y posteriores a esta antología. Malas o buenas, certeras o des medidas, no merecen nuestra atención por el momento. Pero, borrar con el codo lo que se hizo con la mano es extremar una creencia: la sensatez de la perfección de estilo. Por ahora, estamos avocados a la lacerante inteligencia del silencio.

Pedro Shimose hace emergente esta agresión inteligente hacia el poema —lo convierte, represivamente, en un reducto del pensamiento. Es el cruce de la oscuridad a la claridad, al espejo, al horror: la mismidad. O sea, *"La carne ciega ve, por fin, su espanto"* (Shimose,1975:54).

Lo que todavía en la poética final de Edmundo Camargo Ferreira es una virtualidad: el ser con el ojo encubierto (no-visión), en Pedro Shimose es ya un acto: el ser ve al descubierto. Su desmembración del seno materno (tierra-patria-familia) y el encuentro con una tierra desconocida (allende los mares del Atlántico):España. Los símbolos diurnos no pueden ser más evidentes:

Arriba el viento y borra
las huellas de la luna
sobre los médanos de
Zeebrugge.
Todo es nuevo.
No sé nada
ni recuerdo nada
en el relumbre
de las aguas
crecidas
a la orilla del
fuego

Amanezco (Shimose,1975:31).

Arriba habíamos hilvanado una lectura *"delicada"* respecto al natalicio de la mirada en Shimose. El éxul que vive Shimose en España por varios años es un contexto discursivo amplio; pero una parte del mismo (en su iniciación) puede demarcar ambiguamente el acto de nacer la mirada en un ser y establecer un nivel simbólico afín. En ese sentido, no estamos equivocados al señalar que el éxul es una desmembración del seno materno (tierra-patria-familia) y el encuentro con una tierra

desconocida (España para Shimose, sólo en lo in personal). Este tránsito que podemos llamar doloroso es el nacimiento de una conciencia. Aquí, la lógica de este ámbito es terrible —demarca y discierne al ser del universo natural por medio de tres nociones: la hesitación, la melancolía y la soledad.

Así, se formaliza un sentido capital para la plena intelección de este ámbito —la diferencia. A través de este mecanismo lógico, la ironía puede finalmente encarnar como acontecimiento poético. Etimológicamente eironeia quiere decir —según Barthes— *"interrogación"* (1987:169). Esto es lo que precisamente determina en el ser su desconocimiento de sí mismo; pero al mismo tiempo abre una estrecha relación con el **ser-esencial** y las cosas. Altitud, soledad y hesitación son los márgenes de una delimitación, de una diferencia, de un no-saber:

La soledad me acerca
a todas las cosas,
me desata el espíritu
hasta Dios,

escribe en mí su altura
y su esplendor.

¿De dónde llega,
herido de pureza,
el viento?

La luz me vuelve luz,
¿soy real?
¿estoy vivo? (Shimose,1975:28)

Situado el ser en este plano esencial, la realidad se convierte en una falta. No podía ser de otra manera. Por oposición, el exceso material se

torna en una infamia, un error, un accidente. Por esta razón, la soledad (diferencia con los otros) es el único ápice de perfeccionamiento espiritual y tal vez el único lugar donde la summa perfección (¿dios?) es también otra herida (un alto ser que también comete faltas) a través de sus propias obras:

La realidad no es culpa mía.
Yo no la hice.
Yo no inventé la piedra ni la rosa.
Yo no pedí nacer.
No tuve amigos.
Para mí el amor fue una tortura.
Envejezco.
Vivir me desespera.
Mi soledad: mi gloria (:45).

Este pensar y ver las cosas en la focalización de Shimose es idéntica a la focalización de Cerruto. Sus diferencias pueden parecer arbitrarias; pero ya las hemos anotado en los otros capítulos. Ambos son las caras de un mismo vidrio y como tal su paralelismo no nos parece una astucia ni menos una perfidia. Al contrario, esclarece *y* clarifica una puntualidad, un encuentro, una relación opositiva.

Observemos "Tensión de los opuestos" (Shimose,1975:55-6) y acerquémoslo a "Nocturno del río" (Cerruto,1985:86-7): las mismas estrategias y reflexiones irrumpen en ambos poemas (el aislamiento que se traduce en soledad, la contemplación que culmina en patetismo, la in movilidad que acaba en la mismidad del círculo —en su ocaso— y la figura ()positiva central en desplazamiento: el río).

Tal vez hablamos de una coincidencia feliz; pero al leer REFLEXIONES MAQUIAVELICAS de Shimose, la identidad con el REVERSO DE LA TRANSPARENCIA Y UN TEXTO PARA UNA CANTATA de Cerruto se hace irremediablemente patente.

En REFLEXIONES MAQUIAVELICAS se formaliza el otro sentido para la intelección del ámbito diurno —**la identidad.** En relación opositiva a **la diferencia,** la identidad organiza un especial código de relaciones metonímicas. En otras palabras, sustituye al otro por medio de la identidad —**no corno el otro, pero sí desde el otro.** La sustitución opera aquí, mediante una elipsis de la 1ra.. persona (el *"yo"* que niega el espectáculo directo de su miseria) por la 3ra.. persona (el *"él"* que asume, directamente, la puesta en escena de su miseria).

El cambio poético que opera dentro del imaginario lógico del **in** dividuo, se traduce en un desplazamiento de todos los signos físicos negativos propios: tentación, prueba, rebeldía, humillación, castigo, éxul, etc. (entendidos como grandes penalidades o trabajos) hacia otra persona, como si fuesen vividos por ella y nada más. La identidad se produce gracias a este *"desprendimiento"*. El *yo* no se compromete más que desde la exterioridad. El sitio donde se produce este **encuentro distanciado** (valga la paradoja) es una fractura: la alianza quebrantada del lenguaje.

Shimose no quiere escribir sobre sí mismo. ***"Su yo*** *no podría soportar el teatro de ninguna palabra —como dice un lector de* ***Rancé—,*** *salvo si acaba por perderse: decir YO es fatalmente descorrer un telón, no tanto develar (...) como inaugurar el ceremonial de lo imaginario"* (Barthes,1987b:167) . Shimose quiere guarecer el *yo personal* en un *yo in personal* . El cambio hilvanado es escribir sobre Macchiavelli; pues —como dice Barthes sobre Chateaubriand—: *"los sufrimientos, las inquietudes, las exaltaciones, en resumen el puro sentimiento de existencia de ese yo no pueden sino sumergirse en el lenguaje, que el alma 'sensible' está condenada a la palabra, y en consecuencia al teatro mismo de esa palabra"* (1987b:167) .

Esta poética de Shimose no es tanto una moral frente al lenguaje, ni tampoco un problema moral; *"por el contrario, es* ***el lenguaje,*** *como lo había visto Kierkegáard,* ***que siendo*** *lo* ***general representa la***

categoría de la moral: como ser de lo absolutamente individual" (Nuestro subrayado, Barthes,1987b:167).

El escritor moderno debe, en algún momento, renunciar al lenguaje, estar condenado al silencio (es su secreto romántico); pero al mismo tiempo, *"le es forzoso estar simultáneamente fuera de la moral y en el lenguaje, le es necesario hacerlo general con lo irreductible, reencontrar la amoralidad de su existencia a través de la generalidad moral del lenguaje: este peligroso pasaje constituye la literatura" (:167-8).*

IV.

EROS REPRIMIDO

Detrás de mí, el corazón de la isla, calla
(Cerruto,1985:87).

13.

EGOLATRIA O EL RITUAL DEL ADIOS (SAENZ)

Podríamos nominar a la conducta del poeta Jaime Saenz de **teologal obscuranstista** y no estaríamos equivocados; pero no en el sentido de una mística como cree no sólo la lectora Blanca Wiethüchter, sino también el mismo Saenz. Nuestra posición es considerarla en el sentido de una **egolatría.** Una egolatría en la perspectiva de que no aspira a una comunión con el ser primordial (¿Dios?), sino consigo mismo (culto, adoración, amor excesivo de sí mismo).

Esto debemos entenderlo relativamente y no ser tan estrictos. Recordemos que MUERTE POR EL TACTO (1957) es un texto de vivencia profundamente redentiva. Sin embargo, desde **EL FRIO (1967)** la redención se resuelve ya no por un ascenso hacia el *"modo azul",* en cambio sí un descenso hacia sí mismo: el estar, el júbilo, etc.

Siendo así, la cuestión en este momento se nos figura crucial. ¿Cuál fue la causa para que este modo de ser **tan especial** sea como es? En otras palabras, ¿a raíz de qué situación la conducta de Saenz se erigió travestida de lo oscuro y total?

La respuesta podría parecernos sumamente fácil. La lectura de ANIVER-SARIO DE UNA VISION (1960) nos daría el siguiente recurso: por medio del adiós (no dicho en el texto, y que luego se convertirá en un ritual cuasi obsesivo de su poética), Saenz reprimió el sustrato más

elemental de su existencia —el sentimiento orgánico femenino[1]. Pero en otro sentido, espiritualizó: convirtió la imagen femenina en el elemento profundo de su poesía.

Esta particular elección, que no vamos a achacar al libre albedrío, hace de esta obra poética una relumbrante escena teatral de la egolatría. Asimismo, indiquemos que esta focalización poética demarca dos instancias temporales específicas: *"La primera corresponde a un interlocutor que encarna en una persona individualizada. Con esto quiero decir que la persona amada está cercana, y es celebrada positivamente, en la medida en que se la posee, aún en medio de la caracterización —tan difícil— que Saenz hace del amor"* (Vargas Espinoza, 1987:37):

No me atrevo a mirarte por no quedarme dentro
de ti, y no te alabo por que no pierdas la alegría

— con tu contemplación me contento y *tú*
lo sabes y *finges no mirarme*

y *sueles dar saltos exagerados con una divina*
profundidad,

como si estuvieras a caballo o en motocicleta

—tu extravagancia me asombra y me regocija,
y *es mi pan de cada día*

---

[1] Esta apreciación deberá entenderse de acuerdo al abandono del personaje sentimental en el código poético respectivo, que en la situación discursiva apropiada a Saenz fue reemplazada por la **Tía,** aparentemente. El caso es similar a al del escritor francés Marcel Proust que en su ostracismo artístico fue acompañado por Celeste (una criada que suplía la ausencia de una esposa). Tengamos en cuenta **que reemplazar** (Saenz) y **suplir** (Proust) al pathos femenino no es igual que eliminarlo totalmente —es fundamentar por encima de su **profundización** (aprehensión espiritual de lo femenino amado y deseado) , una apasionada literatura del aislamiento.

— cuando llueve, de tus hombros salen gritos
al girar de la cabeza,

y te acaricias las mejillas y das palmadas
que resuenan en el agua en el viento y en la niebla

— ¡cómo te amo me asombra! (Saenz,1975:120)

La segunda corresponde a un interlocutor *"desprovisto de materialidad, conforma una especie de fetichización de la visión. La mirada, aislada y distante (y aquí se podría agregar todas las connotaciones de elevación y rectitud morales asociadas a la mirada por Durant) es sobre todo el signo de una ausencia"* (Vargas Espinoza, cf. nota anterior):

Y *de las tumbas un suspiro enciende perdidos*
y escondidos fuegos

en tu sentida imagen,

a la ascensión de aquel melancólico vaho
desde las oscuridades,

que ha desquebrajado los sudarios de tus rumorosos
antepasados

—y *en las entrañas del agua, al compás que escucho*
del olvido, llueve,

y llueve y yo no te miro, en realidad puedo
mirar que me miras tú,

—*¡ cómo me miras!,*
de unos confines, de la infancia

y de los mares profundos de la juventud
—¡ me miras en el vacío y *a través de la distancia*
(Saenz,1975:133-4).

Aclaremos algunos detalles en estas instancias temporales, como el de la contemplación. La función de la mirada recíproca y el especial estado emotivo (exasperante y exagerado) de los personajes en cuestión, podría dibujar un cuadro mítico que tiene similitud con el Gran Vidrio del pintor vanguardista Marcel Duchamp —LA NOVIA PUESTA AL DESNUDO POR SUS SOLTEROS, MISMAMENTE.

Esta similitud es en cuanto al espíritu y a la forma de las dos expresiones artísticas. No en cuanto a su concepción, que la de Duchamp es prácticamente teórica (se sustenta en un ante-texto que prefigura la creación de esta obra) mientras la de Saenz es prácticamente nula (su obra poética es, asimismo, acto teórico y acto creativo).

Siendo así, por diferentes medios (elemental el de Saenz e intelectual el de Duchamp) ambos coinciden o llegan a una misma respuesta relativa: el ser esconde dentro de sí el enigma de lo que nace y muere. El ritual del adiós, dirá Saenz. Lo que en Duchamp es *"el soltero tritura él mismo su chocolate"* (1979:40).

Explicitando aún más los detalles, la similitud entre ambos artistas se acrecienta, incluso formalmente. Aun a costa de contradicción, diremos que el aparente espíritu irracional de Saenz no le impide utilizar *"la voluntad metalingüística"* (Vargas Espinoza, cf. más arriba:36) en su lenguaje poético. Esto implica —como dice este lector— *"no un gesto monológico que cerraría al sujeto poético sobre sí mismo"*. Al contrario, *"el lenguaje oscuro es puesto aquí como una vía hacia una verdadera comunicación mística de las almas, supone, por ejemplo, la eliminación de los pronombres"* (:36).

Este recurso místico que tiene como fundamento a la egolatría,

magnifica o supera lo puramente mundano por medio de una comunicación directa (los ojos) y no mediada a través de la escritura poética:

> *De haber milagro, no hay tal; y yo clamo por el olvido de la palabra,*
> *la unificación de los reinos y la comunicación por medio de los ojos, el retorno al alma —tú perecerás,*
>
> *y nadie habrá visto tu alma, excepto yo;*
> (Saenz,1975:125)

En la misma dirección, existe formalmente en el Gran Vidrio de Marcel Duchamp un **aparente** espíritu irracional, pues detrás de todo el aparato mecánico o de técnicas mecánicas se encuentra cierto metalenguaje, *"una clave: las notas de la Caja Verde"* (Paz,1971:204). Lo que en Saenz aún vemos como **mal gusto** escriptural y que aquí, en Duchamp, no es más que *"indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto.... de hecho una anestesia completa" (1978:164).*

La diferencia sutil entre Saenz y Duchamp respecto a este **metalenguaje, es que en el** primero se encuentra inscrito **al interior;** es decir, en la escritura poética. Mientras que en el segundo se halla hilvanado **al exterior; es decir,** fuera del Gran Vidrio. Las notas de la Caja Verde es un ante-texto que demarca desde el exterior el espíritu lógico de LA NOVIA PUESTA AL DESNUDO **POR SUS SOLTEROS,** MISMAMENTE.

El recurso de los **ready-mades** en el Gran Vidrio de Duchamp es, volviendo al asunto, una señal soliloquia que indica dos campos de intelección en **el proceso creativo** —la *"intención"* del artista (la Caja Verde) que *"pasa por una cadena de reacciones totalmente subjetivas"*, y que además no es nada consciente en él, hacia *"realización"* de una obra

de arte (Duchamp,1978:163): LA NOVIA PUESTA AL DESNUDO POR SUS SOLTEROS, MISMAMENTE.

Estos dos campos de creación, diferentes funcionalmente, están unidos por *"un eslabón"*, el *"coeficiente artístico"* personal contenido en la obra. Este *"coeficiente artístico"* es el *"corte que representa la imposibilidad para el artista de expresar completamente su intención, esta diferencia entre lo que había proyectado* y *lo que ha realizado"* (:163).

> *En otros términos, el "coeficiente artístico" personal es como una relación aritmética entre "lo que está inexpresado pero estaba proyectado"* y *"lo que está expresado inintencionalmente"* ("El proceso creativo", Duchamp,1978:163).

En este caso, ambos campos (el ante-texto y el Gran Vidrio) son in completos a su manera —son obras abiertas. *"Son obras en busca de significación"* (Paz,1971:223).

Otra diferencia: ANIVERSARIO DE UNA VISION de Saenz no es una obra abierta, sino inclinada a sí misma — una totalidad oscura: elige a su lector. La lectura de los poemas de Saenz depara dos funciones. La primera, una focalización poética interna que trabaja su escritura metonímicamente en el nivel del habla. La segunda, también interna, una recurrencia nominativa que apela a la anulación comunicativa para establecer la permanencia del misterio *y* no tanto su revelación al común —negación del habla por el misterio.

En un caso, estamos frente a un discurso expresamente elaborado para custodiar un saber a través del habla. En el otro caso, ante un discurso poético que pretende hacer manifiesto el misterio a través de su trastrocamiento; es decir, no discernir sino enrevesar el saber vivencial — guardarlo, protegerlo en el mecanismo aparente de lo grotesco. La paradoja no puede ser más evidente.

Esta jugada resuelta de antemano con el lector expone el riesgo de comunicar el conocimiento. Esto supone --por un lado— que el autor se hace acreedor absoluto de una instancia de poder —un gobierno de lo mismo o de uno mismo—; y —por el otro lado— de cierta dimensión discriminatoria en relación a los otros —alguien está predestinado a adquirir el conocimiento. O, en otro caso, de una desconfianza en el común.

Siendo así, la poética de Saenz (por el hacer y cuidar que pone de manifiesto sobre el conocimiento) se inscribe en una dimensión de carácter teologal **obscurantista**.

En otra instancia igual a la de Saenz , el Gran Vidrio de Duchamp es in diferente a su espectador; es decir, no tiene ninguna influencia sobre su curiosidad y veredicto. Otra cosa es el proceso creativo cuando el espectador está en presencia del *"fenómeno de la transmutación" ;* pues con el cambio de la materia inerte en obra de arte **(ready-made),** *"tiene lugar una verdadera transubstanciación y el papel importante del espectador consiste en determinar el peso de la obra sobre la báscula estética"* (Duchamp,1978:163).

> *En resumen, el artista no es el único que consuma el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo. Esta contribución resulta aún más evidente cuando la posteridad pronuncia su veredicto definitivo y rehabilita a artistas olvidados (:163).*

En cierto grado de focalización, nada más alejado y cercano a la actividad creativa de Saenz, en el sentido asimétrico de que los **ready-**mades apuntan —en una primera instancia— a la *"indiferencia visual"* (anulando el mal y/o el buen gusto estéticos) para afectar *"a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión"* (:160). El sentido de los

ready-mades no está en sus formas *"imperfectas y liberadas"*, sino en la ausencia del sentido. Este no-sentido tiene una lógica espiritual aparente:

a) El régimen de lo alto (la Novia *"es como una apoteosis de virginidad es decir el deseo ignorante, el deseo blanco (con una pizca de malicia)"*, nos dice Duchamp (:52);

b) Y el régimen de lo bajo (el rebaño de solteros que creen imaginar a la Novia ansiosa y, al contrario, son manipulados eléctricamente por ella).

El texto ANIVERSARIO DE UNA VISION de Saenz, por simetría invertida, pone en evidencia a través de la escritura el mal gusto (anulando el buen gusto relativamente) para inscribir no la ausencia de sentido, sino el sentido travestido de oscuridad. Asimismo, este sentido encubierto tiene también una lógica espiritual aparente:

a) El ámbito de lo alto (la visión de la amada como *"la verdadera vida"* y, asimismo, como *"ropaje"* de la muerte respectivamente);

b) Y el ámbito de lo bajo (el ser poético que finge una sobre-valoración del ego —entrañando al tú— por el terror o el miedo de soñar con lo que su alma desconoce sobre sí misma).

En otro extremo, la práctica metonímica en Saenz es hacia el interior mientras que en la de Duchamp es hacia el exterior. Empero, en ambos, *el* desplazamiento es uno solo: no dar cabida aparentemente al otro, sino a la mismidad del ego.

Así, en la virtualidad, la poética de Saenz no desdeña a lo femenino; al contrario, lo interioriza, lo convierte en una instancia de conflicto al interior del ser, para hacer visible el ritual del adiós. Lo femenino como fundamento de la edificación de una poética vital.

En cambio, Duchamp sí desmitifica y desdeña a lo femenino como entidad sensible; es decir, no lo interioriza, lo discrimina convirtiéndolo en una instancia de conflicto al exterior del ser, para hacer vigente el ritual de la mismidad.

Por un lado, tenemos en Saenz, aparentemente, la sobre-posición del YO en el ser-del-tú; por otro lado, tenemos también en Duchamp, aparentemente, la hegemonía del intelecto y la repulsión del ser-del-tú (su animalidad emotiva)[1].

[1] De alguna manera, nuestro Oscar Cerruto no solamente comparte este ejercicio anulatorio de lo femenino como sucede en Duchamp, sino que re-constituye un "universo significativo" —el de la inteligencia. Su relación con Duchamp es más que una revelación, una analogía que no podemos dejar de elogiar; pues el pintor y el poeta se distancian aparentemente de la rotación erótica de la metáfora —Cerruto de la falsa moral filantrópica y Duchamp "de la expresión 'pintamonas' " (1978:154).

14.

PURITANISMO RIGIDO O IDOLATRIA (CERRUTO)

La austeridad, al parecer axiomática, de la poesía de Oscar Cerruto, respecto a su pureza ética en relación contradictoria al Estado-sociedad de su época (que podemos indicar de puritanismo rígido) establece en su registro poético un desmesurado afán de representación arquetípica (una excesiva adoración a las nuevas deidades del mundo industrial y capitalista: la soledad, la gloria, el miedo, el amor=odio (?) y la muerte).

Este juego hipotético que puede parecernos excesivo guarda cierto realismo de lectura (lecturas y miradas a libros y al mundo respectivamente). Infiere la ilusión textual (poética de Cerruto) de una economía general y la facilidad de las representaciones inscritas como arquetípicas (soledad, gloria, etc.) sobre una elipsis aparente (la de la sensibilidad).

Si la representación es una utilidad (un artificio encerrado en sí) aprovechable por la focalización poética de Cerruto, es en cuanto a las clausuras que posibilita. De ahí que la inscripción arquetípica se resuelva en un término único. Por ejemplo, la *"soledad"* dice del ser, lo representa, en el sentido que, si buscarnos una denotación para la soledad, esa denotación es el *"ser"*.

Mi soledad, esposa taciturna
de toda hora o cicatriz que no se borra.
Si sueño que la sueño me embriaga como un vino.

Pero no basta y sólo cuando solos,

ya redimidos ambos y ordenados,
la imperturbable atmósfera
sin esplendores del enigma
y la ceniza compartamos,
será incesante nuestra alianza (Cerruto,1985:56).

Las relaciones entre representación *y* denotación que emergen en el ejemplo, indican un mismo proceder (indicado en el pronombre posesivo *"mi")* y resuelve una nominación mensurable; pues *"la inscripción de una fórmula sintética es un proceder icónico. De acuerdo a Lotman, los 'signos representativos' gracias a la simplicidad de su codificación, permiten resumir icónicamente situaciones complejas. Por ejemplo, un código múltiple se resume en un código simple (...). La relación icónica permitiría una motivación simple, pues se basa en una motivación experiencial" (* Antezana,1978:118-9).

¿Cuál sería la situación compleja que Cerruto se permite resumir icónicamente en la representación arquetípica? La respuesta no puede más que organizarse en un extra-texto.

En efecto, de acuerdo a lo que hemos señalado, la mismidad de la síntesis representativa denota su misma situación compleja. Si la denotación de la soledad es el ser (situación compleja), aquélla lo representa (situación simple). Esta representación es en sentido restringido, como representación de la realidad; tal el proyecto de la poética de Cerruto.

Un lector orureño al leer la novela realista dice:

Una lectura representativa lee, en las palabras instancias de la realidad: objetos, acciones, digamos. Esta lectura, en cierta manera, lee las palabras en transparencia. Si esta lectura podría ser transcrita en un lenguaje, sería un metalenguaje que no tiene otra salida que instituir los "objetos" que lee en la

representación (Antezana,1978:118).

Lo mismo podríamos decir de la obra de Cerruto. Es más, se podría decir también, parafraseando a este lector, que el texto poético de Cerruto inscribe un metalenguaje como **objeto**[1].

Englobando ambas características de la poética de Cerruto, vemos que sus textos son una especie de obra abierta que se inclina hacia el exterior —una soberanía transparentada: no dispone a su lector más que en la claridad de la representación. Podernos indicar que la lectura de Cerruto depara aparentemente dos sentidos.

a) Sería una poética que trabaja su escritura metonímica en el nivel de la lengua.

b) Sería un ejercicio nominativo que apela al dominio comunicativo para inscribir la representación de la realidad y su develación al común.

En efecto, estamos ante un discurso que pretende hacer manifiesta la verdad a través de la representación de ciertos objetos de la realidad. Un discurso dirigido expresamente para enseñar; es decir, discernir y evidenciar el saber existencial —entregarlo, exponerlo, explicarlo.

La jugada de Cerruto se arriesga a puntualizar al lector la credibilidad de comunicar un saber. Esto supone dos cosas:

a) Que el autor se hace portador de una instancia de saber —una soberanía de lo mismo (realidad) y de sí mismo;

---

[1] En cuanto la propia poesía se inscribe corno objeto, es posible decir que inscribe un metalenguaje; pues dice del ámbito poético que ya es un lenguaje: se inscribe a sí misma como una representación y la "representación es, funcionalmente, metalingüística" (Antezana,1978:119).

b) Que en relación a los otros (posibles lectores) se abre una dimensión coercitiva —todos están subordinados a portar ese saber como la verdad relativamente irrepochable.

En este sentido, la poética de Cerruto es un hacer y cuidar del continente (el significante) en simetría invertida a la de Jaime Saenz que es un hacer y cuidar del contenido (el significado). Por eso mismo, la exposición poética de Cerruto se inscribiría en una dimensión de la economía de la lengua y la de Saenz en una dimensión contraria, en el exceso del habla.

Hemos denominado esta actitud de Cerruto **puritanismo rígido,** en el sentido de que norma una moral específica de comportamiento ante los demás.

Para precisar lo dicho hasta el momento, vamos a leer con ojos semiótico, los textos reunidos bajo el título de "Las inscripciones" en ESTRELLA SEGREGADA (1975).

En todo caso, para cuidar cierta claridad de este apartado, diremos que *"la representación en literatura (y en el arte en general) no opera en relación directa con la realidad" (* Antezana,1978:119). Esto porque la representación de la realidad está proyectada a partir de un código que permite ver una cierta forma de realidad. *"Así, las inscripción de un 'objeto' por medio de un metalenguaje no es, en rigor, una inscripción extratextual sino la manera misma como la representación opera en literatura" (:119).*

Teniendo en cuenta semejantes detalles, nos avocaremos ahora a los poemas elegidos . De hecho, un criterio aparente nos hace leer a los objetos (soledad, gloria, miedo, etc.) como **iguales** o **idénticos;** pero un criterio escriptural nos hace ver a los mismos como **diferentes.**

Dentro de la primera focalización, entonces, lo esencial de "Las

inscripciones" de Cerruto es que todas repiten una misma estructura de traslación o de exclusión. Hasta diríamos que todas son **versiones** ("representaciones afines de....") **de un original** —la alianza quebrantada. Esto apunta o recurre, **in** directamente, a un mito bíblico: la muerte de Abel en manos de su hermano Caín (Génesis, 4:2-16). Pero es un original que no tiene marcación en "Las inscripciones" más que a través de su ausencia o silencio. De ahí que las versiones tengan la posibilidad de **formar** este objeto único. Su igualdad o identidad se organiza en base a un metalenguaje que visualiza **ese** conflicto, **esa** separación, **esa in** comunicación aparente.

Si todas dicen (o contienen) lo mismo (las rupturas), su mismidad es un discurso representativo y único de **la** originalidad.

Dentro de la segunda focalización, lo específico de "Las inscripciones" es su repetición, pues entre una y otra tienden a diferenciarse notablemente por su material escriptural; pues escribir es **deformar** un original no dicho literalmente en cada versión (el mito bíblico de Caín) o, en su caso, traducirlo, variarlo o transformarlo. Aquí, el original **no se inscribe** en la escritura de la versión; pero por un proceso **sobre-determinado** de significación y producción textuales se viabiliza la transformación del original no dicho (la versión como escritura es una variación del texto original). Las versiones posibilitan la **deformación** de este objeto único y no dicho en la escritura. **Su** diferencia se establece en orden a una representación que no hace visible la mismidad del conflicto. La marca de su diferencia es, precisamente, el modo en que **expresa** esa ausencia original o la manera en que la reviste o deforma.

Aquí, la versión no coincide **al pie de la letra** con el original, como ocurre con "Pierre Menard, autor del Quijote" en FICCIONES (1944) de Jorge Luis Borges; sino que lo expresa en distinción de su ausencia.

El carácter de este lenguaje poético de Cerruto, es decir, su modo de existencia es, a la vez, discreto y soberano en el mismo sentido en que Michel Foucault califica la existencia del lenguaje en la época clásica occidental. *"Soberana dado que sobre las palabras ha recaído la tarea y el poder de 'representar el pensamiento' "* (1985a:83).

Sin embargo, en esta representación, como lo dijimos más arriba, no guarda la versión una relación exacta con el original. Aquí, representar es oír estrictamente: *"el lenguaje representa el pensamiento, como éste se representa a sí mismo"* (:83). En este sentido, *"no hay un acto esencial y primitivo de significación, sino sólo, en el núcleo de la representación, este poder que le pertenece de representarse a sí misma, es decir, de analizarse, yuxtaponiéndose, parte a parte, bajo la mirada de la reflexión, y delegándose a sí misma en un sustituto que la prolonga"* (:83). Esta funcionalidad de cerrarse en sí misma manifiesta, explícitamente, un rompimiento con el exterior. Así, pues, las representaciones o "Las inscripciones" como las denomina Cerruto (la gloria, la soledad, el miedo, etc.) no se relacionan al mundo del que tomarían su sentido; *"se abren por sí mismas sobre un espacio propio, cuya nervadura interna da lugar al sentido"* (:83). En otras palabras, sustituyen a la realidad.

Un paradigma evidente de lo que decimos es el poema "La gloria", que, discretamente, re-agrupa todos los elementos internos de la representación:

Sentado sobre sus venerables
lánguidos abolengos
repasa sus espectros
de terciopelo y de jactancia
vuelto hacia el mundo
como un ídolo
un viejo totem de caoba
lustrada por la lisonja

y piensa
en la serenidad de los insignes
el heredero del espíritu (Cerruto,1985:142).

La lectura de este fragmento, normatiza una moral específica de comportamiento ante los demás: la **idolatría.** Más adelante hablaremos de ella.

Podríamos decir que la funcionalidad de la representación en la poesía de Cerruto es, en su límite, un lenguaje que no existe aparentemente[1]. Su **discreción** respecto a este problema está expresamente detallada en el carácter **in** mutable de la representación *corno un ídolo"* o como *"un viejo totem" "toda su existencia tiene lugar en su papel representativo, se limita exactamente a él y acaba por agotarse en él. El lenguaje no tiene otro lugar que no sea la representación, ni tiene valor a no ser en ella: en este molde que ha podido arreglarse"* (Foucault,1985a:84).

A partir de esta necesidad funcional del lenguaje poético de Cerruto, el original se desvanece en su propia **in** diferencia; pues el arquetipo exterior, el **más allá** (dios, mundo, universo), no son los modelos que deberá imitar o duplicar esta representación arquetipal, que se mira a sí misma y en sí misma como modelo ejemplar y diferente al original y a los demás. Teniendo en cuenta que no es un efecto exterior del pensamiento, sino pensamiento en sí mismo:

De ahora en adelante, el texto primero se borra y, con él, todo el fondo inextinguible de las palabras cuyo ser mudo estaba inscrito en las cosas; lo único que permanece es la

[1] Si una de las características de la representación "es su generalidad" , convendremos en ver en la poesía de Cerruto que "el alcance de las inscripciones arquetípicas se cifra en el uso de términos de gran extensión", pues se recurre constantemente a términos del tipo gloria, soledad, miedo, muerte, etc. Se puede decir, entonces, que en "la clásica distinción lógica, estos términos de gran extensión implican una nebulosa significativa, muy evanescente" (Antezana,1978:120). Lo que en buen tudesco quiere decir, cierta **in** existencia, en apariencia, de un lenguaje: el de la poesía de Cerruto.

> *representación que se desarrolla en los signos verbales que la manifiestan y que se convierte, por ello, en discurso* (Foucault,1985a:84).

Estas dos lecturas velan y develan un prurito de vanitas, existente en los textos poéticos de Cerruto, hacia tal vez falsas o, mejor dicho, aparentes deidades. Estos ídolos son nominalmente la soledad, la gloria, el miedo, el amor (?!) y la muerte. Asimismo, son las inscripciones o representaciones de carácter arquetipal, dentro un tejido específico de relaciones subordinadas a una poética de la inteligencia.

Esta nominación metonímica explícita (versión y/o variación del original) desplaza a un ser único: Dios. Y lo remplazan mediante ídolos abstractos que, de alguna manera (en silencio o reticencia), igualan a su esencia y se diferencian por su distinción formal. La idolatría se inscribe aquí, como la relación subordinada a sí misma y fundada en sí misma. Esta inscripción necesita expresarse en símbolos superiores y de proyección divina en oposición a los inferiores:

— La *espada* en oposición a *un lirio* ("La soledad");
— La *potestad* en oposición a la *veneración* ("La gloria");
— Lo *racial* en oposición a la *alianza* ("El miedo");
— La *contención* en oposición a la *seducción* ("El amor");
— La *crueldad* en oposición al *amor inocente* ("La muerte").

Esta inscripción asume veladamente una retórica religiosa:

— Al modo de una *cruzada* ("La soledad");
— A la manera de *adoración* ("La gloria");
— Al modo de *penitencia* ("El miedo");
— Al modo de *pecado* ("El amor");
— Al modo de *castigo eterno* ("La muerte").

Estamos frente a un velado extravío del espíritu en un nuevo evangelio. Un puritanismo rígido o idolatría, si se quiere, que

proyecta su adoración a ciertas deidades esenciales: las versiones/variaciones (=representaciones) de la mismidad. Un espejo que arroja sólo apariencias —apetitos desmedidos, cogidos en la representación estéril: la de la clausura, la del encierro y la del ostracismo.

15.

DESEO INFERNAL (CAMARGO FERREIRA)

Si tenemos en cuenta que el deseo es una especie de máscara, en el sentido de que es multiplicación de rostros (= más + cara), entonces, nos ubicamos ante una manifestación pululante y no menos que colectiva. La lectura de Edmundo Camargo Ferreira nos sitúa en este sentido: la del deseo infernal. Avido de no saciarse jamás, el deseo atraviesa todos los límites (de la carne a los huesos, del no-ser al ser, del.., etc.) En todo sentido, es una permanencia en el exceso —después de la lengua (el vacío) y antes del habla (el silencio); es decir, podría ser, durante la cópula de la lengua (vacuidad=sin sentido) y el habla (silencio=sentido). Algo que mantiene a la naturaleza en perpetua copulación, compenetración y travesía —en una palabra—: en la transfiguración eterna:

> *Yaceremos aquí eternamente penetrados*
> *llaga y dolor, amando un cuerpo muerto*
> *besando labios disusletos por el aire*
> *ojos insosteniblemente secos y vacíos* (Camargo Ferreira,1964:97).

Esto implica que el deseo es aquí un artificio en el estricto sentido de la palabra. En verdad (esto no es absoluto), el deseo nos ata a la noche y al día, donde es necesario dar un rodeo (fastuoso y carnavalesco) y desear rostros deseables que pronto se resume a la posesión desarmante de la muerte *("un cuerpo")*. Sin embargo, un cuerpo muerto no puede ser poseído: este desposee (se convierte en un fantasma *("besando labios disueltos por el aire")*.

De ahí que *"el fantasma del deseo es necesariamente mentiroso. Lo que se da como deseable está enmascarado. La máscara cae un día u otro y en ese momento se desenmascaran la angustia, la muerte y el aniquilamiento del ser perecedero"* (Bataille,1981:97). En otras palabras, lo que emerge es el espacio temporal de la noche, que nos mezcla en su confusión:

> *Como abrazado a un batracio adherido*
> *el mismo amor que nos fundió*
> *nos desune y nos mezcla en el espanto* (Camargo Ferreira,1964:97)

En esta línea de focalización, la reflexión del escritor francés es más que útil: *"el lugar de la voluptuosidad es el lugar de la decepción. La decepción es el fondo, es la última verdad de la nada. Sin la decepción agotadora —en el mismo instante en que fallan las fuerzas— no podrías saber que la avidez de gozar es la desposesión de la muerte"* (Bataille,1981:97):

> *¡Dejad ya huesos de plañir esta muerte!*
> *¡Dejad violín que habitó mi cuerpo*
> *de aullar tus humos venenosos!* (Camargo Ferreira,1964:97)

Siendo así, la necesidad de este **artificio** no es la de inscribir (trazar en la página blanca) determinados cánones de orden y de clasificación, sino la de edificar en la página blanca, intelectual y emocionalmente, un mundo emergente a su espontaneidad y/o simultaneidad. Esto implica llevar a cabo una total transformación del lenguaje (cosa que no es **real** en Camargo Ferreira; pero sí en tanto no es una escritura que conformase el sentido) y ver el lenguaje poético como un *"núcleo erótico"* (Prada,1984:67).

> *Y es precisamente ahí, en la lengua, donde el lenguaje va a perder toda identidad, va a ser esa realidad sobre todo posible, abierta al pasar de los flujos y disponible al devenir de los seres.*

> *En la lengua, (Sic.) todos los órdenes del discurso se transformará y atarvesarán, para convertirse en una fuente no sólo de lenguaje humano, sino también del trinar de los pájaros* (:67).

El lenguaje poético de Camargo Ferreira, en la línea de su lectura, no solamente adquirirá la posibilidad de ser receptáculo de una significación, sino también la posibilidad de ser *"un lugar de paso"* de la ausencia de significados (o sea, los flujos orgánicos e **in** orgánicos de la naturaleza). Aquí, marcarnos una diferencia notable con la lectura del escritor Fernando Prada: el hecho de leer, crítica y descriptivamente, los poemas de Camargo Ferreira nos persuade a preguntarnos —más o menos en la misma focalización teórica de Michel Foucault: *"cómo funciona: qué representaciones designa, qué elementos recorta* **y** *descuenta, cómo se analiza y compone, qué juego de sustituciones le permite asegurar su papel de representación"* (1985:84-5).

Es demasiado obvio que la obra de Camargo Ferreira es una negación de la representación; pero no podemos ser **demasiado tajantes** al afirmar que *"no dice palabras sino cuerpos y rostros, cuyo movimiento, no es el de la significación, sino el de la cópula, del flujo de esperma y lenguaje"* (Prada,1984:58). Esto porque, en primer lugar, es una escritura (una realidad formal de carácter funcional); y, en segundo lugar, porque está para ser leída (primero con toda la inocencia posible y sin entenderla, y, segundo, con toda la seriedad que exige una crítica, un comentario o una exégesis). Dichos estos detalles podemos seguir con el análisis.

Si en la poesía de Camargo Ferreira, **"la escritura es un acontecimiento real que deviene movimiento deseante"** (:59), no es en tanto que no va a representar el mundo o el hombre o alguna esencia, sino que ha de hacerlos emergentes desde otra focalización de representación. En otras palabras, la poesía que nos ocupa es la proyección o la virtualidad de la representación —es una **semilla** de la

misma.

Mirada de este modo, la poesía de Camargo Ferreira no es la negación de la representación sino su emergencia —el gesto que la inscribe y la palabra que la desnuda en la virtualidad. La cuestión puntual sería: ¿Si esta poesía es una negación de la representación, para qué entonces **inscribirse** en una materia formal?

Empero, si esta poética lleva en sí el germen de la representación, en una situación discursiva **a posteriori** es **in** negable que su función escriptural inmanente *"no está ya ligada a las civilizaciones por el nivel de conocimientos que hayan alcanzado (la finura de la red representativa, la multiplicidad de lazos que pueden establecerse entre los elementos), sino por el espíritu del pueblo que las ha hecho nacer, las anima y puede reconocerse en ellas"* (Foucault,1985a:284). Esto es mismo que anota Prada como una de las relaciones distintivas de la poética de Camargo Ferreira: **"La poesía de Camargo, nos abre a otra relación con las cosas, no de verdad y saber, sino de deseo y olvido"** (1984:73).

Sin embargo, hay que tomar este criterio en forma relativa, en el sentido de que la escritura poética de Camargo Ferreira está en función de **desnudar** el mundo (en otras palabras, de **develarlo** o de **descubrirlo)** y, al mismo tiempo, **in** directa o **in** volunariamente, de **decir algo sobre él** (escribirlo en una textualidad).

Este lenguaje poético es un instrumento y un producto —un **ergon,** como decía Humbolt—; pero, asimismo, una actividad **in** cesante —una **energeia—**, *"en la medida en que* ***manifiesta y traduce*** *el querer fundamental de los que hablan"* (Nuestro subrayado, Foucault,1985a:284): el del **pueblo**[1].

[1] En la medida en que el deseo camarguiano es múltiple, espontáneo o, en su caso, "mano numeral, mano de pueblo" (1964:22) o "inmersa población" o "informe

En una primera instancia, el desnudamiento del mundo (en el sentido de desatarlo y revelarlo) realizado por esta escritura, pone al descubierto el in acabamiento in cesante por el cual están relacionados los seres, las cosas, los signos y las esencias. Se manifiesta *"el lugar sacrificial, la herida"* (Bataille,1981:64). La cadena de relaciones se textualiza: un hombre es vulnerable por su deseo (sufre la carencia de algo o alguien), una mujer es vulnerable bajo la ropa (en el sexo en que sucumbe), *"un dios en la garganta del animal del sacrificio"* (:64), y un lenguaje poético es vulnerable porque es una búsqueda de significado:

> *Los seres están inacabados los unos en relación con los otros, el animal en relación con el hombre, este último en relación con Dios, quien no está acabado más que por ser imaginario* (Bataille,1981:65).

Es por este in acabamiento que los seres, las cosas, los signos y dios se comunican —las heridas establecen la comunicación de unos con otros.

En segunda instancia, la ilusión de acabamiento que todo ser no deja de oponer a su in acabamiento predispone, **in** voluntariamente, a la escritura **a decir algo** sobre los arambeles orgánicos e in orgánicos (ser-cosa-signo-dios). En otras palabras, los (de)marca en su irrupción.

La marca y el límite de la escritura de Camargo Ferreira serían los *ángeles)*.

Siendo así, la marca y el límite se enmarcan, cíclicamente, en un orden superior **—la relatividad.** Tres también serían esas marcas y esos límites que escribirían, cíclicamente, tres relatividades:

a) "El ángel de la creación"; b) "El ángel de la destrucción"; c) "El ángel del amor" (Estos poemas conforman "Los vitrales de los ángeles",

---

población" (:148).

1964:74-83).

Podemos circunscribir cada ciclo corno un orden religioso de relaciones jerárquicas. La inscripción bíblica se hace evidente. En un primer nivel se organiza un Génesis, que llevaría su acabamiento *("creado el tacto de los volúmenes inmateriales":* 79) y, al mismo tiempo, su in cabamiento *("lo creado palpitaría como un mar de aguas disecadas"* **:80).**

En un segundo nivel se instauraría un **Apocalipsis,** que hilvanaría su **in** cabamiento *("detiene el corazón en un galope disecado"* :82) y también su acabamiento *('flota el rostro del dios) como enredado por sus propios hilos"* :82).

En un tercer nivel se establece un **Cantar de los cantares,** que articula una fisura momentánea del ciclo *("un inaudito amor llagó la curva purificada"* :83) y, asimismo, su cierre *("el ángel.../ tañó el hueso con un nuevo ropaje de deseo/ y los hombres prolongaron su muerte! al acoplarse" :83).*

A partir de estos ciclos, que para el lector Fernando Prada son *"engranajes"* o *"máquinas deseantes",* se conforma a través de su relatividad la **naturaleza. Es** un desplazamiento metafórico (que implica también **in absentia una** metonimia) de la carencia (la falta de un ***brazo)*** a la completud (la encarnación de un ***cuerpo).*** Pero si esta relación guarda un orden religioso (amar-crear) —y por eso mismo sagrado—, también resguarda un orden arreligioso (-destruir) ---y por eso mismo profano—. Entonces, la actividad destructiva constituiría lo sexual y el juego erótico, implicándolos en el deseo ***in*** acabable, ***in*** saciable, como una recurrencia infernal —de la perpetua caída del no-ser:

!Qué abejas hechizadas
mamaban los pezones florales!

!Qué océano en tu carne
me roía la voz como el ancla herrumbrada!
Era mi cuerpo badajo de campana
raíz en otro cuerpo.
Mas el infierno estaba ya en mi aliento
mordían perros de cobre y llama
ardía la sorpresa en pétalos sexuales.
Palomas de cal devorarían tus senos
y mi mano
estrella de cinco puntas mutiladas
bajaría a palpar en tu costado
los pegajosos fósforos
el perfil lacerado de un gorjeo ya muerto
y mi boca en tu boca aspiraría
el venenoso jugo de la sombra (Camargo Ferreira.1964:91).

Aquí habría definidos dos movimientos con sus respectivas parejas significativas: a) un descendimiento eterno (caída = muerte) y b) un ascenso también eterno (renacimiento = vida). Asimismo, dos regímenes jerarquizados o verticales: lo alto (cuerpo masculino = deseo) sobre lo bajo (cuerpo femenino = entrega).

En tal sentido, la frecuencia del deseo sería una naturaleza infernal que pondría al descubierto un **in** cabamiento cósmico porque, precisamente, es humano: **necesita del mal (juego erótico), atravesarlo, para edificarse como** completud **in humana, sagrada.**

En fin, el deseo infernal hilvanado textualmente en la poética de Edmundo Camargo Ferreira, significa (dentro sus múltiples sentidos) la virtual edificación o representación de cierta epifanía religiosa; pero al inicio de dicha proyección es evidente que el deseo existe como cierto fluído eléctrico **in** acabable, permanente y angustioso. De ahí su connotación infernal en los poemas de Edmundo Camargo Ferreira. Así,

el deseo es un atributo voraz y fatal: atraviesa y constituye al no-ser, a las cosas, a los signos y a Dios —es una señal de renacimiento: el cruce del infierno al purgatorio.

Acaso, por esto mismo, la poética de Camargo Ferreira esté hilvanada sobre la **ignorancia** de la existencia del paraíso (ámbito de vida espiritual eterna).

16.

HEDONISMO MISTICO (SHIMOSE)

Cierta experiencia amorosa (si es posible hablar así de una de las estrategias en la obra poética de Pedro Shimose) se detalla de acuerdo a la proyección melancólica del deseo'. Esto quiere decir que es un acto **a posteriori** que suprime, de partida, todo contacto corporal con el ser amado femenino. Esta supresión se refiere —para aclarar nuestro enunciado— a la posesión no realizada y no tanto al cuadro de caricias y requiebros inherentes a un **a priori,** al **hedonismo místico.**

En efecto, la proyección amorosa de Shimose privilegia, esencialmente, a la mirada en detrimento del tacto. Esta contradicción con la obra de Jaime Saenz que privilegia al tacto, es clarísima. Pero no siempre fue así o, mejor dicho, no fue así en determinados casos como en "Mecánica de los cuerpos" (1975:36) o en "A Sandra de Piero" (1980:28-9), donde la función táctil está desenvuelta en la misma simultaneidad de la escritura poética que la focaliza.

Sin embargo, ambas situaciones están demarcadas excepcionalmente:

La primera, de acuerdo a la subordinación del tacto *("acaricio tus formas")* a una comunicación intelectiva y oral *("Tus ojos.! Reposa en ti el impulso! de una corriente! azul... Desciende! a mí/ tu voz.")*

La segunda, a partir de la soberanía del tacto *("tú estás conmigo) bajo estas sábanas) gimiendo, amando, ardiendo, suspirando")* hacia un

[1] Infiero esto de la escucha oral de la teoría de Jorge Luis Borges, en labios de Marco Antonio Miranda, un lector ávido de tal autor.

pleno reconocimiento de su posesión *("En ti me encuentro y en tus brazos/ gozo lo que me queda de esta vida/ que parece un sueño").*

Estos dos cuadros excepcionales no volverán a emerger más que **in** directamente en la instancia virtual y melancólica del deseo. Sin embargo, la oposición con la poética de Saenz aún subsiste: en Shimose el tacto está en servicio del placer o de una morbosidad cuasi inocente (se sitúa en el nivel de focalización del no-saber). En cambio en Saenz, el tacto está al servicio del conocimiento (se sitúa en el nivel de focalización del saber).

Tal mecánica de este artificio de Shimose hilvana dos espacios, que engloban asimismo una apertura general de relaciones. Diremos, por otro lado, que cada espacio está relacionado por un interdicto —los dos cuadros que hemos analizado arriba.

Respecto al primer espacio, éste dispone de una retórica, que no obstante ser excesiva o hiperbólica, permite discernir cierto juego de enlaces y desplazamientos. Por un lado, existe un núcleo particular afectivo (una *"serrana" , "Romance del valle" ,* 1968:41), del cual se parte por acumulación metonímica para devenir, hiperbólicamente, en un núcleo general emotivo *(" ¡cómo crece la patria en tu cuerpo de molles trinadores" :* 43).

El movimiento metonímico no puede ser más evidente: desplaza al ser afectivo **in** dividual (la ***serrana)*** al revestirlo con algo totalmente excesivo (la **naturaleza** en un caso y en otro la **patria).** El desorden o deformación que **figura** el poema, se realiza en grosera representatividad de cierto ideal político, que no vamos a nombrar aquí.

El recurso acaba por abrogar aparentemente cierta afección personal, para dar paso a cierta pretención supra-personal y emotiva. Es *un"olvido"* voluntario del fuero interno sentimental en aras de la velada teatralización de una utopía, un canto desmesurado que hace asumir a la mujer atributos naturales:

creces con mi canto, ¡oh tierra!,
como un tropel de luces que brota de las nubes,
creces por la malva, el maíz, el eucalipto,
por los sauces del río y las vasijas
donde guardas la esperanza de los pobres,
creces por la garapiña y la alameda,
por la begonia y los manzanos,
creces en brazos de tus héroes
y en la voz de tus poetas, oh valle,
descanso tibio, última morada (Shimose,1968:44).

Por otro lado, existe también en oposición a este texto, otro poema que organiza un núcleo general emotivo ("Moxitania",1961:40) del cual parte por acumulación metonímica para acceder, mensurablemente, a un núcleo particular afectivo *("India vegetal"* o *"Hembra fecunda"* :40-2).

La dinámica metonímica se inscribe contrariamente: constituye al territorio natural ("Moxitania") a partir de cierta animación humana (de los atributos femeninos). El desorden general opera, esta vez, por minimización: se cuantifica lo natural en servicio de una humanidad femenina. El artificio acaba por anular aparentemente la emergencia emotiva, para instituir una afección personal respecto a alguien. Es una melancolía (la marca poética no puede ser más perfecta: *"Ahora que estoy lejos del instante en que te conocí"*, 1961:41) *in* voluntaria del fuero externo emotivo hacia una develada escenificación de un cuadro amoroso: un canto mensurable en la apariencia, que hace asumir al territorio atributos humanos[2]:

India vegetal tallada en esmeralda,
cuando la noche sacudió sus alas y las estrellas cayeron en

[2] Tenemos a mano un precedente que justifica esta hipótesis. En "oceano de savias" (POEMAS PARA UN PUEBLO, 1968:61-5) leemos la otra caracterización de Moxitania; es decir, su nominación terrestre y su sentido particularmente político:

"Moxitania, tierra de saúco y tierra
de gualusa y copra, poesía
del hombre que te suelta en serenatas,
caminera caminaste con tus hijos, tierra de bejuco y lazo
desdeñando otras glorias por la gloria pura de la patria" (:65).

tus cuencas,
en tus ojos se miraron la selva antes de ser selva,
la pradera antes de ser pradera
y el río cuando no era más que una gota suspendida en el aire (Shimose, 1961:40).

De acuerdo a esta focalización, dos sentidos se inscriben:

a) La deshumanización del ser femenino en favor de un compromiso político (la patria) ;

b) La humanización del no-ser (territorio) en aras de una reminiscencia afectiva (amor a la mujer).

En ambos caso, la desposesión de lo femenino es condición fundamental para **representar** una utopía social y/o, en su caso, una remembranza personal.

En cuanto al segundo espacio, el de la proyección melancólica del deseo, los sentidos tienden a invertirse notablemente. Hay una situación discursiva que sobre-determina este espacio: el hecho de que manifieste y traduzca el querer fundamental del que habla **desde una instancia de éxul:** el desarraigo de Shimose en territorio español.

Teniendo en cuenta dicha anotación, este espacio no dispone virtualmente de una retórica, en el sentido de que la hipérbole ha dejado paso a la reticencia y a la contención. Se perfila el evidentísimo **re-cuadro** de la proyección melancólica del deseo.

Su irrupción, siendo así, se hilvana como "Los confines del círculo" (BOLERO DE CABALLERIA, 1985:37-58). El plural ***confines*** no puede ser más oportuno: apunta a un criterio de diferencia y límite (como si uno tuviera un entendimiento propio), mientras **que el** singular ***círculo*** establece un criterio de identidad y soberanía **(el logos** es

universal)[3].

La representación del amor sin posesión organiza un núcleo afectivo particular. Es una voz que hilvana su alocución en sentido melancólico, marcando de esa manera una fisura espacial entre el objeto **"real"** ("A *10.000 kms. de ti")* y el temporal objeto **"virtual"** *("Mi país:/ humo de nostalgia) casi un sueño"):*

A 10.000 kms. de ti, descubro
a un hombre
acostumbrado a otro país,
a otra ciudad,
a otras amistades.
Mi país:
humo de nostalgia,
casi un sueño (Shimose,1985:57).

Es **en** esta **apariencia** que la voz poética ha de inscribir la proyección melancólica del deseo. El movimiento es explícito: de lo no-personal que subraya un *"yo"* inclusivo (*"descubro/ a un hombre")* a lo personal que anota una posesión *("Mi país").*

La proyección de esta alocución efectúa tres secuencias causales: la primera, textualiza aparentemente **una cercanía** del sujeto con el objeto de deseo *("te siento pegadita a mí");* la segunda, hilvana supuestamente **una separación** del sujeto con el objeto de deseo *("a ti te hecho de menos");* mientras que la tercera, establece virtualmente **una esperanza** de comunión del sujeto con el objeto de deseo *("sólo espero/ volver a verte pronto").*

[3] Esta lectura nuestra viene respaldada por el epígrafe que Shimose anota: "El camino hacia arriba (y) hacia abajo (es) uno solo y el mismo" Heráclito, Frag. 60. El aforismo detalla, de antemano, la estructura en la que se asentarán todos los poemas; es decir, en la representación de la mismidad.

Si bien, las secuencias anotadas ponen al descubierto las relaciones lógicas inmanentes a la proyección, es emergente que la voz poética accede a un metalenguaje que no sólo subraya la separación amorosa, sino también la **in** evitable crisis mental del sujeto:

Pero no estás junto a mí
y yo tampoco estoy conmigo (Shimose,1985:58).

Esta pequeña diferencia lo distancia de la poética de Oscar Cerruto, que ante todo es una clausura hacia la proyección del otro; pues, precisamente, este estar **fuera de sí** del sujeto poético de Shimose está en virtual conección con el otro. Ahí que la espera en Shimose sea benéfica —abierta a un irremediable encuentro *("Espero! conocer, algún día, I la certeza de algo presentido"* :48); y no así en Cerruto donde la espera es maléfica —confinada a un irremediable desencuentro *("esperando a nadie/ (que no llega)"* ,1985:181).

Asimismo, la poética de Shimose privilegia una apertura no dicha ni pensada en la obra de Oscar Cerruto. Nos referimos al poema "Mujer en guardia" (BOLERO DE CABALLERIA,1985:44).

El poema en cuestión articula un discurso persuasivo, que tiene fuerza para obligar con razones al objeto de deseo, a creer o a hacer algo virtualmente. Lo predispone a ponerse **en guardia** respecto al asedio **aparente** del amante.

Es decir, el texto **persuade** a su interlocutor amoroso —lo prepara para cierta circunstancia: para que se sitúe **en contra** el acoso amoroso del sujeto. Esta negación (aunque hemos sido tautológicos al explicarlo) anticipada por el texto poético del sujeto, conlleva una afirmación del ser femenino en cuanto a su condición **de no ser objeto subordinado.**

Esta decisión de la mujer, supuesta por el texto poético del sujeto, implica a la larga subordinar el criterio femenino a la petición dirigida

expresamente por el sujeto. Mirado de esta manera, el texto poético que analizamos se expresa, de antemano, dos veces soberano: en cuanto anticipa para el interlocurtor un criterio de salvaguarda personal ("Defiéndete de mí" :44) y, asimismo, en cuanto lo subordinaría a tomar una decisión pre-determinada, en caso de escuchar y obedecer en serio la prescripción del texto poético. Así, la negación de la mujer a la porfía amorosa sería, en este caso, una acción subordinada a la petición masculina. Tal acto de obediencia femenina anota veladamente la supremacía de su intelecto sobre sus emociones —la mujer por encima de su animalidad (es un caso que no piensa ni imagina Cerruto). Es una imagen desarrollada idealmente por el poeta Franz Tamayo en LA PROMETHEIDA O LAS OCEANIDES (1917).

Defiéndete de mí,
por favor, mujer,
defiéndete de ti (Shimose,1985:44).

En la misma línea de este análisis, podríamos anlazar a los otros poemas que están reunidos en "Los confines del círculo". Sus temas, a pesar de su diversidad y versiones, se resuelven en una sola estrategia — hacer evidente el hedonismo místico desde una focalización de proyección melancólica del deseo.

Si la estrategia de la persuasión (que hemos descrito hace un rato) es una recurrencia importante en la poética de Shimose (sobre todo al inicio de su obra), es que conlleva un compromiso social y, al mismo tiempo, religioso.

Por un lado, el compromiso social estructura dos relaciones expresamente dirigidas:

a) Solidaria hacia un público determinado (POEMAS PARA UN PUEBLO, etc.);

b) Solidaria hacia un sujeto específico ("Los confines del círculo",

BOLERO DE CABALLERIA, etc.)

Por el otro lado, el compromiso religioso fundamenta dichos enlaces de acuerdo a una subordinación ética del ser a la escritura sagrada.

POEMAS PARA UN PUEBLO *"pone en práctica la esperanza que en moldes marcadamente cristianos intenta reconocer 'la patria'; se lee la patria como el cuerpo de Cristo: 'Por qué me ocultas tu rostro coronado de espinas?...' 'Yo besaré las llagas que por mí has soportado'...etc."* (Wiethüchter en Sanjinés, Comp.,l985:101).

Lo mismo diríamos de TRILUDIO EN EL EXILIO (texto primero de Shimose), donde en un apartado titulado "La octava palabra" apologa los sufrimientos del Señor en función de persuadir al espíritu a seguir la misma senda. Esta caracterización religiosa en los textos poéticos de Shimose adquiere una recurrencia marcadamente mística más que teologal. De ahí que no erraríamos al calificar sus textos de cierto hedonismo místico ya que existe o se desarrolla una *"delectación morosa"* del espíritu ante la virtualidad de los seres y de las cosas.

Esta mística de Shimose es relativamente contraria a la tesis ególatra de la poesía de Jaime Saenz, que relieva una in comunicación con lo divino (LA NOCHE,1984), en cuanto no reconoce al ser esencial (Dios) como lo hace expresamente nuestro Shimose:

Si algo vale en nuestra estirpe es nuestra proximidad a Dios
que nos suspende acto tras acto (Shimose,1961:15).

La implicación que genera dicha afirmación sobre-determina proféticamente los textos poéticos de Shimose. Su decir proyectivo (soñar y pensar en una utopía) es a la larga (no importa cuándo) un hacer in evitable:

Consumación de profecías; (....)
el motivo de tu presencia se ha realizado corno algo
inevitable (Shimose,1961:14).

Sin embargo, como todo texto profético explícito e implícito, se instituye sobre dos núcleos significativos , que lo ponen y, al mismo tiempo, lo distinguen:

a) La tentación del místico que no llega a ser consumada;

b) La delectación morosa que llega a ser **in** evitable.

Es posible ver claramente expuestos tanto el primer y como el segundo puntos en "Los confines del círculo" o en otros textos de Shimose.

La tentación del místico se representa a partir de un pensamiento malicioso; pero por una causa exterior la proyección no llega a realizarse como sucede en el poema "Yaraví":

"Voy a dormir con ella" —pienso alegremente—
pero te vas
sin darme bola, ingrata,
por mi pena (Shimose,1985:41).

O puede ocurrir lo contrario; que por una causa interior, la proyección quede trunca como pasa en "Mujer en guardia":

Defiéndete de mí,
de mi pie que te persigue,
de mi mano que te escribe,
de mi cuerpo astuto y de mi sombra
más astuta todavía (Shimose,1985:44).

En todo caso, la recurrencia del pensamiento y/o sueño maliciosos se torna, temporalmente, en una circunstancia que coloca a prueba continuamente al místico. La tentación se perfila de acuerdo a una retórica de develamiento —a través de la desnudez de la mujer. Pero esta ausencia del atavío femenino es **mirada púdicamente** por el místico. Lo obsceno que hay en la desnudez femenina es **ataviado místicamente;** es decir, entretejido con los símbolos de la pureza o de la ensoñación sagrada:

Susurras.
Te sumerges
en mi sueño,
tocas fondo
y emerges
con las manos llenas de formas
y colores,
palpas tu cuerpo,
lo interrogas,
lo cubres de ternura
(tu piel
joven llamarada),
aspiras el verano,
cierras los ojos,
tiemblas,
te humedeces los labios,
gimes
y tu intimidad
se abre
como una flor
suave (Shimose,1985:45).

Esta operación veladamente artificiosa que proyecta el místico *"otorga al rechazo su plena significación"* (Bataille,1985:325). Entre la tentación **siempre emergente** y el espíritu del místico **en prueba,** confluye una crisis mental: *"La lucha que libra el religioso proviene de la voluntad de mantener una vida espiritual, a la que una caída alcanzaría mortalmente: el pecado de la carne pone fin al impulso del alma hacia una libertad inmediata"* (:325).

La cuestión de la tentación es al espíritu que quiere perdurar, mientras que la contención no cuestiona a la tentación más que mediante el rechazo. La resistencia del místico es en función de salvaguardar una vida espiritual y su porvenir —su equilibrio. Al místico lo *"vence el cálculo interesado" ("ese yo vinculado al orden y a la iglesia"* :326) sobre *"el deseo ardiente" ("yo sórdido"): "Así la resistencia del religioso mantiene, en el momento de la tentación, ese último sentido de un vértigo de la pérdida"* (:326-7):

> *Me voy como llegué: sin humillar tu sueño.*
> *(mi vida, después de todo, no tiene importancia)*
> (Shimose,1985:56).

El horror que aproxima, inicialmente, al místico hacia el objeto de deseo, después del rechazo ya **no tiene el mismo sentido;** pues *"el objeto negado es a la vez odioso y deseable. Su atractivo sexual tiene la plenitud de su esplendor, su belleza es tan grande que mantiene al religioso en el arrobamiento. Pero ese arrobamiento es también temblor: un halo de muerte lo rodea, un halo que hace su belleza odiosa"* (Bataille,1985:327).

A este aspecto ambigüo de la tentación, anotado al final de esta cita, que es una forma prolongada de tentación, llamamos **hedonismo místico;** pero *"la iglesia* —según Bataille— *dio el nombre de 'delectación morosa' "* (:327).

La delectación morosa del místico es , en cierto modo, la proyección melancólica del deseo o *"impulso paralizado" . "En la delectación morosa, la belleza del objeto, su atractivo sexual, han desaparecido. Sólo subsiste en la especie el recuerdo del halo de muerte del que hablo"* (:327). Mientras el objeto de la sensualidad aterra y cae fuera de la focalización de la conciencia, lo que vincula a este objeto es *"un estado de alma" —"un sentimiento de muerte"* de parte del místico:

> *Mis ojos*

cansados
de escrutar la noche
se consolaban
en tus ojos.
Las puertas se cerraban
y ahicito nomás
yo me estaba muriendo
de no sé qué amargura,
solo,
aguantándome,
rogando y suplicando (Shimose,1985:51-2).

El cuadro representado aquí, es el de preservar el intelecto sobre la pululación de la sensibilidad. O rechazar el objeto de deseo **"real"** por su perfilación **"abstracta" .** En esta proyección melancólica del deseo está, de alguna manera, la conciliación del *"deseo de* ***salvación*** *del alma con el abandonarse a la mortal delicia de un abrazo"* (Bataille,1985:327):

(....) Solo espero
volver a verte pronto,
antes de que el tiempo
nos borre y llegue
la época de lluvias (Shimose,1985:58).

O en su caso equivalente pero opositivo:

Contemplo,
indiferente,
cómo se van las sombras. Espero
conocer, algún día,
la certeza de algo presentido (Shimose,1985:48).

'pero el deseo de un objeto deseable es esta vez el de un objeto sin encanto natural; es el deseo ininteligible, inconsciente, de la muerte, o al menos de la 'condena' " (Bataille,1985:327-8). **C ' est la vie.**

V

LOS AMBITOS PROFANOS

Expresión de la modernidad y, simultáneamente, condición de la existencia moderna, la ciudad es el verdadero personaje de las grandes obras literarias del siglo XIX y del XX. En su vientre nace, vive y muere el hombre moderno (Paz,1983:302).

17.

LA INMENSIDAD INTIMA: LA CIUDAD Y EL RINCON DEL SOTANO (SAENZ)

Acometer la tarea de perfilar un ámbito poético inclinado íntimamente hacia el Ser mismo parece in posible; pero si nos ubicamos mal que bien en la instancia de describir lo que se imagina antes de lo que se conoce, lo que se sueña antes de lo que se comprueba, tiene sentido el tomar a la ciudad como instrumento de análisis material para el alma humana en la poética de Jaime Saenz.

La ciudad es un lugar y un momento que el Ser mismo resuelve habitar y, asimismo, utilizar de refugio. La forma que adquiere esta manera de situación existencial del Ser, abarca una profundidad: el rincón del sótano. Siendo así, *"no solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos, están 'alojados' . Nuestro inconsciente está 'alojado'. Nuestra alma es una morada"* (Bachelard,1986:29). Cambiemos *"alma"* por *"ciudad"* y la cita estará más que correcta.

Por consiguiente, la ciudad está en nosotros tanto como nosotros en ella. Refugio, fortaleza, profundidad o catacumba, la ciudad constituye para Saenz en un subterfugio (excusa fingida) que agrupa los siguientes adjetivos: abominable, espectral, subterránea. Una naturaleza caída de la que emergen espectros y cuerpo muertos en pugna permanente con el Ser mismo que lo habita. Dos nombres la definen: el olvido y el viaje en y hacia la mismidad.

> *"Ellos , los espectros, son los dueños y señores del olvido. Son viajeros, pero sin embargo están siempre aquí. y 'aquí', __ten*

en cuenta— es la ciudad. Aquí, siempre aquí" (Saenz,1975:63).

Este *aquí* no puede ser más expresivo. No indica un exterioridad, sino un fuero interno. Nos remite a una relación complejísima, a una intimidad --el alma. Mirada de esta manera, la ciudad es, sobre todo, contemplación del Ser mismo. Sin embargo, es una contemplación encubierta, deforme y absoluta. La ciudad es reflexiva a la substancia del alma. Reflexiva en el sentido de que es una instancia de conflicto del Ser mismo. La mirada y la visión de mundo están en contradicción de principio: la mirada no mira, la visión de mundo no es visión. Así, no saber mirar no es una visión, al contrario, es un encubrimiento en que se solapa el Ser mismo. Decimos solapa porque el Ser mismo imagina que la ciudad cobra una dinámica no usual. Una desmesura equivalente y equilibrada a la del alma. Alma y ciudad se complementan gracias al medio: la imagen de la ciudad caída acaba por ser una morada de conflicto. Un credo y fundamento vitales del Ser mismo. Un sitio donde se extiende y expone agazapadamente las cuestiones del Ser mismo. Jaime Saenz confiere, en este sentido, a la ciudad la dignidad oscura del alma. La humaniza en la deformación de su imagen. Así, la ciudad es un lugar y un momento de lo nocturno. Una emergencia de la muerte que equivale a guardar la vida del Ser mismo.

Podemos decir, además, que la ciudad es una posada permanente del alma; pero de ningún modo, de entretenimiento ni de solaz a secas, sino vía de perpetua punición y pervivencia y, asimismo, vía de conocimiento. En el poema 7 del VISITANTE PROFUNDO (1964), al hablar de las *"ciudades ocultas que guardan ciudades en el corazón"*, Saenz lo dice claramente:

Y *en aquellas ciudades —!oh, habitante!----- la muerte es fuerte y diversa, y poderosa la agonía; los sueños manan de tu sangre*

—revelan el astro de la letra olvidada— la letra que falta a la palabra que falta

--y se desborda el lujo de la sangre, en unas ciudades donde no se puede morir (Saenz,1975:161-2).

Este doble carácter de la ciudad como lugar de agonía y pervivencia, y ,asimismo, como lugar de conocimiento del alma, inscribe dos recursos de lo hermético:

a) De lo cerrado al exterior;
b) De lo abierto al interior.

En otras palabras, una profundización de la caída (el riesgo de exponerse a la posada nocturna) y una profundización de la vida (el riesgo de habitar la posada nocturna en sus misterios). Esta manera de pervivencia del alma, este estrechamiento sobre sí mismo tiene ya una marca negativa. El Ser mismo al exponerse a lo nocturno abre la agonía del alma. Esta relación conflictiva inaugura el fuero exterior de la ciudad -__el conocimiento de la exterioridad del alma: *"En las calles me doy cuenta del estado del mundo"* (Saenz,1975:211). O sea, un momento del desgarramiento de la conciencia.

Habitar lo nocturno reabre la pervivencia del alma en los misterios. La relación positiva formaliza el fuero interior de la ciudad *("en un rincón se esconde el alcohol glacial, alcohol del frío, y en otro rincón me escondo yo"* :211): un lugar del abrigo de la conciencia (del Ser mismo y de su conocimiento).

De esta manera, hemos llegado al germen de la posada nocturna: el rincón del sótano. Respecto de los rincones, nos dice un filósofo francés: *"En muchos aspectos, el rincón 'vivido' se niega a la vida, restringe la vida, oculta la vida. El rincón es entonces una negación del universo. En el rincón no se habla consigo mismo. Si se recuerdan las horas del rincón,*

se recuerda al silencio, un silencio de los pensamientos" (Bachelard,1986:171).

De hecho, describir este sórdido refugio plantea la expectativa de haber llegado al fondo de la profundidad. En efecto, el rincón o los diferentes rincones que puede suscitar el Ser mismo constituye el grano en que se sostiene la imagen deformada de la ciudad. Entonces, el conocer esta guarida nos devela una seguridad y estadía del Ser mismo en sí mismo. Para Gaston Bachelard este retiro es una expresión *pobre* Pobre en el sentido de contener *"numerosas imágenes, imágenes de una gran antigüedad, tal vez incluso imáges psicológicamente primitivas"* (1986:172).

Pero el carácter simple del rincón guarda, en primer lugar, *"un valor del ser: la inmovilidad"* (:172). Saenz configura la in movilidad desmesuradamente., y en relación a ella minimiza al Ser mismo. Se opone lo grande (lo estable) a lo pequeño (lo efímero). El rincón, por consiguiente, es un receptáculo de lo grande y el Ser mismo es un receptáculo de lo pequeño. Se invierten los significados de nuestro sentido común, aquellos que nos dicen que el Ser mismo es, formalmente, grande en relación a la pequeñez del rincón. La imaginación rebasa estos perfiles normales y los confunde:

> *—ya lo sé, en el rincón alguien tiene más paciencia que yo, es un gigante, es un coloso y yo un pobre gusano* (Saenz,1975:212).

El develamiento de este valor impone al ser una disyuntiva con el resto del mundo *("quizá será por eso por lo que me quedo solo y fascinado")* y, asimismo, una conjunción reflexiva hacia sí mismo *("por lo mismo me pregunto qué pasa en el mundo"*), o viceversa. El rincón atrae al Ser mismo por la magnificencia que guarda en su intimidad; pero es un saber que hay que resguardar en la soledad y en el silencio del lenguaje.

En fin, el rincón es un centro espiritual donde el Ser mismo se está. Pasemos a leer cómo Saenz encuentra y nos devela tal misterio:

> *Por el modo en que respiraba, en lo invisible y recóndito encontré esta alma.*
> *En el modo de mirar y de ser de este cuerpo —en el modo de ser del ropaje,*
> *en el modo de estar y no estar, oscuro y sutil del ropaje, encontré el secreto,*
>
> *encontré el estar* (Saenz,1975:264).

Dejar expuesto este misterio o secreto al lector viene en espiral y en suspenso. Tenemos en Saenz a un virtuoso medieval en el arte de descubrir un saber o, inversamente, de en cubrirlo. Su escritura opera gradualmente, no es directa ni clara. Es un texto de ejecución tautológica; es decir, una acumulación que se organiza en base al encubrimiento del Ser mismo en lo grotesco. Pero, asimismo, es un espacio de estabilidad. *"la conciencia de estar en paz en su rincón, difunde, si nos atrevemos a decirlo, una inmovilidad. La inmovilidad irradia"* (Bachelard,1986:172). Este espacio de la in movilidad en la poética de Saenz es un lugar y un momento del Ser mismo.

La perfilación de este espacio en Saenz indica, en primer grado, un hermetismo a la manera de una fatalidad y, en segundo grado, una *"broma pesada"* (Saenz,1975:211). Cada rincón es, en este sentido, una *"espera de la salida del otro, a sabiendas de que no hay escape"* (:211). El rincón como ámbito de los espacios in comunicables y cerrados es señalado en RECORRER ESTA DISTANCIA (1973) de acuerdo a una intuición poética. Estos espacios herméticos configuran íntimamente espacios hondísimos y terribles. Los silencios de Saenz profundizan demasiado:

> *En las profundidades del mundo existen espacios muy grandes*

—un vacío presidido por el propio vacío,

que es causa y origen del terror primordial, del pensamiento y del eco.

Existen honduras inimaginables, concavidades ante cuya fascinación, ante cuyo encantamiento, seguramente uno se quedaría muerto (Saenz,1975:257).

Este modo de sentir el espacio del Ser mismo, de naturaleza cerrada, como espacios abismales, está cuasi determinada por la imagen de la ciudad. Es un afán del alma de dominar los subterráneos. Y lo que hay bajo la ciudad es la fascinación del estar —la **in** movilidad (un continuo sumergirse en la muerte) es también, contrariamente, un desprenderse de la imagen urbana:

Caer al abismo contigo, eso sería vivir la verdadera vida;
me atrae la muerte que yo miro en mi búsqueda de ti.
La ciudad no será una realidad mientras dure mi búsqueda

—detrás de la ciudad te escondes tú (Saenz,1975:225).

Esta negación del orden urbano o mejor de la configuración urbana, obedece a un afán de conocimiento de las concavidades del Ser mismo, *"el olor de verdad, el solo olor, el olor del abismo"* (:258). Es un retorno aparente a la primitividad del Ser mismo, a su **in** sensibilidad. Un movimiento que es la negación de la realidad visible: el vivir efímero que cambia continuamente. Este dominio de las profundidades es una antítesis (un desprenderse de la ley del movimierto urbano): la adquisición de los secretos o misterios subterráneos. Aquí, donde todo es silencio,

oscuridad, profundidad; no un más allá del mundo donde *"la luz es perturbadora, al igual que el vivir —tiene carácter transitorio"* (:260).

> *Hay que pensar en los espacios cerrados. En las bóvedas que se abren debajo de los mares.*
>
> *En las cavernas, en las grutas —hay que pensar en las fisuras, en los antros interminables,*
>
> *en las tinieblas.*
>
> *Si piensas en ti, en alma* y *cuerpo, serás el mundo —en su interioridad* y *en sus formas visibles* (:259).

En fin, en la poética de Saenz hay la obsesión en el siguiente sentido: si no podemos dominar el régimen transitorio de lo diurno (espacio del movimiento y del otro ser), seamos soberanos del régimen estable de lo nocturno (espacio de la in movilidad y del Ser mismo). Semejante propuesta encarna y encara una soberanía total del alma o, es decir, de los rincones del alma. Un saber y un poder de la no sensibilidad. Gaston Bachelard analiza dicha pesadilla del alma —esa voluntad de poseer lo interior (que existe en la poética de Jaime Saenz):

> *Si la casa del soñador está situada en la ciudad, no es raro que el sueño consista en dominar, por la profundidad, los sótanos próximos. Su morada quiere los subterráneos de las fortalezas de la leyenda donde misteriosos caminos comunicaban, por debajo de todo cerco, todo baluarte, toda fosa, el centro del castillo con el bosque lejano. El castillo plantado sobre la colina tenía raíces fasciculadas de subterráneos. !Qué poder para una simple casa, estar construida sobre una mata de subterráneos!* (1986:51).

18.

EL CASTILLO DE LA PUREZA O DE LA CORROSION: LA TORRE O LA MORADA O LA PRISION (CERRUTO)

Un previo. El privilegio que adquiere la morada (casa) en el análisis fenomenológico de Gaston Bachelard emprendido en LA POETICA DEL ESPACIO, subraya su unidad y su complejidad *"tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental. La casa nos brindará —explica— a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes"* (1986:33).

La dirección descriptiva de la casa para este filósofo no es señalar sus aspectos pintorescos ni la constitución de su comodidad, sino *"rebasar los problemas de la descripción —sea ésta objetiva o subjetiva, es decir, que narre hechos o impresiones— para llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar"* (Nuestro subrayado:34).

Una fenomenología de la imaginación considera a la imagen como *"propiedad de una conciencia ingenua"* . *"La imagen, en su simplicidad, no necesita un saber" (11),* nos especifica Bachelard. Esto esclarece a la fenomenología de la imaginación de Bachelard, no como una fenomenología del espíritu, sino como una fenomenología del alma: *"la imagen poética es una emergencia del lenguaje, está siempre un poco por encima del lenguaje significante" (:18).*

Más que evocarla, el análisis descriptivo de Bachelard de la imagen poética, coloca en el centro a una palabra un poco caída en desuso: el

alma en contradicción al espíritu. Siendo así, para Bachelard *"un poeta plantea el problema fenomenológico del alma con toda claridad. Pierre-Jean Jouve escribe: 'La poesía es un alma inaugurando una forma' . El alma inaugura. Es aquí potencia primera. Es dignidad humana" (:13).*

Entonces, el espíritu sería, en la línea de este filósofo, una forma: la estructura relacional que el alma ha gestado, que ha dado a luz. Bachelard inscribe una clara diferencia entre el alma y el espíritu. Y se sirve del ensueño y del sueño respectivamente para justificarla. Hagamos nuestra esta reflexión:

> *El ensueño es por sí solo una instancia psíquica que se confunde demasiado frecuentemente con el sueño. Pero cuando se trata de un sueño poético, de un ensueño que goza no sólo de sí mismo, sino que prepara para otras almas goces poéticos, se sabe muy bien que no estamos en la pendiente de las somnolencias. El espíritu puede conocer un relajamiento, pero en el ensueño poético el alma vela, sin tensión, descansada y activa. Para hacer un poema completo, bien estructurado, será preciso que el espíritu lo prefigure en proyecto. Pero para una simple imagen poética, no hay proyecto, no hace falta más que un movimiento del alma. En una imagen poética el alma dice su presencia* (1986:13).

Volviendo a nuestro asunto y tomando muy en cuenta las consideraciones de Bachelard en esta última parte, la morada (casa) no constituye para la poética de Oscar Cerruto un rincón donde deba refugiarse el alma sino el espíritu. Vista de este modo, la morada para Cerruto es una prefiguración y una edificación formales del intelecto en lo grotesco. Por tanto, en una primera focalización, es una proyección del espíritu, un deslizamiento del arquetipo hacia el territorio elemental: un descender de la entelequia al ámbito in estable:

De sus torres de olvido

baja ya el sueño,
baja por una escala
de terciopelo (Cerruto,1985:27).

En ese sentido, la morada en esta poética no constituye un reducto de lo natural, sino una soberanía del intelecto y de la inteleccción. Una construcción artificiosa que está en oposición al modo de morada de lazos antropocósmicos. Se diría que los mismos *"están tan relajados que no se siente su primer apego en el universo de la casa"* (Bachelard,1986:34).

La razón de tal forma de proceder se ubica en la abstracción que posibilita un universo por el juego dialéctico del yo y del no-yo. *"Precisamente, conocen el universo antes que la casa, el horizonte antes que el albergue"* (:34-5). En este sentido, en la poética de Cerruto existen formalmente previsiones, proyecciones, virtualidades del espíritu poético. El pensamiento imaginativo tiende a establecer una morada en la que el espíritu reposa al abrigo de una fuerza cósmica única en contraposición aparente a las fuerzas antropocósmicas:

Mientras tú duermes
el viento
circula afuera con una espada,
guarda tu casa.

Y allá en su altura
la estrella
con su luz de certeza demarca
los territorios de tu pureza (Cerruto,1985:30).

Este tipo de morada como refugio del intelecto, es un equilibrio harto artificioso. Concentra la estadía del espíritu de acuerdo a una perfilación del exceso. Se abstraen aparentemente las fuerzas naturales y se materializan aparentemente las fuerzas espirituales. El resultado es situar la imagen del Ser en un reposo intelectivo por encima del conflicto

elemental: su transfiguración orgánica e **in** orgánica. Es un sueño que niega el acto hacia el exterior; pero proyecta por encima de esta crisis una virtualidad de equilibrio. El pensamiento de este sueño es tratar de sustraerse de la realidad a través del reposo de la imagen:

En el patio la fuente sueña
y por la tersa superficie, ausente
del mundo y sus afanes,
cruza tu imagen (Cerruto,1985 :31).

De ahí que la imagen de la morada intelectiva sea instaurada primero en el régimen de lo nocturno; **pero al amparo de la luz de una estrella y de la luna** (simbolización de la presencia de la razón), como una especie de heredad entrañable y como forma constitutiva del Ser.

Sin embargo, la morada ubicada esta vez en el régimen de lo diurno al amparo de una luz sin adjetivo (la **ratio),** constituye la esencia del Ser en cuanto su extrañeza intelectiva. La luz no viene a demarcar la pureza del Ser, sino a focalizar **pian piano** su vacuidad y la ausencia de una dirección del Ser. Es un motivo poético para **magnificar** la intimidad de la morada, **indicar** los objetos que guarda e **inscribir,** posteriormente, sus formas.

La luz en las cortinas
cuelga en tu ausencia.

La luz en los espejos
y en la escalera.

Corre por los pasillos
clareando apenas.

La luz del sentimiento
de puerta en puerta.

Silenciosa espesura.
Nadie contesta (Cerruto,1985:35).

De acuerdo a estos ejemplos; podernos inferir que la ubicación espacial de la morada en la poética de Cerruto está ubicada en lo alto (la torre) y erigida sobre lo bajo (el altiplano). Así, la morada se proyecta en calidad de sueño espiritual. Es una especie de ofrenda del cielo a la estirpe del espíritu. Un bastión que sobresale en el brusco choque de la niebla y el perfil del territorio. Esta morada, asimismo, es un predio señorial: un dominio de la casta intelectiva. Cierta polis que resume íntimamente la torre o la morada.

Entonces, la ciudad-fortaleza se proyecta corno el castillo de la pureza del Ser. Un bastión expresamente plantado para blandir los sueños del espíritu sobre el horizonte:

Y la antigua ciudad en que has nacido
sale a tu encuentro,
calicanto del aire y su hermosura,
vestida de aguaceros.

Urdida está como los sueños
y como tu linaje:
al tope de las torres de la bruma,
banderas de combate (Cerruto,1985:37).

Si el castillo en Cerruto es una heredad del espíritu, o sea, un lugar y un momento prefigurado en el sueño, entonces, estamos frente a la soberanía de una potestad de la pureza. *Pureza* en el sentido de ser el castillo una ofrenda del cielo (el intelecto). Mirada de este modo, esta morada no involucra a la profundidad (los abismos, los subterráneos, consubstanciales en la poética de Jaime Saenz), sino a la superficie —la extensión y el horizonte. Ahí, la proyección vasta y no profunda del

poema "Enumeración de tu heredad" (1985:36-7).

Empero, a partir del texto PATRIA DE SAL CAUTIVA (1958), el castillo ya no es reducto ni receptáculo del linaje de los sueños (del Ser y su cifra de las rosas), sino de las pesadillas (del no-ser y su caída, agonía, remordimiento, rencor, etc.). El linaje prefigurado más o menos inicialmente, en la poética de Cerruto, era el de Abel. Ahora es el de Caín: la degradación remarcada del linaje. Descubierto en su delito, marcado, castigado a vagar y penar en los vastos silencios de la soledad:

Degradados templos
de arena que la noche lame
y el tiempo lame y desintegra
y pacientemente reconstruye
la soledad de nuevo (Cerruto,1985:86).

La función de habitar que al principio era sobre-protegida por el espíritu, ahora es punitiva , o sea, sobre-des protegida. La expulsión del bastión inscribe morar en el exilio y aceptar o,mejor dicho, sobre-llevar una culpabilidad y oscuridad eternas en una tierra baldía abandonada por los dioses oriundos, cercada *"con hielos/ de cuchilla en cada punta"* (:67), poblada por *"hurañas bestias"* (:69) y oscurecida por el misterio.

Una morada-prisión donde emergen las entrañas del Ser como pesadillas, ya no como sueños felices. Et in Arcadia ego, dirá nuestro poeta. Se trata de exorcizar las profundidades del Ser (subsuelo del bastión intelectual) que irrumpen. En todo caso, no es un dominio de las profundidas del territorio. En este sentido, la morada-prisión se convierte en un dominio de las pesadillas sobre el Ser. Estas pesadillas ya no son imágenes transparentes ni lúcidas, sino un reverso de la transparencia: opacas, corroídas, derruídas.

Aquí la elipsis metonímica trabaja anulando la *"causa de"* . No es necesario que el territorio muestre sus abismos (nuditas **criminalis**)

dentro de la morada-prisión, basta que se haga emergente como pesadilla sobre el Ser, corno una impresión grotesca y horrible de la profundidad del Ser:

Es la hora que más odias,
cuando la tarde cae
como si se desplomara del tejado.
Lobregueces rastreras
corren bajo tus pies y sientes
que eso que pasa enfriándote la cara
no es el viento.
Comienzas a oír voces
que nadie más oye.
Crees ver centuriones de niebla
entre la niebla, manos que flotan,
lenguas arrancadas, y disolverse en la noche
la tediosa muralla que te aisla.
Tu sombra acobardada te precede
por los polvorientos salones del palacio.
Y llegas a tu lecho
en los hostiles dormitorios
sabiendo que allí sólo te aguardan
sueños enemigos.
Sueños con dientes sin fatiga,
puntuales, pertinaces
como la oscura rata que noche a noche
roe en las tablas del piso (Cerruto,1985:71).

Sólo así, bajo este reducto de escarnio espiritual, la morada-prisión adquiere, en la poética de Cerruto, inversamente por baldía, un carácter maternal dentro de la soberanía paternal de la altitud. Siendo una morada-prisión que indicaba originalmente el desamparo, ahora señala cobijo, resguardo para la *"alcurnia de proscritos"* (:76). La morada ha pasado a ser no sólo prisión punitiva a secas, sino una especie de claustro:

sitio que prefigura cierto amparo espiritual. Pero ya no es el espíritu que blandía sus sueños contra la tierra desolada desde su torre, sino el espíritu perdido en el *"laberinto inmemorial"* o en un *"altiplano sin fronteras"* (:78) en *"el destierro de la altura"* (:76).

De esta manera, la ciudad se perfila en lo alto como éxul (des tierro); pero, asimismo, como abrigo espiritual (ligero reducto de libertad y esperanza):

> *¡Tú que asumes,ciudad madre mía*
> *y del rayo,*
> *la condición del diamante,*
> *escarchada, purísima campana,*
> *planta de luz andina,*
> *copa de soledad,*
> *apartando tinieblas deja oír siempre el grito*
> *de nuestra angustia,*
> *grita con nuestras voces*
> *de tierra en el destierro de la altura,*
> *híncalo en lo íjares del agravio,*
> *para que tu corona primacial recobre*
> *las perdidas estrellas!* (Cerruto,1985:76).

En fin, la morada-prisión se extiende en la altura y adquiere, nuevamente, la preeminencia perdida; pero esta vez de manera patética y agraviante. Es una resplandescencia, sobrecogida en su in potencia. Un ostracismo que contempla el mundo de lo bajo desde la altura, compromiso en un oficio ruín. Una ansiedad que sólo puede calmar su sed en un pozo verbal (una superficie de certezas-dudas). Una morada-prisión que inscribe en el espíritu su pertinencia elemental y humana: del remordimiento ("Casa de Baudelaire"), la melancolía ("Casa de Lope") y la clausura ("Casa de Beethoven").

En este lugar, la sentencia de Jorge Luis Borges es gravemente

precisa para definir la morada última en la poética de Oscar Cerruto: *"Lo más terrible de una prisión es que quienes entraron en ella no pueden salir nunca (....) La cárcel es, de hecho infinita"* (1985:1).

Para terminar, podemos decir que la morada-prisión en la poética de Cerruto es un dominio de la superficie, la extensión y el horizonte. Una estrella segregada (abierta e inclinada sobre sí misma) en el perfil del territorio, que observa patéticamente el curso fantasmagórico de la oculta sombra (su no-ser): *"el foso del duelo! y el desamaparo" (:104)* o, en su caso, *"un idioma que no es el de la veracidad! que no es/ el de su apariencia" (:105)*.

19.

EL UNIVERSO: EL CAMPO, EL MAR, LA CIUDAD (CAMARGO FERREIRA)

El lugar de la poética de Edmundo Camargo Ferreira está formado por una relación de in definiciones. Georges Bataille denomina a estas in definiciones el *"inacabamiento, la herida, el dolor necesario para la comunicación"* (1981:68). En este sentido, la morada en la poética de Camargo Ferreira es un lugar abierto (el campo), asimismo un lugar soberano (el mar) y, finalmente, un lugar textual (la ciudad). Una realidad objetiva hecha de fragmentos móviles, cambiantes — comunicables entre sí hasta el in finito.

Ese lugar sacrificial es al inicio, si existe un principio en esta poética, un territorio (el campo). Lugar donde se hace visible la herida (el no-ser), la irrupción (el deseo) y la posesión fugaz (el coito). Es un receptáculo más hecho de fisuras, rebasamientos y nudos. Un momento anterior al amanecer y posterior al anochecer. Podemos afirmar que este momento anterior al amanecer es un lugar crepuscular naciente del agua (el mar) y que ese momento posterior al anochecer es un lugar crepuscular decadente del fuego (la ciudad). Entre ambos arambeles se entreteje una morada demarcada más por los ocasos y los albas que por unas murallas. La configuración que adquiere este recinto es a partir de la acumulación de los símbolos de (com)penetración. Una cosa o un ser o un mundo están expuestos (nuditas criminalis) al otro para que éste los atraviese, compenetre y fluya a través de ellos.

La convicción orgánica será una poética de la fragilidad: uno es vulnerable al otro. La vulnerabilidad es asumida por el no-ser (cuerpo

orgánico), la cosa y el universo, de manera que genere una suerte de consenso a través de la violencia pasional.

El ensueño de la violencia como un modo de pacificación antropocósmica:

Paz para el hombre amarrado a la tierra por la angustia.
Paz en la tierra de corolas genitales.
Si hemos transcurrido sintiendo
el verano atacado por las flechas del trigo,
el tiempo se define empedrado de párpados
y hay un lúgubre estaño de planetas extintos
al fondo de la noche (Camargo Ferreira,1964:23).

De esta manera, el proceso genérico del no-ser asocia al territorio como residencia de descanso de su alma:

Es ya un asombro a tierra mi pisada
y un cementerio de humo mi cansancio.
Quizás sea yo mismo convocado al entierro
de mi alma
o un viejo enterrador de rostros mutilados (:27).

Pero a la vez es un sitio de irrupción (que en buen significado griego quiere decir epiphanéia) o epifanía del no-ser —un lugar de emergencia material; del alma:

Yo tuve que llegar
rompiendo las palabras
las formas
atravesar primaveras oliendo a azúcar
entre una población innominada
hallar arcilla para mi voz
manchar los lienzos puros de la nada (Camargo

Ferreira,1964:147).

La morada en esta poesía es un territorio hilvanado por fuerzas mortales (el instinto, el deseo, la pasión). A tal punto contradictorios, diríamos que las fuerzas mortales ocupan el territorio a través de la violencia; pero negándose una y otra vez a erigir una morada estable como el bastión de la pureza y la corrosión de la poética de Cerruto o el rincón del sótano de la poética de Saenz.

Al contrario de estas poéticas, la de Camargo Ferreira genera una morada singular para cada situación del no-ser. Una morada que es la negación de la morada preescrita en la estabilidad o detención: hablamos de la nomádica. Pero esta no es una edificación aérea, sino terrestre. Obedece a una (com)penetración del no-ser en la tierra (el poema "Población subterránea" :35). El no-ser como una especie de topo o minero orgánico.

Esta morada terrestre es semejante a la anterior morada ubicada en el agua, en cuanto no somete a la clausura sino al tránsito —al devenir fatalmente orgánico e **in** orgánico del no-ser. La posada, entonces, asume una condición marina o maternal sin que ello constituya una situación equívoca a su reducto:

Quiero sentir la tierra circular por mis venas
morderla friamente, clavarla con mis tibias
sintiéndome en su inmensa placenta, adormecido
como un niño a la espera de un nuevo natalicio (:35.

Siendo de esta manera, la morada constituye también una posada acogedora *(un hueco tibio ,* corno nos diría Camargo Ferreira) donde el no-ser es acomodado fatalmente como un producto in orgánico de un ciclo cósmico (un muerto en el tiempo), y como la posibilidad orgánica de un nuevo ser (vivo en el tiempo).

La morada de la poesía de Camargo Ferreira es una (com)penetración del campo en su profundidad material. Es una morada que regula tres ciclos del no-ser. Es su recibimiento (abre las puertas ante su llegada). Es su descanso efímero (lo cobija en su yacer). Y es, finalmente, un ensueño (reabre las puertas para que fluya).

Además, en la poética de Camargo Ferreira hay una prefiguración del no-ser como una superación de sus funciones in orgánicas y como una forma de alcanzar la medianía del ser. Anotaría, en este sentido, que cada morada se compenetra como una suerte de peldaño jerárquico por el que el no-ser accede o asciende a su transparencia. Podría ser el paso del cuerpo al alma y de ésta al espíritu.

En este sentido, las moradas son corno una pirámide donde el no-ser escala (adquiere práctica) y se prepara intelectivamente ciclo a ciclo para alcanzar la liberación definitiva de las metamorfosis:

> *Huiría hasta dejar de ser*
> *hasta escuchar mi propia nada y palpar mi vacío* (:38).

En cuanto a la morada acuática (el mar), en esta poética, es un régimen yuxtapuesto a la morada terrenal (el campo); pero genésicamente es un lugar de iniciación del no-ser: un principio **in** memorial. *"El mar tiene una antigua memoria"* (:55), nos dice efectivamente el poeta. Esto pone en evidencia cierta jerarquía tutelar que junto a la terrenal, entreteje peldaño a peldaño la pirámide de la que hemos hablado. Sería entonces una pirámide (cf. Lámina **I,** p. 241) conformada por tres ciclos cósmicos. Dos ciclos yuxtapuestos uno al lado del otro corno fundamento (la morada del mar y la morada de la tierra). Y un ciclo sobre-puesto a éstos de manera equilibrada (la morada del fuego).

La apoteosis del mar es significativa de acuerdo a su situación; es decir, a que es otro receptáculo del **yacer** del no-ser lo mismo que el terrenal:

Yacen los barandales oliendo a golondrinas
los hierros gangrenados
yace el casco humeando amapolas
entre medusas y vegetales
poblados de extraño movimiento
(….)
La extraña tripulación yace
en un idioma hecho a fósforo (:55-6).

Pero esta capacidad de contener de la morada acuática está en función de la eternidad no sólo del ser, sino del mundo. Así, el mar es una textualidad no menos vital que la textualidad terrenal (el campo). Pero con claras diferencias. Mientras la morada acuática es una anulación de las herencias y una sepultación de los principios in dividuales —decir, una apropiación del movimiento global *("bajo la arcilla recomenzaba el éxodo de un pueblo! desgarrado por el lento relámpago del árbol"* :56)—, la morada terrenal en cambio es una clausura quizá definitiva del in dividuo:

Es el presentimiento de que un día
cerrarán nuestras órbitas con una cruz de barro
y las palabras que apenas percutimos
puedan anclarnos el alma a la garganta
para siempre (Camargo Ferreira,1964:43).

Esto implica tres secuencias con sus propios núcleos de relación:

a) Anulación de las diferencias;
b) Reapertura general;
e) Clausura del in dividuo.

Sin embargo, como hemos indicado más arriba, la morada terrenal también señala para Camargo Ferreira un tránsito del no-ser. Ello nos obliga a completar nuestras secuencias con un cuarto núcleo de relación:

d) Devenir esencial del no-ser en ser.

Esta secuencia de por sí es conflictiva ya que establece la tercera morada. Aquella que en parte es negación y exaltación de las moradas naturales (acuática y terrenal) a través de la amalgama de su artificio mecánico (ready-mades): nos referimos a la ciudad. Esta tercera morada, que está sobre la yuxtaposición de las moradas naturales, configura una naturaleza conflictiva (un cuerpo metálico y silente) para el devenir del no-ser.

El encuentro del no-ser con esta morada, a diferencia de las demás, está tejida de horror y, ¿por qué no decirlo?, de fascinación. Es el encuentro del no-ser con algo totalmente nuevo. Algo que parece natural (una alucinación). Algo que no es natural (un artificio). Algo que es directa extensión del esqueleto humano, su propia artesanía:

Entonces tú volcaste la página.
Tus ojos se habitaron de horror y grabados de madera.
La antigua babilonia de hilos telefónicos
traspasada de voces y de trenes desiertos
te vació los tímpanos hasta la alucinación
y su savia reía en tu interior
en arcoiris secos y pisoteados por los aviadores teledirigidos.

Como al fondo de una primavera anestesiada
dejaste caer tus dedos oliendo a resinas peligrosas,
tus zapatos anclaron en las hojas
de material plástico de un otoño químico y hurlante.

Bajo los bosques artificiales —luminosos—
donde la corriente eléctrica ha suplantado la savia,
deambulaste mordiendo el vacuo aroma de tu idioma
armado como el esqueleto de un pterodáctil (Camargo Ferreira,1964:45-6).

De la lectura de este fragmento inferimos que el encuentro entre el no-ser y la ciudad está definido corno el punto de enlace conflictivo de la primitividad con la civilización. Podríamos decir, exagerando, de la bestia con lo humano. De ahí que la estadía del no-ser en la morada citadina no sea definitiva (corno en la poética de Cerruto) ni profunda (corno en la poética de Saenz). Esto porque el llamado innato de la tierra —del campo— es una consonancia irremediable y equivalente al deseo espiritual de huir del devenir: de trascender hacia esferas no imaginadas. Así, el no-ser, para Camargo Ferreira, se plantea como una disyuntiva substancial entre el deseo de ser piedra (caer en la tierra *"en un coito de óxidos y raíces"* :46) y el deseo de ser pájaro (ascender al cielo *"hasta dejar de ser"* :38).

Piedra y pájaro son términos que comprometen dos tipos de simbología. Una podría ser la divina: de perdurabilidad, in penetrabilidad e in movilidad cósmicas. Y otra la humana, de sublimación: de ligereza, limpidez y fugacidad.

Así, la disyuntiva elemental de esta poesía funcionaría en base a cierto equilibrio de las dos acciones de deseo:

a) Un deseo cercano a la estabilidad (la institución de la norma o la conservación del sistema);

b) Un deseo cercano a la desestabilidad (la transgresión de la norma y la emergencia de la violencia).

En este sentido, la piedra significaría el deseo de permanecer en el mundo corno cierta institución (de normalidad del no-ser corno Ser mismo); el pájaro significaría el deseo de fluir en el mundo como cierta entelequia (de anormalidad del no-ser que niega no ser el mismo de siempre).

Por el momento, la aspiración hacia las regiones de la vacuidad es

sólo una proyección o intuición poética del no-ser (o sea del instinto, del deseo y de la pasión). Quedémonos por ahora con la emergencia material del no-ser, que acaso nos baste y sobre.

REGIMEN DE VACUIDAD
REGIMEN DE SUPERFICIE
REGIMEN DE PROFUNDIDAD
CICLO METAMORFOSICO DEL NO-SER
DESEO
MORADA ARTIFICIAL: CIUDAD
MORADA CTONICA: CAMPO
MORADA ACUATICA: MAR
a) Levitación
b) Reapertura
c) Clausura
d) Devenir
ANSIEDAD DE TRASCENDENCIA DEL NO-SER

20.

EL TERRITORIO COMO PROMESA Y ÉXUL: LA PATRIA, LA PALESTRA Y EL CLAUSTRO (SHIMOSE)

La travesía territorial expresamente amplia y anchurosa (los adjetivos son del crítico y poeta Eduardo Mitre) y a veces rígida y prieta de POEMAS PARA UN PUEBLO (1968) de Pedro Shimose, *"traza un recorrido por la condición social del país (...): viajar por la patria es también viajar por su poesía y viceversa"* (Mitre,1988:45).

Asimismo, condiciona formalmente los márgenes bajo los cuales habrán de textualizarse los diferentes poemas que van desde TRILUDIO EN EL EXILIO (1961) hasta BOLERO DE CABALLERIA (1985). Recogidos, posteriormente, en POEMAS (1988).

Dentro de este margen de dispersión poética, el modo de habitar del hombre se genera como un conflicto abstracto al interior del Ser. De ahí el hecho de habitar primero la intimidad del yo: un éxul interior donde el Ser dubita ante la aparente consistencia del territorio. Este ostracismo que es una forma de lucidez, predispone al Ser hacia una configuración fantasmagórica del exterior. El territorio, único hábitat, se convierte en *"geografía de humo con horizontes muertos"* (Shimose,1961:18) y además donde queda *"sólo una docena de horas estériles como hembras que quisieran tener hijos"* (:18).

Esta tierra yerma, entonces, no demarca una situación feliz ni natural para los seres (el conflicto genera este plural); marca, en cambio, una situación de confusión y de carencia. De confusión en el sentido de que el territorio se transforma en un laberinto donde los seres vagan ciegos en su

dubitación a la espera de la luz : *"! Ay , Laberinto, Laberinto!! Donde están los mineros de la luz"* (:21). De carencia en el sentido de que los seres (escindidos en sí mismos) aspiran a un cuerpo: *"Dos sombras que buscan sus cuerpos vagan, como dos golondrinas ciegas" (:l9).*

Sin embargo, este reducto de conflicto espiritual (morada de la agitación y de la ansiedad) no está encerrado en sí mismo, sino que también proyecta su apertura en la esperanza (en la luz *y* en el encuentro):

> *Sobre la disculpa y el lamento*
> *emerge la esperanza,*
> *(...)*
> *Laberinto:*
> *en tus orillas está parado un hombre flaco; pálido,*
> *pequeño y flaco.*
> *(Soy yo, como puedes ser tú, como podemos ser todos por*
> *fuera y por dentro)* (Shimose,1961:38).

A partir de esta proyección redentiva o, si se quiere, esperanzadora, es que el territorio patrio asume para Shimose su condición de promesa. Esta promesa quedará parcialmente materializada en el poema "Moxitania" (:40-2); pero donde alcanza cierto sentido será en el texto POEMAS PARA UN PUEBLO. Libro que , a diferencia de SARDONIA (1967), es una epifanía de la fe y la utopía, no de la blasfemia, el caos y la agonía humanas.

El territorio patrio asume, en POEMAS PARA UN PUEBLO, una situación cuasi profética para toda la sociedad en cuanto pretende ser la tierra prometida a los hombres . El carácter de esta proyección guarda intensamente su tonalidad bolivariana, ya que pretende hacer de América (la del centro y la del sud) una sola patria —una morada habitada por la alianza de hermanos. Dentro de esta morada estaría relacionado el patrimonio boliviano. Está este territorio,asimismo, desmembrado por la historia; pero conciliado esta vez por una travesía verbal que es, al mismo

tiempo, territorial. Una fe poética de mancomunar y conocer las diferencias sociales y, ¿por qué no?, culturales:

Sin saber nada del amor, planté un árbol en la plaza
de mi pueblo
y me vine a caminar la patria, a conocerla, a palparla
y sufrirla
y me vine a soñar en carne viva esta patria sangrante y
dolorosa,
y hasta aquí, por donde voy, me persigue su herida y su
silencio (Shimose,1968:19-20).

Una morada, así, más que un reducto de intimidades particulares, es una conglomeración de intimidades generales: la de un pueblo. Una materia simbólica que, superficialmente, va perfilando la memoria, el hacer y la proyeccción de cada hombre en su respectivo terruño: comenzando en la región altiplánica, pasando por la región del valle y culminando en la región de los llanos. La patria como una perfilación geográfica del territorio y como una suerte de sentar soberanía natural antes que de derecho.

Así, la morada adquiere la denotación de patria, de acuerdo a una amplitud simbólica que articula no sólo las hazañas humanas, sino también sus derrotas. Esta morada se erige a partir de la negación de los desacuerdos históricos y la afirmación cultural de las hermandades territoriales. Es una morada sostenida sobre el fervor poético: una patria regida por una ley natural (la del pueblo) no por una ley abstracta (la del estado).

Al interior de esta morada emergente que asume una condición patrimonial, se inscribe otra forma de habitar la superficie territorial. Los griegos la llamaron el ágora, los hispanos la palestra.. Este reducto es un escenario que se alza por encima del suelo; pero no sobrepasa la altura del bastión o de la torre. Puede ser un balcón, el ático de una plaza

o del interior de una iglesia o, simplemente, algún curul parlamentario. Para el poeta Shimose es el discurso poético (no su escritura, sino su espuma) aquello que rebasa a la escritura = la emoción, o corno en el texto SARDONIA, su risa.

Esta apreciación al parecer tornada de los pelos esconde una certeza. Al igual que los latinos Horacio, Virgilio y Cicerón, Pedro Shimose cree no guardar reverencia con la escritura. Reverencia en el sentido medieval de que no existe una conciencia de la escritura corno representación de la eternidad, sino como acto de integración social. Lo que en buen tudesco quiere decir, como un reducto del pathos humano: de sus efímeros y hasta baladíes encuentros y desencuentros.

En tal sentido, parafraseando a Julia Kristeva: la escritura —acto de expresión (personal) y de integración (social)— será confundida por Pedro Shimose con el discurso, y sólo aparecerá (como en el caso de Kafka) para sellar la muerte o conversión del in dividuo a la norma y el fin del trabajo emprendido (cf. Kristeva,1974:197-8).

En este lugar, conviene perfilar el alcance de tales asertos. Ya en el libro SARDONIA, la palestra poética gesticula formalmente las pasiones subterráneas. Las pasiones, abscónditas hasta entonces, irrumpen en la superficie de manera caótica y hasta babélica. Esta irrupción desfigura a la escritura y la convierte en un escombro del monólogo, de la agonía, de la blasfemia, del rencor, del humor y de la sátira. Aunque al final no hay *"más que un dolor que interroga y vive en el verbo! porque el verbo es ágil como la piedra/ y veloz como el fuego que se retuerce en la sangre"* (Shimose,1967 :51 -2).

Mientras que en el libro QUIERO ESCRIBIR, PERO ME SALE ESPUMA (1972), la palestra poética exhibe formalmente las tensiones espirituales. El conflicto interior emerge al exterior de la misma manera que en SARDONIA; pero esta vez para inaugurar un soliloquio de la pantomima, de la danza, de la farsa y de la bufonería burocrática del

estado en sus relaciones públicas y privadas: con sus mastines (el ejército, etc.), sus acreedores eternos (USA y CIA), sus saltimbanquis serviles (la pequeña burguesía) y sus blancos de metralla (los mineros, etc.)

La emergencia de este espumoso oleaje transforma a la escritura en un dique que a más de detener, posibilita el estallido y la expansión del oleaje. La escritura naufraga en aras de la insurgencia personal.

Si en SARDONIA la palestra poética es un éxul interior, aquí , en QUIERO ESCRIBIR, PERO ME SALE ESPUMA, la palestra poética se ubica es un éxul exterior, como a in finita paciencia:

En el exilio, lejos de la patria,
la fuerza de nuestra espera (Shimose,1972:71).

En definitiva, como dijimos, la palestra es un espacio abierto (un escenario) donde se presenta, directamente, una gesticulación o exhibición humana como espectáculo para tratar de persuadir a un público a la par expectante y atónito.

La palestra convierte al acto poético en una nuditas **criminalis**, o sea, en una exhibición grosera y aberrante de las pasiones del hombre. Es un recurso que tiene hoy en Humberto Quino Márquez a su Praxíteles y a su Eróstrato.

La poética de Pedro Shimose ha estado marcada por un signo: el éxul. Este ha determinado de modo obsesivo, el carácter cambiante de la expresión poética rayana en parte con lo general (el pueblo) y en parte con lo particular (el in dividuo). De todas maneras, el éxul (al interior del ser en un principio y al exterior del ser después) ha sido la raíz en que tanto el territorio patrio como la palestra poética irrumpen de manera impulsiva o in prevista.

Ahora, nos toca perfilar el movimiento contrario. Aquel lugar donde

el ser, obligado a retirarse del mundanal ruido, soliloquia consigo mismo (esbozando cierta esquizofrenia) y con la apariencia del otro que ha pasado a ocupar la existencia del yo. Este recodo ya fue conocido por Shimose. Recordemos, de paso, al libro TRILUDIO EN EL EXILIO (1961). Ese lugar no puede ser otro que el claustro.

A diferencia del claustro primacial donde los seres vagaban ciegos en un laberinto baldío, esperanzados en encontrar sus cuerpos; el claustro actual es la estadía del espíritu en los lindes de la luz, la seguridad y la espera de una gracia sin límites. Opacado a veces por una suave melancolía, una agonía controlada y un escepticismo rayano en lo místico (hablamos naturalmente del texto CADUCIDAD DEL FUEGO, 1975).

Para Shimose el claustro definitivo es un lugar de retiro forzado por las circunstancias. Ubicado en las afueras de la ciudad y no al interior de ella. Es un castigo impuesto al hombre público y político por haber infringido supuestamente la ley estatal del orden: la de ejercer ciudadanía sin mella del sentido común. Todo esto, precisamente, articula el texto REFLEXIONES MAQUIAVELICAS (1980).

En este texto, Shimose asume con reticencia cierto pundonor que le permite una confesión **in** directa de sus peanas existenciales. Rechaza el recurso de la **nuditas criminalis** en favor de otro recurso no menos artificioso: el de la **nuditas virtualis.**

Esta técnica pone de manifiesto la facilidad de proyectar los propios caracteres en otra persona literaria —en su figura y en su carácter. Es un **modus operandi** valorado por Jorge Luis Borges y que presenta en escena no a un yo emocional, sino más bien a un él relativamente estoico. Podemos decir que el adagio borgiano se hace evidente en REFLEXIONES MAQUIAVELICAS del modo más elemental; pues como dice: *"Todo poema, con el tiempo, es una elegía"* (1986:63). En este sentido que Pedro Shimose eligió a la **figura** del canciller florentino del Renacimiento, a Niccholo Machiavello, y puso en él melancólicamente

todos los empeños propios, no sólo para representarse la **in** justicia de un castigo, sino para estructurar todo un espectáculo de la auto-conversión del espíritu.

El claustro, visto de este modo, no sólo es reducto punitivo, sino también esencial. Así, es una edificación levantada con un sólo sentido: el buen encauzamiento del **in** dividuo. El claustro es un retiro que pone al sujeto (vigilado y sujetado por una ideología normativa y oficial) en contacto no con otro claustro, sino con el campo —lugar abierto para dialogar con el Común.

Asimismo, es un refugio donde se *"conversal con los grandes hombres de la historia"* (Shimose,1980:51).

Esta doble dirección del claustro encierra una formalidad medieval —del cuidado de una intimidad y del cuidado de una escucha de los lazos sociales a través de la amistad.

Un retiro así, es el reverso de una celda y una prefiguración del claustro. Optemos por creer en sus beneficios y estaremos no sólo sumisos, sino sometidos a la **Unidad** (¿Norma o Dios?). Lo que en buen etrusco no significa más que el servilismo solapado al estado y a su burocracia abstracta. Lo cual quiere decir también que **los hombres pasan** y **las instituciones quedan.** "Y *sin embargo hay algo que se queja"* (Borges,1986:27) o, en el caso nuestro, *"un pie de sangre"* (Cerruto,1985:102).

CONCLUSIONES

> *Lo que la arqueología trata de describir, no es la ciencia en su estructura especifica, sino el dominio, muy diferente, del saber* (Foucault,1985b:330).

Explicitus est que cada obra confía a sus escritor la forma que busca. Si acá ha sido el discurso en su instancia de emergencia el punto de virtud y de flaqueza, es un hecho elemental que nos deparó o depara el derecho de disentir, decir y hacer respectivamente. Si toda obra humana es deleznable, como afirma Carlyle, convendremos con Jorge Luis Borges que *"su ejecución no lo es"* (Nuestro subrayado,1986:13). Esto en cuanto la *"dicha de escribir no se mide por las virtudes o flaquezas de la escritura" (:l3).*

De acuerdo a esta solidaridad teórica, Saenz y Cerruto definirían el discurso oficial o autorizado de la poesía, relacionándose en base a una afinidad opositiva: la egolatría de Saenz se homologiza a la idolatría de Cerruto. En cambio, Camargo Ferreira y Shimose exponerían el discurso prohibido o ilegal de la poesía, mancomunándose a partir de una semejanza opositiva: la herejía de Camargo Ferreira se complementa a la mística escéptica de Shimose.

La comparación entre Saenz y Cerruto es en cuanto sus poéticas defienden los fundamentos de la institución discursiva —la preservación de la idea, el logos a través de la literatura. El primero, a partir de su resguardo en las regiones obscuras del Ser mismo; el segundo, a partir de la certeza en las representaciones arquetipales en las regiones

entrañables del ser. En definitiva, es un tipo de **discurso asocia(** que tiene una **función de conocimiento.**

La homologación entre Camargo Ferreira y Shimose es en cuanto sus poéticas exponen las substancias de la entidad discursiva —la emergencia de .1a materia, el **mythos** por medio de la reforma literaria. El primero, a partir de la **epifanía pasional** en los ámbitos orgánicos e **in** orgánicos del no-ser (deseo); el segundo, a partir de la **exhibición emocional** en los territorios naturales y utópicos del no-ser (pueblo). En resumen, es un tipo de **discurso social** que tiene una **función de reconocimiento.**

Hemos marcado el análisis de este **territorio textual,** que no es un dominio científico, a partir de la **episteme post-insurreccionaria,** emergente desde 1952 hasta la implementación del Decreto Supremo 21060 en 1985. Es decir, nos hemos puesto a describir ciertas positividades como las poesías de Jaime Saenz, Oscar Cerruto, Edmundo Camargo Ferreira y Pedro Shimose, iniciadas y clausuradas, relativamente, por dos textos: EL ESCALPELO (La Paz,1955) y LA NOCHE (La Paz,1984) del poeta Jaime Saenz.

Dentro de este margen de atención, a medida que nuestra lectura nos deparaba una puntualidad y una generalidad (de acuerdo **a** la relación y/u oposición de cada texto poético), entramos a un campo de contradicciones, donde unos (como Saenz y Cerruto) defendían un *"discurso sobre las ideas"* desde diferentes instancias discursivas y donde otros (como Camargo Ferreira y Shimose) exponían un *"discurso sobre las materias"* también desde diferentes instancias de discurso.

La emergencia de esta querella por el excedente poético nos llevó a la lectura de sus relaciones y antagonismos, de sus semejanzas y sus desfases, de sus identidades y sus diferencias, del modo que sigue:

1.- En su formación discursiva, que planteaba mostrar el deseo de la hegemonía del sentido y del no-sentido. Los contrarreformistas en base a

la legalidad de su decir y hacer, trataron de imponer el ideal de la mantención y conservación del conocimiento a través de la intimidación y la represión discursivas. En cambio, los reformistas, en base a la ilegalidad de su hacer y decir, intentaron exponer el focus del cambio y la reformulación de la sensibilidad a través de la convocación y la persuación discursiva.

2.- En la formación de los objetos, que señalaba la articulación mortuoria. Los contrarreformistas hicieron del cuerpo una instancia de conflicto metafísico o el sitio de la segregación espiritual. Mientras que los reformistas hicieron del no-cuerpo una emergencia de la metamorfosis o el lugar de las profecías.

3.- En la formación de las modalidades enunciativas, que indicaba el estatuto o el derecho que tienen los poetas de disentir dentro de una institución o sistema social específica, o en su exterior. Esto implica en los contrarreformistas una conciencia obscura y enclaustrada en la mismidad del Ser. Porque defienden la salvaguarda de lo establecido en nombre de una situación discursiva puntual: la de la conservación de la parcelización señorial del territorio verbal. En el sentido inverso, en los reformistas implica una in conciencia natural y abierta en la Otredad, porque exponen la epifanía de lo prohibido en nombre de una situación discursiva general: el de la reformación del territorio verbal corno memoria y alianza social.

4.- En la formación de los conceptos, que denotaba los códigos de la creencia y la superstición, del escepticismo y el dogmatismo —en una palabra—: de la ética. En relación a los dos bandos poéticos podemos decir que existen formas de sucesión, en cuanto existe tipos de dependencia. Hay parentesco entre la egolatría-idolatría de los contrarreformistas y la herejía-hedonía mística de los reformistas. Asimismo, existen formas de coexistencia: el campo de presencia de los contrarreformistas es del dogma como ley mientras que el de los reformistas es del anti-dogma (no-ley).

En fin, existen formas de procedimientos de intervención. Estos procedimientos son, en los contrarreformistas, las técnicas de reescritura-lectura en función opositiva a la escritura-lectura poética de la Segunda Generación de GESTA BARBARA. En los reformistas son procedimientos inversos en función extensiva a la escritura-lectura poética de GESTA BARBARÁ. La reescritura-lectura poética de aquéllos es fiel a un discurso ético pero amoral; en cambio, la de éstos es una reescritura-lectura poética fiel e in fiel a un discurso sin ética pero moral.

En los contrarreformistas los métodos de transcripción existen en función de la lengua natural. Una lengua artificial y formal (su poética), administrada por la normalidad de la gramática y sintaxis del idioma español. En los reformistas existen en función también de la lengua natural. Una lengua más o menos formal y artificial, fragmentada por la anormalidad de la gramática y la sintaxis del idioma español.

En este sentido, los modos de traducción en los contrarreformistas se dan conforme a una sistematización que aproxima, delimita y transfiere la mismidad de la ética (de su estructura). En cambio, en los reformistas se dan en relación a una desistematización que no-aproxima, no-delimita y no-transfiere la otredad de la ética (de su desestructura).

5.- En la formación de las estrategias, que describía los ámbitos profanos a los cuales responden de acuerdo a puntos de difracción. En los contrarreformistas hay puntos de in compatibilidad. Dos tipos de enunciados aparecen en una misma formación discursiva, sin poder ingresar en una serie única de enunciados. Es decir, la poética de Saenz aspira a una soberanía absoluta de los espacios subterráneos: las catacumbas de la ciudad. Contrariamente, la poética de Cerruto anhela a un dominio total de los espacios de la superficie: los áticos de la ciudad.

En otro sentido, en los reformistas existe la misma contradicción al interior de su formación discursiva. La poética de Camargo Ferreira ansía una soberanía fragmentada de los espacios (com)penetrados (terrestres-acuáticos-artificiales): el mar, el campo y la ciudad. Opositivamente, la poética de Shimose desea una auto-determinación plena de los espacios territoriales patrios a partir de la palestra urbana y el claustro suburbano.

Al interior de cada bando poético existen puntos de equivalencia, pues están formados de la misma manera y a partir de las mismas reglas: forman una alternativa. La alternativa contrarreformista es la defensa de la pureza de la profundidad (Saenz) y la defensa de la pureza de la superficie (Cerruto). La misma regla sería aquí, la pureza del espacio poético. Mientras que la alternativa reformista es la exposición de la ambivalencia de la naturaleza (Camargo Ferreira) y la exposición de la solidaridad del territorio (Shimose). La misma regla sería aquí, la consubstancialidad del espacio poético.

Por último, entre Saenz y Cerruto o entre Camargo Ferreira y Shimose existen puntos de enganche de una sistematización. Esto quiere decir que la equivalencia e in compatibilidad de Saenz y de Cerruto ha generado el fundamento y la edificación de un dominio de los espacios herméticos (el sótano) y enclaustrados (la torre).

En tanto que, en Camargo Ferreira y en Shimose ha generado la consistencia y conservación de una soberanía de los espacios yuxtapuestos (mar-campo-ciudad) y comunicados (patria-palestra-claustro).

Dentro de este mismo apartado, y en relación a la función que ejerce el discurso literario en un campo de prácticas no discursivas, esta poesía desempeña un papel a priori dentro de las prácticas de reflexión tardía (ya sea sociológica, política y teórica). Es decir, tanto la de los contrarreformistas como la de los reformistas, son poéticas que profundizan y perfilan, revelan y clarifican, las contrariedades y alianzas

históricas del nuevo hombre boliviano. Son una especie de pensar poéticamente nuestras realidades e in/mediaciones ideológicas, allá donde la sociología, la política y la misma ciencia no entreven o no quieren ver.

De ahí que la poesía, de mano de la narrativa, haya constituido en nuestro país una suerte de reflexión constante y contemporánea de nuestros conflictos sociales. Un momento y un lugar donde se inscribe y/o hilvana una lucha histórica y legendaria: entre la Bolivia que descree de sus hombres y mujeres, y la otra Bolvia que cree en ellos.

En este sentido, las poéticas de Saenz y de Cerruto son una profundización y perfilación, respectivamente, del ideologema de la Unidad y de la República: de los señoríos ideales del territorio. De aquellas regiones ocultas e incomunicables al **aegrum vulgus:** las de la inteligencia. Mientras que las poéticas de Camargo Ferreira y de Shimose son una emergencia y expresión, respectivamente, del ideologema de la **Dualidad** y de la **Colonia:** de los ámbitos reales del territorio. De aquellas regiones abiertas y comunicables a las masas en acción: las de la sensibilidad.

Esta instancia comporta también **el régimen y los procesos de apropiación del discurso. De hecho, estarnos frente** a un discurso que **jamás** ha sido un discurso común —sino más bien de **feudo artístico—** o de una misma agrupación social. Ello no quiere decir que directamente ha estado sobre-protegida por la agrupación social dominante. Todo lo contrario, ha estado o aún está sobre-desprotegida por toda la sociedad. En otros términos, recurramos nuevamente al aserto de un dictador poético: *"la solidez y la validez de* (estas) *palabras está al cuidado de los condenados y despreciados litterati"* (Pound,1983:34-5).

En efecto, el acto poético es, en Bolivia, una función solitaria y solidaria a una especie de **sociedad de amigos del crimen** —un lugar y un momento donde la conspiración literaria es el centro de la existencia

de una agrupación social. Donde, en un sentido particular, las poéticas de Saenz y de Cerruto prefigurarían en virtualidad, el dominio total del saber y del poder de la institución oficial; y donde las poéticas de Camargo Ferreira y de Shimose, contrariamente, también e n virtualidad, constituirían la insurgencia plena del deseo y la emoción de la entidad elemental --un corpus delicti.

A este conjunto de elementos formados de manera regular por una práctica discursiva *"y que son indispensables a la constitución de una ciencia, aunque no estén necesariamente destinados a darle lugar, se le puede llamar saber"* (Foucault,1985b:306).

Este saber, rudimentariamente diríamos, ha sido el análisis de una formación discursiva que emerge dentro de un umbral de **epistemologización** [1], en cuanto inscribe una función dominante [2], que hemos denominado medieval[3].

---

[1] Michel Focault al reflexionar sobre "Los diferentes umbrales y su cronología" (1985b:313-8) indica que "se puede describir varias emergencias distintas" (:313) a propósito de una formación discursiva. Las mismos son: a) umbral de positividad b) umbral de epistemologización e) umbral de cientificidad y d) umbral de la formalización.

La focalización diacrónica de estos diferentes umbrales constituye " para la arqueología uno de sus dominios mayores de exploración" (:314). Su cronología, en efecto,"no es ni regular ni homogénea". No todas las formaciones discursivas " los franquean con mismo andar y a la vez, escandiendo así la historia de los acontecimientos humanos en distintas épocas (...) Se trata, de hecho, de acontecimientos cuya dispersión no es evolutiva: su orden singular es una de las características de cada formación discursiva" (:315).

En este sentido, la emergencia discursiva que hemos descrito franquea un umbral de epistemologización, pues "un conjunto de enunciados se recorta" (en nuestro caso las poéticas de Saenz/Cerruto y Camargo Ferreira/Shimose), "pretende hacer valer (incluso sin lograrlo) unas normas de verificación y de coherencia" (en el caso de los contrarreformistas el discurso autorizado u oficial y el caso de los reformistas el discurso prohibido o ilegal) "y ejerce, con respecto del saber, una función dominante" (el fetichismo de la representación pura y vital de la Unidad del intelecto por los contrarreformistas y el fetichismo de la epifanía ambivalente y ambigüa de la Dualidad de la sensibilidad por los reformistas) "(de modelo, de crítica o de verificación) " (:314).

[2] Dominante en el sentido de que en cada discurso poético existe, en su dispersión, el querer fundamental de levantar un consenso literario: los contrarreformistas en

En ambos casos, hay un cambio material y un cambio de forma de la focalización poética. Efectivamente, cuando los contrarreformistas se oponen al movimiento poético de GESTA BÁRBARA (Medinaceli, De la Vega, Viscarra Fabre, Alfaro, etc.) cambian el hecho literario por otro: por el que ellos creen digno de creerse. En otras palabras, cambian la función del hecho literario: su actividad social por la asocial. Esto supone admitir que el avance —entre comillas-- moderno de lo contrarreformistas es *"un cambio de relación entre los términos del sistema, es decir, un cambio de funciones y elementos formales"* (Faye,1972:191). Tanto Saenz como Cerruto aspiran a un clasicismo no menos riguroso y profundo que el de José Eduardo Guerra y el de Franz Tamayo, en tanto extreman la poesía hacia sectores más allá del saber y del poder.

Cuando los reformistas se oponen, lo hacen frente a este clasicismo. Cambian este hecho literario por otro: por una poesía transgresiva y social cercana al arte militante del *engagement* [4]. Ello supone establecer que la función de los reformistas es un cambio de relación entre los términos del sistema; es decir, un cambio de funciones y elementos formales. Tanto Camargo Ferreira como Shimose anhelan un anti-clasicismo no menos manifiesto y contradictorio que el de Gregorio Reynolds y el de Arturo Borda, en tanto limitan la poesía en ámbitos más acá del deseo y la emoción.

---

relación al contenido y a la forma de la institución poética prescrita en lo oficial; los reformistas en relación a la forma y el contenido de una entidad poética fundada en una transgresión: en la representación de lo prohibido.

[3] Medieval en el sentido de que esta función equivale , en sus segmentaciones poéticas, a "una inmensa operación de bricolage en equilibrio entre nostalgia, esperanza y desesperación" (Eco,1988b:3), donde —como en la Edad Media analizada por este mismo autor--- el hombre boliviano se iría "dibujando lentamente la imagen de un hombre nuevo" (Nuestro subrayado desde "la imagen...":3).

[4] Tradición polémica que viene gestándose desde 1940 y que culmina con el Canto Genreral (1950) de Pablo Neruda.

En esta línea de focalización, si vamos a acabar este trabajo, lo menos desembarazoso es decir que esta literatura contemporánea boliviana analizada *"presenta un complejo intelectual y emotivo "* en un lugar y un momento específicos (la cita es de Pound, pero no el sentido de la frase).

Con ello queremos decir que no liemos tratado de rememorar la literatura general y ejemplar del país, sino de mostrar cómo se ha formado una práctica discursiva singular (de entredichos y de exclusiones intelectuales, por un lado; de transgresiones y de libertades emocionales, por el otro lado). Precisamente, este saber diferente del anterior, donde se involucran comportamientos y estrategias contradictorias, ha dado lugar a una cierta manera de hablar y de callar, de disentir y abjurar; en fin, a una interpelación e interrelación que opera la mutua transformación de los unos y de los otros.

Citando a un crítico de ideología literaria, diríamos que este análisis de la práctica poética desestructura *"los tinglados de la ideología, y sus engaños inconscientes al servicio del edificio social —del edificio de la comedia social. Porque entrar en la función* (poética), *es introducirse en la forma totalmente primitiva de la función de conocimiento: el* (poeta) *es el narus, el que sabe, el que conoce"* (Faye,1972:203-4); pero también es el que no sabe, el que ignora.

Y este enunciado no es un enunciado verdadero ni uno falaz. Es una iluminación sin verdad, una arqueología que funda su insurrección contra el logos. Porque el saber no es una verdad ni una mentira, ni una persuasión ni una **in** posición, sino aquel lugar y momento en el cual se **nutren de impulso (a** la manera como Pound define la función de la literatura), aquellas *"gentes con intereses especiales y cuya curiosidad penetra en mayor detalle"* (1975: Cantar XCVI).

BIBLIOGRAFIA

ANTEZANA, Luis Huáscar

1977 Elementos de semiótica literaria. Instituto Boliviano de Cultura (IBC), Talleres-Escuela de Artes Gráficas del Colegio Don Bosco, 1ra. edición, La Paz.

1978 Algebra y Fuego. Lectura de Borges. Editions Nauwelaerts, (Bureau du Recueil-Bibliotheque de 1' Université), 6ta. serie, Fascículo 13, Louvain.

1983 Teorías de la lectura. Altiplano , (Col., Hipótesis), ira edición, La Paz.

1986 Ensayos y lecturas. Altiplano, (Col., Hipótesis), Ira. edición, La Paz.

1987 *La poética del saco de aparapita" . **Presencia Dominical,*** PRESENCIA, 25 de abril, La Paz.

ALCAZAR VELASCO, Raúl

1979 *"La Segunda Generación de 'GESTA BARBARA' en Ultima Hora".* BODAS DE ORO DE **ULTIMA HORA,** abril, La Paz.

BARTHES, Roland

1987a Crítica y verdad. Siglo XXI, 8va. edición, México, (trad. José Bianco).

1987b El grado cero de la escritura (Seguido de nuevos ensayos críticos). Siglo XXI, 9na. edición, México, (trad. de Nicolás Rosa).

BATAILLE, Georges

1981 El aleluya y otros textos. Alianza, 1ra. edición, Madrid, (Pról. , sel. , trad., de Fernando Savater).

1985 El erotismo. Tusquets, 4ta. edición, Barcelona, (Trad. de Antoni Vicens).

BACHELARD, Gaston
1986 La poética del espacio. Fondo de Cultura Económica, 2da. reimpresión, México, (Trad. Ernestina de Champourcin).

BEDREGAL, Yolanda
1977 Antología de la poesía boliviana. Los amigos del libro, 1ra. edición, La Paz-Cochabamba.

BEDREGAL GARCIA, Guillermo
1975 La palidez. Unidas, 1 ra. edición, La Paz, (Pról. de Jaime Saenz).

1980 Ciudad desde la altura. Renovación, 1ra edición, La Paz, (Pról. de Jaime Saenz).

BORGES, Jorge Luis
1985 Prosa completa. Vol. 3, Bruguera-Libro Amigo-Emecé, 1ra. edición, Barcelona.

1986 Los conjurados. Alianza literatura, 3ra. edición, Argentina.

BLANCO, Desiderio y
BUENO, Raúl
1980 Metodología del análisis semiótico. Universidad de Lima, 1ra. edición, Perú.

BLOCK DE BEHAR, Lisa
1984 Una retórica del silencio (Funciones del lector y procedimientos de la lectura). Siglo XXI, 1ra. edición, México, (Ed. a cargo de Jorge Tula).

DE QUIROGA, Giancarla
1982 *"El terrible dominio de la muerte en la poesía de Edmundo Camargo". Presencia Literaria ,* PRESENCIA, 27 de junio, La Paz.

CIORAN, E. M.
1984 Silogismos de la amargura. Monte Avila, 1ra. edición, Venezuela, (Trad. Rafael Planizo de Prado).

CIRLOT, Juan-Eduardo
1978 Diccionario de símbolos. Labor, 2da. edición, Barcelona.

DIEZ DE MEDINA, Fernando
1974 Nayjama (Introducción a la mitología andina). Paraninfo, 2da. edición, Madrid.

DORRA, Raúl y
S. GIMATE-WELSH, Adrián
1983 El poeta y su trabajo III, AA.VV. Editorial Universidad Autónoma de Puebla (Serie mayor, Col. Signo y Sociedad), 1ra. edición, México.

DUCROT, Oswald y
TODOROV, Tzvetan
1986 Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Siglo XXI, 12ava. edición, México, (trad. Enrique Pezzoni).

DUCHAMP, Marcel
1978 Escritos. Duchamp du signe. Gustavo Gili (Col. Comunicación Visual), 1ra. edición, Barcelona, (Trad. Josep Elías y Carlota Hesse).

DURANT, Gilbert
1982 Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Taurus, 1ra. edición, España.

ECO, Umberto
1988a *"La edad media ha comenzado ya" 1 . Correo* (Revista de LOS TIEMPOS), No.197, 16 de junio, Cochabamba.

1988b *"La edad media ha comenzado ya" 11 Correo* (Revista de LOS TIEMPOS), No.198, 23 de junio, Cochabamba.

FAYE, Jean Pierre
1972 *"La ideología literaria (cambio material y cambio de forma" . Comunicación 18 ,* Literatura e ideologías, octubre, Madrid, (Trad. Socorro Thomas).

FOUCAULT, Michel
1985a La palabras y las cosas (Una arqueología de las ciencias humanas). Siglo XXI, 16ava. edición, México, (Trad. Cecilia Frost).

1985b La arqueología del saber. Siglo XXI, 11ava. edición, México (Trad. Aurelio Garzón del Camino).

FRANCOVICH, Guillermo
1956 El pensamiento boliviano en el siglo XX. Fondo de Cultura Económica, 1ra. edición, México-Buenos Aires.

GOLDMANN, Lucien
1973 Lukács y Heidegger. Hacia una filosofía nueva. Amorrortu, Argentina.

GUMUCIO DAGRON, Alfonso
1977 Provocaciones. Los amigos del libro, 1ra. edición, La Paz.

GREIMAS, A. J. y AA.VV.
1976 Ensayos de semiótica poética. Planeta, 1ra. edición, Barcelona, (Trad., Carmen de Fez y Asunción Rallo).

HORACIO
1980 Odas y épodos. Sátiras. Epístolas. Arte poética. Porrúa, 3ra. edición, México.

KOFLER, Leo
1972 Arte abstracto y literatura del absurdo. Barral (Breve Biblioteca de Respuesta), 1 ra. edición, Barcelona, (Trad. Eduardo Subirats).

KUNDERA, Milan
1985 *"Prólogo"* en La metamorfosis-El proceso de Franz Kafka. Porrúa, México.

KRISTEVA, julia
1974 El texto de la novela. Lumen, 1ra. edición, Barcelona, (Trad. Jordi Llovet).

LECOURT, Dominique
1978 Para una crítica de la epistemología. Siglo XXI, (Col. Mínima 72), 2da. edición, México, (Trad. Marta Rojtzman).

LE GUERN, Michel
1980 La metáfora y la metonimia. Cátedra, 3ra. edición, Madrid, (Trad. Augusto de Galvéz-Cañero y Pidal).

MITRE, Eduardo
1983 *"La soledad del poder",* en AA.VV., **El paseo de los sentidos (Estudios de literatura boliviana contemporánea).** Instituto Boliviano de Cultura (IBC), 1ra. edición, La Paz, (Sel., de Leonardo García Pabón y Wilma Torrico y pról., de Leonardo García Pabón).

1988 **El árbol y la piedra.** Monte Avila, I ra. edición, Caracas.

MONTEFORTE TOLEDO, Mario
1976 *"Ideología y literatura"* (Cap. VIII), en **AA.VV.,Literatura, ideología y lenguaje.** Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, Grijalbo, México.

PAZ, Octavio
1967 *"Taxila: el antropólogo y el Buda". Mundo Nuevo,* No.14, agosto, París.

1971 **Los signos en rotación** y otros ensayos. Alianza, 1ra. edición, Madrid, (Pról. y sel. de Carlos Fuentes).

1974 **El mono gramático.** Seix Barral, 1ra. edición, Barcelona.

1978 **Conjunciones y disyunciones.** Joaquín Mortiz, 2da. edición, México.

1979 **Corriente alterna.** Siglo XXI, 1 lava. edición, México.

1983 **El ogro filantrópico (Historia y política 1971-1978).** Seix Barral, 4ta. edición, Barcelona.

1985a Los hijos del limo/Vuelta. La oveja negra, 1ra. edición, Colombia.

1985b Pasado en claro. Fondo de Cultura Económica, 4ta. reimpresión, México.

1989 *"Poesía, mito, revolución"* . *La Nación,* 2 de julio, Buenos Aires.

PEREZ DEL CASTILLO, Hernando A.
1984 *"Evocando a Oscar Cerruto"* . *Presencia Literaria,* PRESENCIA, 13 de agosto, La Paz.

POUND, Ezra Loomis
1975 Cantares completos. Joaquín Mortiz, 1ra. edición, México, (Trad. José Vásquez Amaral).

1983 El arte de la poesía. Joaquín Mortiz, 2da. edición, México, (Trad. José Vazquez Amaral).

PRADA, Fernando
1984 La escritura transcursiva de Edmundo Camargo. Altiplano, (Col. Hipótesis), 1ra. edición, La Paz.

QUIROS, Juan
1983 Indice de la poesía boliviana contemporánea. Gisbert, 2da. edición, La Paz.

QUINTEROS SORIA, Juan
1987 Del surco y la línea (Antología de lectura y ensayos 1979-1986). Sierpe, 1ra. edición, La Paz.

RAV1TCH, Diane
1982 *"Respuestas... y Preguntas Nuevas"* . *FACETAS,* No. 55, 1, USA.

RIVERA-RODAS, Oscar
1978 Cinco momentos de la lírica hispanoamericaca. (Historia literaria de un género). Instituto Boliviano de Cultura, (IBC), 1ra. edición, La Paz.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir
1982 *"Tradición y renovación"* AA.VV., en **América latina en su literatura**. Siglo XXI (UNESCO), 8va. edición, México, (Al cuidado de César Fernández Moreno).

SANJINES C., Javier
1984 **Estética Carnaval (Ensayos de Sociología de la Cultura)**. Altiplano, edición, La Paz.

SOUZA CRESPO, Mauricio
1987 *"Edmundo Camargo: Del erotismo destructor"* . ***El Zorro Antonio*** (Revista de la Carrera de Literatura), No.4, Año 4, agosto, La Paz.

SOWELL, Thomas
1988 *de visiones"* ***FACETAS*** No 79, I,USA.

SUCRE Guillermo
1975 **máscara, la transparencia (Ensayos sobre la poesía hispanoamericana)**. Monte Avila, 1ra. edición, Caracas.

Franz
1982 **Scherzos**. Escuela Tipográfica Salesiana, 1ra edición, La Paz

TSE,
1987 **Tao Tê Ching**. Alba, edición, Madrid, (Trad. Susana Cano Méndez).

VARGAS ESPINOZA, Iván
1987 *"Sobre **Aniversario de una visión** de Jaime Saenz"* . ***El Zorro Antonio*** (Revista de la Carrera de Literartura), No. 4, Año agosto, La Paz.

WIETHUCHTER, Blanca
1985 *"Poesía boliviana contemporánea: Oscar Cerruto Jaime Saenz, Pedro Shimose, Jesús Urzagasti"* **Tendencias actuales en la literatura boliviana** Institute for the study of ideologies & literature, Instituto de cine y radio-televisión, Minneapolis/Valencia, (Tomo IV) de Javier Sanjinés).